

ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 14. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

ACTOS

Revista de investigación en artes

Volumen 7 Número 14 2025

ISSN 2452-4727



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Imagen de portada

Habitar Andino de Gabriela Medrano V. (2025)

Diagramación y Corrector de estilo

Ricardo Rojas

Equipo editorial

Directora

Milena Gallardo Villegas

<https://orcid.org/0000-0001-7281-5055>

Editor principal

Felipe Palma Irrarázaval

<https://orcid.org/0000-0002-4716-0939>

Equipo editorial

Mg. Guillermo Becar Ayala

<https://orcid.org/0009-0007-5896-3773>

Dra. Marisol Campillay Llanos

<https://orcid.org/0000-0002-4716-0939>

Editores asociados

Dr.© Marco González Martínez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

<https://orcid.org/0000-0003-4790-7905>

Dra. Leticia Lizama Sotomayor, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

Comité editorial

Dra. Ana Buquet. Directora del Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.

<https://orcid.org/0000-0001-7093-8609>

Dra. Ana Maria Harcha. Universidad de Chile.

Dra. Adriana Molina de la Rosa. Universidad Anáhuac. México

<https://orcid.org/0000-0001-7987-3696>

Dra. Daniela Fugellie. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

<https://orcid.org/0000-0002-7401-980X>

Dra. Francisca García. Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación, Chile.

<https://orcid.org/0000-0002-9548-5252>

Dr. Ignacio Ramos Rodillo. Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile.

<https://orcid.org/0000-0002-3361-3925>

Dr. Gustavo Geirola, Whittier College, California, Estados Unidos.
<https://orcid.org/0009-0008-0470-5784>

Dr. Hugo Solís García. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
<https://orcid.org/0000-0002-8511-5784>

Mg. Ingrid Barbosa, Universidad Federal de Bahía, Brasil.
<https://orcid.org/0000-0002-9715-4190>

Dr. Iván Pinto Veas. Universidad de Chile, Chile
<https://orcid.org/0000-0003-2546-7523>

Dr. Jesús Tejada. Universidad de Valencia, España
<https://orcid.org/0000-0003-0532-3960>

Dr. Jorge Dubatti.
Universidad de Buenos Aires, Argentina.
<https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

Dr. Lola Proaño Gomez. Profesora Emérita, Pasadena City College. Investigadora, Instituto de Investigación Gino Germani.
<https://orcid.org/0000-0001-9741-5170>

Dra. Lorena Saavedra. Universidad Playa Ancha, Chile.
<https://orcid.org/0000-0003-2282-5161>

Dra. Maravillas Díaz Gómez. Universidad del país Vasco, España.
<https://orcid.org/0000-0002-2338-484X>

Dra. Marcia Martínez Carvajal, Universidad de Valparaíso, Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-4953-8739>

Dra. María de la Luz Hurtado. Pontificia Universidad Católica de Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-8668-5383>

Dra. Maria Emilia Tijoux. Universidad de Chile, Chile.
<https://orcid.org/0000-0003-2870-212X>

Dr. Manuel Vieites, Universidad de Vigo, España.
<https://orcid.org/0000-0003-4372-6234>

Dr. Mauricio Barria. Universidad de Chile, Chile.
Dr. Miguel Farías Vásquez. Pontificia Universidad Católica de Chile
<https://orcid.org/0000-0002-7016-5543>

Dr. Nelson Rodríguez Arratia. Universidad Católica Silva Henríquez, Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-4878-1374>

Dr. Pablo Berrios. Universidad de Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-0535-636X>

Dra. Paula Florez Quintero. Universidad de Talca, Chile.
<https://orcid.org/0000-0003-4310-4558>

Dr. Rolando Alvarado, Universidad Alberto Hurtado, Chile.
<http://orcid.org/0000-0002-1800-2667>

Dra. Rosa Arisbe Martínez Cabrera, Universidad Veracruzana, México.
<https://orcid.org/0000-0001-6071-9744>

Dra. Rosalía Trejo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.
<https://orcid.org/0000-0002-8001-0844>

Dr. Rubén López-Cano. Escola Superior de Música de Catalunya, España.

ÍNDICE

Pág. 1

PRESENTACIÓN

Editor Principal

Pág. 3

ENSAYAR ESO QUE LLAMAMOS VIDA: UN TALLER DE TEATRO PARA ADOLESCENTES Y JÓVENES EN UNA INSTITUCIÓN DE SALUD DE LA PROVINCIA DE MENDOZA

Estefanía Ferraro Pettignano

Pág. 31

DE ARTESANAS Y CURADORAS: PARA UN GIRO AFECTIVO DEL PATRIMONIO

Fabiola Leiva-Cañete &

José de Nordenflytch Concha

Pág. 46

NUEVAS MATERIALIDADES EN JUEGO: SOBRE LA COLONIZACIÓN DE LAS NARRATIVAS ENTRE HUMANOS Y NO HUMANOS EN EL CINE DE PLATAFORMAS DE CIENCIA FICCIÓN

Pablo Castillo

Pág. 74

HABITAR ANDINO

Gabriela Medrano Viteri

Pág. 116

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: COORDENADAS PARA REPENSAR LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO EN LA UNIVERSIDAD

Marcello Chiuminatto Orrego

Pág. 144

EL PROBLEMA DEL CONCEPTO COMO ANTECEDENTE PARA UNA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CALLEJERO EN CHILE

Camilo Undurraga Pinto &

Magdalena Dardel Coronado

Pág. 168

¿EXISTEN LOS MÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS? LOS SUEÑOS COMO ESPACIO DE SABER DE UNA CULTURA LATINOAMERICANA Y SOBRE CÓMO INFLUYEN EN LA ETNOGRAFÍA DE UNA PERSONA.

Tarix Devaki Sepúlveda Galleguillos

Pág. 186

MONTAJE

Catherine Gelcich Crossley

Pág. 198

UN DEVENIR OBLICUO. ITINERARIO INTELECTUAL DE NELLY RICHARD DE TOMÁS PETERS

Karin Glavic Mauren

Felipe Palma Irarrázaval*

Editor Principal

 <https://orcid.org/0009-0009-2550-8584>

El nuevo número de Revista Actos consolida una trayectoria de varios años donde la investigación guiada por la práctica y la reflexión sobre las artes ha sido el centro de su quehacer. Comprender a la creación artística como una forma de investigar el mundo que nos rodea es fundamental para imaginar y transformar la vida social a través de la visualidad, la música y/o el teatro.

Bajo estos lineamientos, Revista Actos surge como un espacio de encuentro y reflexión al alero de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, cuyo foco en la creación situada y comprometida da vida al presente número.

De forma muy especial, los artículos aquí reunidos incorpora la publicación de dos ensayos visuales, un formato emergente dentro de la publicación académica, cuya base está en la imagen (fotográfica, gráfica o diagramática) en tanto principios de una argumentación que va más allá de lo textual, la que busca abrir nuevas narrativas y caminos para la construcción de conocimiento. En este sentido, el presente número de Revista Actos es un puntapié inicial para consolidar esta línea de trabajo y convertirse en un referente para la publicación académica en el campo de las artes, espacio donde lo textual suele estar subordinado a la creación de obras plásticas, sonoras y performáticas.

Al revisar sus páginas, la o el lector encontrará experiencias de creación teatral como un medio para abordar problemas de salud mental adolescente desde un paradigma relacional y colaborativo. También incurrirá en una reflexión crítica y fundada sobre las prácticas curatoriales en el campo de la artesanía y su relación con el patrimonio; o como las plataformas de streaming y sus producciones masivas desactivan los imaginarios de fin del mundo que caracteriza nuestra época.

* Doctor en Sociología Visual. Universidad de Londres.

El primero de los ensayos visuales presentado bajo el título de Habitar Andino, lleva al lector por un viaje visual por la precordillera, en el que sigue a un grupo de arrieros a las veranadas e invernadas a través de valles y quebradas, dando cuenta de una relación recíproca entre paisaje, humanos y animales.

La segunda mitad de la presente publicación, se inaugura con una reflexión sobre el quehacer académico y cómo la investigación artística interroga los modos de sentir, decir, pensar y validar el conocimiento frente a formas hegemónicas del saber. Le sigue una aproximación para sistematizar conceptualmente una historiografía sobre el arte callejero dentro del campo de las artes visuales y una reflexión musicológica sobre los cruces entre la tradición del metal extremo y los pueblos originarios a partir de la noción de horror sonoro. La sección es cerrada por el segundo ensayo visual del presente número, el cual aborda la noción de “realismo figural” entendida como la acción de cruzar un hecho biográfico específico con un acontecimiento colectivo histórico, para gatillar una práctica en artes visuales.

Finalmente, la o el lector encontrará una reseña del libro Un Devenir Oblicuo del sociólogo del arte Tomás Peters, el que indaga en los alcances y trayectorias de la obra de Nelly Richard.

Es sin duda un honor contar con artículos de primerísima calidad en este número, los que serán un aporte relevante a la reflexión y creación de conocimiento situado desde las artes.

Ensayar eso que llamamos vida: un taller de teatro para adolescentes y jóvenes en una institución de salud de la provincia de Mendoza (Argentina)*

Rehearsing what we call life: a theatre workshop for teenagers and young adults at a healthcare institution in the province of Mendoza (Argentina)

Estefanía Ferraro Pettignano**

INCIHUSA- CONICET // UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

 <https://orcid.org/0000-0003-3932-2720>

Resumen. Este artículo se enmarca en una investigación doctoral que indaga los talleres artísticos desarrollados en instituciones de salud pública en la provincia de Mendoza, Argentina. En particular, analiza la experiencia del taller de teatro implementado en el Centro Integral Provincial de Atención de Urgencias del Adolescente (CIPAU), un dispositivo especializado en urgencias subjetivas para adolescentes y jóvenes en la provincia. El estudio se propone examinar si las actividades desarrolladas en dicho espacio pueden ser comprendidas como prácticas artísticas, así como analizar los fundamentos y modos de su implementación institucional. La investigación adopta un enfoque cualitativo, a partir de un estudio de caso que articula entrevistas, notas de campo y la sistematización de ocho encuentros del taller. Los resultados evidencian que el taller de teatro opera como una herramienta más dentro del abordaje interdisciplinario que promueve la Ley Nacional de Salud Mental N° 26.657. Lejos de centrarse en la producción artística final, el foco está puesto en el proceso creativo compartido, entendido como medio para propiciar vínculos y formas singulares de encuentro entre las/os participantes. La modalidad del taller se caracteriza por su flexibilidad y perspectiva situada, adaptándose a los deseos, necesidades y posibilidades de las juventudes que transitan la institución. Se concluye que el taller constituye una práctica artística relacional y colaborativa, capaz de habilitar otras maneras de abordar lo urgente y ensayar modos posibles de estar con otras/os a través de la creación artística.

Palabras claves: Prácticas artísticas, Salud mental, Adolescencias y juventudes, Taller de teatro, Interdisciplina.

* Esta investigación está financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET – Argentina)

** Licenciada en Arte Dramático. Universidad Nacional de Cuyo. Correo electrónico: pipiferraro@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Software, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Curación de Datos, Administración de Proyecto, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión y Adquisición de Fondos.

Abstract. This article is part of a doctoral research project that investigates artistic workshops developed in public health institutions in the province of Mendoza, Argentina. In particular, it analyses the experience of the theatre workshop implemented at the Provincial Comprehensive Adolescent Emergency Care Centre (CIPAU), a facility specialising in subjective emergencies for adolescents and young people in the province. The study aims to examine whether the activities carried out in this space can be understood as artistic practices, as well as to analyse the foundations and methods of their institutional implementation. The research adopts a qualitative approach, based on a case study that combines interviews, field notes and the systematisation of eight workshop sessions. The results show that the theatre workshop operates as another tool within the interdisciplinary approach promoted by National Mental Health Law No. 26,657. Far from focusing on the final artistic production, the focus is on the shared creative process, understood as a means of fostering bonds and unique forms of encounter between the participants. The workshop format is characterised by its flexibility and situated perspective, adapting to the desires, needs and possibilities of the young people who pass through the institution. It is concluded that the workshop constitutes a relational and collaborative artistic practice, capable of enabling other ways of addressing urgent issues and rehearsing possible ways of being with others through artistic creation.

Keywords: Artistic practices, Mental health, Adolescents and young people, Theatre workshop, Interdisciplinarity.

Introducción

Somos todos artistas: haciendo teatro, aprendemos a ver aquello que resalta a los ojos, pero que somos incapaces de ver al estar tan habituados a mirarlo. Lo que nos es familiar se convierte en invisible: hacer teatro, al contrario, ilumina el escenario de nuestra vida cotidiana.

(Augusto Boal 18)

El presente artículo se enmarca en una indagación doctoral más amplia en la cual se estudian diversos talleres de artes que se brindan en instituciones de salud públicas, situadas en la provincia de Mendoza, Argentina. En este artículo se analizan una serie de encuentros realizados en el marco del taller de teatro de una institución de salud para adolescentes y jóvenes. Las preguntas planteadas para esta pesquisa son: ¿Las experiencias del taller de teatro dentro de la institución pueden ser comprendidas dentro de la categoría de prácticas artísticas? ¿Cómo y porqué se implementa el taller de teatro en la institución? ¿Cuáles son sus características, dinámicas y modos organizativos? En línea con esto desarrollamos, durante este artículo, los resultados correspondientes a los siguientes objetivos:

- 1) Examinar las experiencias del taller de teatro a partir de la categoría de prácticas artísticas.
- 2) Identificar cómo y por qué se implementa el taller en el contexto de la institución.
- 3) Analizar las características, dinámicas y modos organizativos del mismo dentro del contexto de la institución.

A través de la estrategia del estudio de caso y desde una perspectiva cualitativa, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas, notas de campo y la sistematización de ocho encuentros del taller. Comenzamos la indagación realizando la sistematización de experiencias. En los encuentros participaron de seis a ocho personas entre los 14 y 17 años. La grupalidad era variable debido a que las/os adolescentes y jóvenes no están más de quince días en el servicio de internación.

La institución en la cual se realizó el estudio de caso es el Centro Integral Provincial de Atención de Urgencias del Adolescente (CIPAU). Es la única institución de salud pública de la provincia de Mendoza que se especializa en la atención de urgencias de adolescentes y jóvenes. Se atienden personas desde los 14 a los 17 y 11 meses de edad que ingresan por alguna situación urgente como: consumo problemático, intento de suicidio, autolesiones, cuadros de psicosis, entre otras. Se reciben adolescentes y jóvenes de diferentes regiones de la provincia y diversas clases sociales, que poseen o no, obra/seguro social.

Quienes ingresan están en internación hasta que el equipo interdisciplinario, encuentra el abordaje adecuado para la problemática, eso no debería ser más de 15 días, según la Ley Nacional de Salud Mental N°26.657 (LNSM N°26.657) (23), marco legal que rige en Argentina. Pero hay casos excepcionales en los que el período se extiende algunos días más. En línea con lo que promueve este marco legal, la institución se especializa en estas situaciones de padecimiento subjetivo desde un abordaje interdisciplinario, es decir a través de herramientas de diversos campos se particulariza en cada caso. Durante el tiempo de internación, el equipo de profesionales realiza de manera conjunta una atención integral de la salud. Luego el equipo deriva a efectores ambulatorios de salud para poder dar la externación (el alta) y que las personas tengan un seguimiento integradas en la comunidad.

En la LNSM N°26.657 se promueve, justamente, este modelo integral, intersectorial e interdisciplinario de atención de los padecimientos subjetivos. Sus fundamentos teóricos y prácticos se basan en lo que proponen diversos enfoques comunitarios de la salud (Stolkiner 169). Según esta política pública, la salud mental es “un proceso determinado por componentes históricos, socioeconómicos, culturales, biológicos y psicológicos, cuya preservación y mejoramiento implica una dinámica de construcción social vinculada a la concreción de los derechos humanos y sociales de toda persona” (LNSM 12).

Este tipo de perspectiva, tiende a colaborar en las trayectorias de salud y considera la restitución de los derechos de las personas en su dimensión de sujeto de derechos. Este es el marco legislativo a partir del cual, CIPAU, organiza sus perspectivas de abordaje y dinámicas de trabajo.

Los talleres artísticos, y específicamente el de teatro, se encuentran dentro del servicio de internación y se los considera como herramientas, junto a otras prácticas, para el abordaje de las urgencias. Nos interesó estudiar el taller en este contexto porque, como indicamos, es el único dispositivo de internación destinado específicamente a la atención de urgencias subjetivas de adolescencias y juventudes que funciona en la provincia. Cabe aclarar, que esta institución no es la única en la provincia que implementa talleres artísticos como parte de las prácticas en salud, pero si es la única que lo hace en este contexto de urgencia.

Además, la institución posee variadas propuestas artísticas (taller de teatro, artes visuales, escritura creativa, audiovisual, cerámica, arte textil, entre otros) para las personas que están dentro de la institución y para quienes ya no están en la internación, pero les interesa seguir desarrollándose artísticamente, ya que pueden seguir asistiendo a los mismos. Esto permitió realizar la selección del caso en un marco heterogéneo de indagación, luego de haber conocido los otros talleres. Nuestra selección se fundamenta, por un lado, en un interés disciplinar, ya que nuestra formación de base es en el campo de las artes escénicas. Por otro lado, al momento del ingreso en la institución el taller de teatro, no era una de las propuestas que se facilitaban en la institución. Por invitación del equipo de coordinación se promovió la implementación del mismo y fui tallerista de teatro en la institución durante ese año. Seleccionamos esta experiencia para poder dar cuenta de cómo es el proceso de puesta en marcha e institucionalización de un espacio de taller en el marco de CIPAU.

Un estudio de caso

Para indagar en profundidad el taller de teatro con el fin responder a los objetivos propuestos, se decidió trabajar desde un enfoque cualitativo. Los estudios cualitativos toman los acontecimientos en su contexto y centran su atención en los significados que las personas les dan a sus experiencias. Esta pesquisa construye significados, no de modo estandarizado o generalizado, sino más bien con la premisa de comprender e interpretar lo que consideran las personas que participan (Valles 47). La estrategia elegida fue la del estudio de casos (EC) (Stake 15), esta se realizó a través de técnicas de recolección diversas como la sistematización de experiencias, las entrevistas semiestructuradas y las notas de campo.

Se eligió el EC porque es una metodología de carácter flexible que enfatiza en el problema y/o preguntas de la investigación. A través del EC se trata de habilitar más preguntas y anticipaciones que puedan ser utilizadas para estudios posteriores, pero no como recurso que estandarice la mirada, sino como herramienta que habilite nuevos interrogantes y supuestos en investigaciones futuras.

Stake llama a esta posición interés intrínseco, “El caso viene dado. No interesa porque con su estudio aprendamos sobre otros casos o sobre algún problema general, sino porque necesitamos aprender sobre ese caso particular. Tenemos un interés intrínseco en el caso” (16).

En la primera etapa del trabajo de campo, realizamos las ocho sistematizaciones del taller. Posteriormente, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas a adolescentes, jóvenes y profesionales de la institución (talleristas, psiquiatras, coordinadores, psicólogas/as, etc.). Otra técnica implementada fueron las notas de campo, donde se registraron reflexiones en torno a las experiencias surgidas a lo largo del período de trabajo de campo. Este período implicó un año y medio de trabajo en la institución de agosto de 2022 a diciembre de 2023. Se estableció la finalización de este proceso a partir del criterio de saturación, el cuál desde la perspectiva de Valles "no debe entenderse como un umbral fijo, sino como un proceso dinámico en el que el investigador evalúa continuamente la coherencia de los datos obtenidos" (280).

Previo al ingreso a la institución se realizaron algunas aproximaciones al campo por medio de diversas actividades: participación en algunas de las reuniones de equipo, asistencia a festivales artísticos abiertos a la comunidad que realizó la institución y reuniones con el equipo de coordinación. Durante ese período también se trabajó en los aspectos éticos de la pesquisa. El proyecto de investigación se presentó y fue aceptado por el subcomité de ética de la Dirección de Salud Mental y Consumos Problemáticos (DSMyCP) de la provincia de Mendoza. Se tuvieron en cuenta para la elaboración de los consentimientos diversas legislaciones y tratados, entre ellas, la Ley Nacional de Salud Mental N° 26.657; la Ley N° 26.061 de protección integral de los derechos de las niñas, niños y adolescentes (NNyA); la convención internacional sobre los derechos de NNyA de UNICEF y Código civil y comercial de la Nación (Argentina). Además, tuvimos charlas previas con las/os participantes para aclarar las dudas que surgían respecto de la investigación.

Los enfoques que acompañan la sistematización de los talleres

Desde los comienzos de esta pesquisa somos conscientes que una de las tareas a realizar para poder indagar las preguntas de investigación, consiste en explorar sistematizaciones acordes a las experiencias estudiadas. Dicha tarea tiene su base en la práctica y autoobservación del taller. En este caso, trabajamos a partir de dos materiales que tomamos como puntos de partida, no tanto como métodos estandarizados, sino y principalmente como inspiración para proponer una sistematización posible.

Por un lado, estudiamos el libro *La sistematización de las experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles* de Oscar Jara, porque propone un enfoque situado de la práctica de sistematización. El autor recupera diversas experiencias grupales vinculadas a la educación popular

y sostiene que la sistematización no es una técnica, sino una perspectiva epistemológica y política. Jara la define como un proceso intencionado que parte de la recuperación reflexiva de una experiencia para reconstruir su sentido, identificar aprendizajes y contribuir a la transformación social. Si bien enuncia que no es posible dar una única definición al respecto del término, podemos decir que, para Jara, sistematizar es relatar dicha experiencia, exponerla, añadiendo a este proceso descriptivo nuestras reflexiones críticas en torno a la misma. Este proceso entonces supone: “recuperar críticamente nuestra propia experiencia, ponerla en diálogo con otras propuestas y aportes, compartir y proponer algunas pistas para seguir caminando, siendo conscientes que faltará mucho por precisar y ahondar” (Jara 21).

A diferencia de la investigación tradicional, la sistematización que propone el autor, parte de las prácticas sociales vividas, buscando interpretarlas críticamente desde quienes las protagonizan, con el fin de aprender, transformar y promover el conocimiento situado (Jara 22). Uno de los aportes más relevantes es el planteo de una posible estructura metodológica para llevar adelante dichas sistematizaciones, lo cual se convierte en una herramienta clave tanto para equipos comunitarios como para instancias académicas comprometidas con las diversas prácticas sociales. El material propone una secuencia metodológica flexible con momentos clave como la recuperación del proceso vivido, la elaboración del eje de sistematización y el análisis crítico. De igual manera, el autor dice repetidas veces que no existen sistematizaciones ideales o una receta para llevarlas a cabo.

En la sistematización de experiencias, debemos ser coherentes con su sentido de fondo: no se trata tanto de mirar hacia atrás, para apropiarnos de lo ocurrido en el pasado, sino, principalmente, recuperar de la experiencia vivida los elementos críticos que nos permitan dirigir mejor nuestra acción para hacerla transformadora, tanto de la realidad que nos rodea, como transformadora de nosotros mismos como personas. “Entender la actualidad del presente como acontecimiento inexplicable y que a la vez contiene las potencialidades de un futuro por construir (...) sistematizar las experiencias provoca nuevos saberes, sensibilidades y capacidades que nos permiten imaginar futuros posibles” (Jara 21).

Adherimos a lo que dice Jara en relación a que no existen sistematizaciones ideales, pero consideramos que es importante hacer el esfuerzo de proponer por lo menos algunas que nos sirvan para recuperar las experiencias del taller de teatro. La sistematización, desde este enfoque, es una manera de seguir visibilizando el trabajo que se viene haciendo en la provincia en relación a los talleres artísticos en contextos de salud. Justamente, Jara subraya que muchas experiencias transformadoras quedan invisibilizadas o no se capitalizan como aprendizaje colectivo por falta de registro. Por eso, sistematizar este tipo de experiencias es también una forma de resistencia al olvido y de validación del saber situado, “*es reconocerse como sujeto portador de conocimientos válidos y necesarios*” (Jara 28).

Durante el proceso de trabajo de campo también nos acercamos a otra propuesta que desarrolla, desde el campo artístico, modos posibles de aprender de las experiencias de los talleres. Nos referimos a La guía TransMigrARTS. Una nueva forma de observar los talleres artísticos (González Martín et al. 29). Esta es una iniciativa transdisciplinar que busca evaluar el impacto de talleres artísticos en migrantes en situación de vulnerabilidad. Surge de la necesidad de crear herramientas de observación desde las propias artes, superando enfoques tradicionales psicológicos y sociológicos. El objetivo fue desarrollar una guía para observar y evaluar cómo las prácticas artísticas fortalecen, en el caso de migrantes, la resiliencia, empatía, autoconfianza y vínculos sociales. Se enfoca en los procesos creativos como herramientas de transformación, y no solo desde un enfoque terapéutico.

El artículo que analizamos, está estructurado en varias secciones: introducción, estado del arte, metodología y la guía de observación propiamente dicha. Nos abocamos principalmente a estudiar la guía propuesta y a partir de esta, realizamos los ajustes necesarios, en coherencia con las preguntas de esta investigación. Como se mencionó al comienzo, esta resulta ser una inspiración y no un método estructurado a seguir. Hemos adoptado los tres momentos temporales que se sugieren: antes, durante y después del taller; no así los ejes que se proponen en cada momento ya que estos tienen que ver con la situación de migración específicamente. Desarrollamos más adelante las particularidades de cada momento.

Sintetizando, la sistematización que hemos llevado a cabo durante el trabajo de campo, adhiere a los enfoques desarrollados, ya que es concebida no como una técnica, sino como una perspectiva metodológica, epistemológica y política. Retomando las ideas de Jara, se produce conocimiento a partir de un proceso intencionado que parte de la recuperación reflexiva de una experiencia para reconstruir su sentido, identificar aprendizajes y contribuir a la transformación social. Si bien reconocemos que en el caso de la guía TransMigrARTS hay algunas imprecisiones, creemos que la misma es una propuesta valiosa, ya que plantea una sistematización proveniente de marcos teóricos y prácticas desde el campo artístico. Esto es un aporte fundamental, considerando la escasez de materiales y la primacía de otros enfoques por sobre el artístico.

Ambos enfoques nos permiten establecer sólo algunos puntos de partida para proponer sistematizaciones acordes a las experiencias estudiadas. No presentamos un método estructurado, sino, uno semiestructurado, flexible y situado. El cual facilita la exploración de los objetivos, pero sin entrar en métodos cerrados y condicionantes. Para concluir, cabe mencionar que hemos realizado esta sistematización teniendo en cuenta las notas de campo y las entrevistas realizadas con adolescentes, jóvenes y profesionales, pero no hemos podido hacer la revisión de la misma con estas/os debido a las particularidades que tiene el contexto. En general, el contexto requiere de atender otras cuestiones más urgentes, tanto para las personas que participan, como para las/os profesionales que acompañan. Con miras a respetar esto decidimos no hacer la revisión de dicha sistematización en este caso.

Entrevistas semiestructuradas individuales

La mayoría de las personas invitadas a realizar las entrevistas (adolescentes, jóvenes y profesionales de la institución), quisieron participar y quienes no quisieron hacerlo, pudieron decir que no desde un espacio de confianza y consenso. Para la realización de las mismas trabajamos con guías semiestructuradas de preguntas, la intención era poder indagar con las personas entrevistadas acerca de los objetivos y las categorías iniciales planteadas. Pero a su vez dar lugar a lo que cada una/o quisiera compartir durante la conversación. La técnica que se adoptó para realizar las entrevistas con profesionales fue la de bola de nieve. El muestreo intencional fue variado y heterogéneo. Se siguieron los siguientes criterios de selección con las/os profesionales:

a) identidad de género, b) profesión y cargo ocupa en la institución y, por último, c) deseo y motivación por realizar la entrevista. En estas entrevistas todas las personas invitadas quisieron realizarlas.

En el caso de las entrevistas con adolescentes y jóvenes, los criterios de selección fueron:

a) deseo y motivación por realizar la entrevista, b) identidad de género y c) edad. Cabe destacar que algunas de las personas invitadas no quisieron hacerla y eso desde un comienzo fue un criterio fundamental para la **selección [1]**.

Se llevaron a cabo un total de veinte entrevistas: once con adolescentes y jóvenes, y nueve corresponden a las/os profesionales.

Notas de campo

Desde los inicios de la investigación se implementaron las notas de campo, a través de estas se hizo un registro descriptivo, reflexivo, analítico y textual del recorrido realizado en la institución. No siempre este registro fue desde la palabra, también en él hay dibujos, imágenes, anotaciones de gestos, miradas y momentos de silencio. Se tuvieron en cuenta para el análisis las notas desde el rol de investigación/coordinación, como también lo que circuló por parte de las/os participantes. Este registro se clasificó de la siguiente manera:

- Notas descriptivas: documentan hechos objetivos, quién, qué, cuándo y dónde.
- Notas reflexivas: registran las impresiones personales de quien investiga.
- Notas analíticas: registran ideas iniciales sobre cómo los datos se relacionan con las dinámicas institucionales.

[1] En este artículo los nombres de adolescentes y jóvenes no se colocan para resguardar sus identidades. En el caso de las citas textuales de entrevistas, hemos indicado la inicial del nombre. En las entrevistas con profesionales, sí colocamos la información completa, ya que contamos con el consentimiento en este sentido.

- Notas textuales: copian o registran textos institucionales observados (carteles, manuales, documentos).
- Notas colaborativas: registran a las narrativas compartidas en los talleres, reuniones, actividades y situaciones de las entrevistas. Esto incluye producciones artísticas y registros fotográficos.

Los materiales analizados son dos cuadernos de campo, treinta y cinco documentos de Word, diversas producciones artísticas y material fotográfico.

Procesamiento y análisis de los datos

El abordaje analítico de la información recolectada se sustentó en el trabajo con fuentes primarias: las veinte entrevistas realizadas a adolescentes, jóvenes y profesionales se articularon con el corpus del registro sistemático de los ocho encuentros y con el conjunto de notas de campo. En una primera etapa, el tratamiento de los datos fue asistido por el software Atlas.ti 9, a través del cual se desarrolló un análisis temático orientado por los objetivos de la investigación. Se implementaron estrategias de codificación abierta y axial con el propósito de identificar categorías emergentes, patrones recurrentes y configuraciones significativas en los discursos (Strauss y Corbin 46).

La segunda fase del análisis se centró en las narrativas producidas en torno a las experiencias vividas en los talleres, especialmente desde las voces de adolescentes y jóvenes, así como también lo que fueron observando profesionales de la institución en las trayectorias de salud. Finalmente, se procedió a realizar una triangulación de materiales, que integró los hallazgos provenientes de las entrevistas, las sistematizaciones de los talleres y las notas de campo, a fin de fortalecer la validez interpretativa y favorecer una lectura polifónica de dichos materiales empíricos (Hammersley 27; Maxwell 39).

Prácticas artísticas: un concepto en debate

En el campo del arte hay algunas imprecisiones en relación a la categoría de prácticas artísticas. Si bien actualmente no hay consensos únicos al respecto, partimos de esta categoría porque puede precisar algunas cuestiones en relación al caso que indagamos. Justamente iniciamos desde estas imprecisiones teóricas porque las experiencias artísticas que estudiamos también son, en algunos casos, imprecisas o inespecíficas (Garramuño, 2015). En este apartado buscamos delinear las coordenadas principales de este término, explorando brevemente su recorrido, sus diversas manifestaciones y los debates críticos que lo atraviesan.

La evolución del término está intrínsecamente ligada a las transformaciones del arte occidental a partir de las vanguardias del siglo XX. Si bien la idea de la “práctica” como proceso inherente a la

creación no es nueva, es en este período cuando comienza a cuestionarse la primacía del objeto finalizado y la figura de la/el artista como genia/o aislada/o. Las vanguardias con su énfasis en la ruptura y la integración del arte en la vida sentaron las bases para una comprensión más dinámica y relacional del quehacer artístico. El dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo y el futurismo, entre otros, experimentaron con performances, happenings y acciones artísticas que desbordaban los límites tradicionales de la pintura, la escultura o la escena.

Sin embargo, es a partir de los años sesenta y setenta, con el surgimiento del arte conceptual, el arte povera (arte pobre en español) y las prácticas efímeras (como la performance y el happening), cuando el término “práctica” adquiere una resonancia particular. El arte conceptual, por ejemplo, privilegió la idea sobre la materialización, haciendo del proceso mental y la documentación las “verdaderas obras”. Como señala Lucy R. Lippard, el arte conceptual “se propone como una forma de arte desmaterializada, donde la idea es lo principal y la forma es secundaria, si es que existe” (Lippard 3). Esta desmaterialización puso en evidencia la importancia de los procesos, las decisiones, las interacciones y las acciones de las/os artistas más allá de la mera producción de un objeto para ser exhibido o vendido.

El término también se nutre de la influencia de otros campos de estudio. La sociología del arte, con autores como Pierre Bourdieu, ha puesto de manifiesto cómo el arte es una actividad inserta en un campo de relaciones sociales y económicas, donde las prácticas de las/os artistas y agentes (galeristas, críticas/os, productoras/es, coleccionistas, etc.) configuran y legitiman el valor artístico (Bourdieu 11). La filosofía de la praxis, por su parte, desde pensadores como Henri Lefebvre o Michel de Certeau, ha enfatizado en la importancia de las acciones cotidianas y las formas en que las personas se apropian y transforman sus entornos, una perspectiva que resuena con la de las prácticas artísticas que también buscan intervenir en la vida social. De Certeau, en particular, analiza las “artes de hacer” como tácticas que subvierten las estrategias de los sistemas dominantes, una lectura pertinente para entender cómo las prácticas desde el arte operan en los márgenes o buscan resistir a través de la creación (45).

La amplitud del término prácticas artísticas radica en su capacidad para englobar una vasta gama de modalidades que trascienden la idea de resultado en la creación. Claire Bishop las agrupa bajo la categoría de arte participativo, destacando aquellas obras que “implican la co-creación del trabajo por parte del público” (2). Dentro de esta categoría, la autora identifica otras subcategorías como las prácticas relacionales, las performáticas, las prácticas contextuales, las colaborativas y comunitarias.

A su vez, recientemente desde espacios académicos se conceptualiza que estas prácticas son una forma de investigación en sí misma. El proceso artístico no solo produce una “obra” sino que genera conocimiento, anticipaciones de sentido y nuevas formas de entender el mundo. Como afirma

Graeme Sullivan, la investigación en el campo del arte “es una investigación emprendida por artistas que utilizan métodos artísticos como parte integral del proceso de investigación” (24).

En esta investigación profundizamos en las prácticas relacionales, ya que se centran en la producción de relaciones sociales y formas de interacción humana como el principal medio y fin de la obra. En este sentido Nicolas Bourriaud argumenta que el arte contemporáneo al buscar producir microutopías relacionales, “genera modos relacionales que superan la comunicación” (13). Ejemplos claros son los talleres en diversos contextos de encierro, los proyectos comunitarios o las intervenciones efímeras que propician encuentros creativos. Tomamos a Bourriaud que, si bien no define el término prácticas artísticas específicamente, el autor introduce otro concepto que es el de “estética relacional”. Este en algunos estudios del campo del arte se asocia al de prácticas artísticas. Bourriaud refiere que la “estética relacional” son prácticas que se centran en esta interacción y en la relación con otras/os. Estas, según el autor, se consideran artísticas en tanto proponen experiencias intersubjetivas. Es decir, experiencias que, a partir de la práctica de crear, en este caso una escena de teatro, se accede a la posibilidad de crear vínculos con otras/os.

Nuestro interés también versa en torno a la subcategoría de prácticas colaborativas y comunitarias que propone Bishop. En este tipo de prácticas la participación activa de artistas y “no-artistas” busca generar procesos de co-creación para fortalecer los vínculos y promover transformaciones sociales en comunidades específicas. Esto último, permite concebir a los talleres no sólo como espacios de “entretenimiento” o para “mantener ocupadas/os a adolescentes y jóvenes”, sino también como un lugar de encuentro que puede habilitar o tejer redes colaborativas que permitan la construcción cultural y política (Infantino 55-57). O como algunas/os autoras/os identifican, este tipo de experiencias pueden mediar los imaginarios sociales y políticos de quienes las practican (Pérez 70; Kester 11; Rancière 36). En línea con esto, se rescata el trabajo realizado en el libro *Disputar la cultura. Arte y transformación social*, en el cual se estudian a partir de las artes circenses, “las dinámicas desde las cuales se practican, se apropian y resignifican las artes” (Infantino 55). Julieta Infantino declara que el “arte es un derecho, pero también un instrumento con posibilidades disruptivas, críticas y emancipadoras” (Infantino 55).

A pesar de su proliferación y aceptación, el concepto de prácticas artísticas no está exento de controversias. Uno de los debates centrales gira en torno, justamente, a su eficacia política y social. Si bien muchas de estas prácticas se presentan con una vocación transformadora, críticas como Bishop cuestionan su capacidad para generar cambios significativos más allá de la esfera artística. La autora argumenta que el arte participativo a menudo adolece de una “ética de la estética que prioriza la colaboración per se, sin un análisis riguroso de la calidad estética o el impacto social de las interacciones generadas” (11).

Otra tensión importante es la relación entre la autonomía del arte y su heteronomía al integrarse con otros campos como la política, la educación o la acción social. ¿Hasta qué punto el arte puede mantener su especificidad y su capacidad crítica cuando se disuelve en otras disciplinas o cuando se instrumentaliza para fines extra artísticos? La institucionalización y la comercialización de estas prácticas también plantean interrogantes. Algunas de estas propuestas, nacidas de una vocación anti-institucional o anti-mercantil, son absorbidas por instituciones, galerías, museos y bienales, lo que genera, paradójicamente, dudas sobre su potencial subversivo.

Prácticas artísticas en Latinoamérica: entre la resistencia y la reconfiguración

La discusión sobre las prácticas artísticas en América Latina adquiere matices específicos. Desde las vanguardias de principios del siglo XX, el arte latinoamericano ha mostrado una fuerte inclinación hacia la intervención en el espacio público y la relación con lo político y lo social. La historia de la región, marcada por dictaduras, conflictos sociales y procesos de descolonización, ha propiciado un terreno fértil para el desarrollo de prácticas que trascienden los límites de la creación y que se involucran activamente en la vida social.

El conceptualismo latinoamericano es un ejemplo paradigmático de esta especificidad. A diferencia de su homólogo anglosajón, a menudo más centrado en la reflexión sobre el lenguaje y la autorreferencialidad del arte, el conceptualismo en América Latina se caracterizó por su profundo compromiso político y social. Luis Camnitzer lo ha definido como un conceptualismo ideológico que, “lejos de ser una moda, representó una búsqueda de herramientas nuevas para lidiar con problemas urgentes y locales” (Camnitzer 11).

Artistas como Cildo Meireles en Brasil con sus inserciones en circuitos ideológicos (por ejemplo, estampando mensajes políticos en botellas de Coca-Cola o billetes) o el colectivo Tucumán Arde en Argentina, que documentó la pobreza y la represión en Tucumán a través de una contra bienal, son ejemplos clave de prácticas que se desmaterializaron para operar directamente en el campo social y político. Esto se vincula con la idea de estéticas de la resistencia o arte situado, que Ticio Escobar ha explorado en el contexto paraguayo. El autor enfatiza en la capacidad que tiene el arte para operar como un medio de resistencia cultural y política, articulado desde las propias prácticas y saberes locales (25). La permeabilidad de las fronteras entre arte y política ha sido una característica distintiva en la región latinoamericana diluyendo, en ocasiones, las jerarquías impuestas por las categorías eurocéntricas.

El concepto de prácticas artísticas actualmente es dinámico y está sujeto a constantes revisiones. Su emergencia refleja una transformación profunda en la comprensión del arte que se ha desplazado de la centralidad de la producción artística a la primacía del proceso, la relación, la acción participativa y

la investigación. En el contexto latinoamericano el término adquiere una densidad particular, enraizada en una historia de resistencia política y una vocación por la intervención social.

La riqueza de las prácticas artísticas en la región y la solidez de la teoría que las acompaña, evidencian cómo el arte no solo refleja el mundo, sino que lo produce y lo transforma, en una constante tensión entre la autonomía y el compromiso, entre la estética y la ética. La continuidad de la investigación en este campo es crucial para seguir desentrañando las múltiples formas en que el arte y los métodos desde el arte pueden, como dice Camnitzer, ordenar y desordenar el mundo; permitiendo habitar y modelar nuestras realidades a partir de transitar procesos creativos en diálogo con otras/os” (“Luis Camnitzer, creación sin barreras” 06:06).

Al momento de indagar los talleres, notamos que, en CIPAU existían expresiones y modulaciones artísticas variadas, esto también sucede con las experiencias que se dan durante el taller de teatro. Como se ha indicado, el término prácticas artísticas posee enfoques diversos, esto en este caso, es una cualidad que colabora en la exploración del caso. Nos resulta pertinente debido a que lo que se elabora a partir de este taller, en una primera instancia, no tiene como arribo una producción artística finalizada, más que el resultado, interesa el tránsito o la práctica del proceso creativo y sobre todo lo que puede suceder con otras/os mientras creamos artísticamente. Lo que se produce no es únicamente teatro, ni está orientado a la creación de una escena teatral exclusivamente. Por ello, consideramos adecuado referir en este caso a prácticas artísticas, ya que estas, tienen cruces múltiples de los cuales daremos mayores precisiones en los apartados que siguen.

Coordenadas en relación a la modalidad de taller

La idea transversal que trabajamos durante la pesquisa en relación a la modalidad de taller es que “los talleres son un espacio para hablar, recuperar, recrear; para hacer visibles elementos de la vida cotidiana, relaciones, saberes; para generar (de) construcciones y nuevas construcciones” (Merchán y Fink 12). Estos espacios grupales se configuran como plataformas de expresión y reelaboración simbólica, donde emergen narrativas sobre lo cotidiano y se ponen en juego relaciones interpersonales. Los espacios de taller facilitan interrogaciones críticas acerca de lo cotidiano, promoviendo el intercambio grupal y la ruptura con estereotipos institucionalizados. En este caso mediante dinámicas artísticas, se promueve la desnaturalización de hábitos sociales, incentivando la interrogación acerca de los discursos estigmatizantes (Merchán y Fink 13-14). Esta premisa se plantea a modo general y partimos de ella para poder hacer la selección del caso, con la salvedad de que cada experiencia tiene sus particularidades y no podemos asumir una mirada estandarizada.

Pero, ¿por qué se elige la modalidad de taller para trabajar en este contexto? Este tipo de prácticas artísticas en la institución requieren de modos y dinámicas que puedan sembrar experiencias colaborativas. Entendemos que una experiencia es colaborativa “cuando promueve un proceso horizontal, que busca el consenso a través de un diálogo en el que las personas involucradas aceptan las responsabilidades de las acciones del grupo (...) es decir, creamos desde la interacción” (González Martín et al. 32). En general, en los talleres existen roles definidos, como el de quien coordina (tallerista) o quienes asisten, la circulación es colectiva, se promueve el intercambio y la participación (32). De esta manera se incentivan los diversos puntos de vista, ya que no se trata de instancias que van únicamente hacia lo subjetivo, sino que se dialoga a partir del encuentro con otras/os (Merchán y Fink 15).

Este caso se enfoca en estudiar el taller de teatro porque “da un lugar preponderante a la creación en lugar de centrarse en el padecimiento de las personas. Lo que importa son los procesos creativos compartidos entre los diversos actores (participante, profesionales invitadas/os al taller y coordinadora del taller) y no los resultados finales” (González Martín et al. 15). Como hemos identificado este taller, junto a otros que se brindan en la institución, forman parte del servicio de internación. Estos son una instancia más en la propuesta de abordaje de lo que se presenta como urgencia en las/os adolescentes y jóvenes. Las urgencias subjetivas tienen el carácter de un trauma, lo que implica un quiebre con un modo de funcionamiento previo. Según la coordinadora de la institución, “intervenir en la urgencia es propiciar la construcción de un nuevo tejido que cubra la interrupción de la trama vincular y participar de una elaboración colectiva en la dimensión de lo artístico puede ser uno de los modos de intentarlo” (Trovarelli, Déborah, entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 2 de junio de 2023, entrevista semiestructurada).

Es entonces que los talleres artísticos se despliegan en el contexto como una posibilidad más frente a lo que urge subjetivamente y una manera de fomentar el encuentro con otras/os/es a partir del proceso que se da en la creación artística. Estos espacios no se conciben de forma aislada, sino en un marco interdisciplinario donde conviven y se entrelazan diversas prácticas que tienen como objeto considerar las particularidades y necesidades de cada persona que ingresa en la institución. Incluso existen otros espacios de taller artístico, como también deportivos, recreativos, de salud y de capacitación; que se dan en el contexto que exploramos.

Los talleres son propuestos en el abordaje, pero no se plantean como una instancia obligatoria. De hecho, ninguna de las propuestas (atención psicológica, psiquiátrica, médica, etc.) en el contexto tiene ese carácter. No obstante, cuando indagamos en cómo se implementan estos espacios, encontramos una tensión subyacente. En las entrevistas realizadas al equipo de profesionales, estas/os hacen hincapié en aclarar este punto, pero sucede que en la práctica algunas de las personas que ingresan en la institución sienten, en algunos casos, que los talleres y otros abordajes son obligatorios.

Cuando indagamos un poco más al respecto, encontramos que esta sensación de obligatoriedad es promovida por algunas de las personas que forman parte del equipo; de hecho, durante las entrevistas, las/os adolescentes y jóvenes se dieron cuenta de que los equipos que los atendían no les exigían la participación, sino que esa exigencia venía por parte de otras/os profesionales:

“Es como una presión que sentís porque literalmente como que te dicen, no es obligatorio, pero es como que te dicen, che, no estás participando, te vamos a dejar un tiempo más” (énfasis del entrevistado)”. (L., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 9 de noviembre de 2022, entrevista semiestructurada).

“Mi equipo no me presiona (...) Es como que, si querés hacerlo, hacelo. Si no te sentís bien, no lo hagas. Si no querés, no te vamos a presionar. Pero es como que algunos enfermeros te dicen: te van a dejar más tiempo acá (énfasis de la entrevistada); y te empiezan a meter cosas en la cabeza que pueden que sean ciertas, pueden que no, no sabemos bien”.(G., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 7 de diciembre de 2022, entrevista semiestructurada).

“Yo creo que, tipo, yo estuve (pausa) en el 2018 también, y (pausa) esta es mi quinta internación en el CIPAU, entonces yo creo que, o sea, no es como que te obligan del todo, sino que como que te incentivan de una mala forma, porque no es la correcta, pero te incentivan a hacerlo porque es como que no quieren que estés metido o metida en eso que tenés en la cabeza (...) o que estés mal (...) pero sí admito que lo hacen de una forma mala”. (B., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 9 de noviembre de 2022, entrevista semiestructurada).

Esta “mala forma” evidencia cómo aún en la actualidad, en la institución conviven diversos abordajes, algunos más cercanos a una perspectiva de derechos y otros que siguen perpetuando lógicas de control que operaban con más fuerza en gestiones anteriores. Esta problemática es algo que emerge también en las entrevistas con las/os profesionales de la institución. Si bien por parte del equipo de coordinación se viene promoviendo una perspectiva que tenga en cuenta el protagonismo de adolescentes y jóvenes en sus procesos de salud, siguen operando estas prácticas anteriores que, a veces sin buscarlo, ejercen cierto control sobre las trayectorias de las personas. En diálogo con una de las profesionales, ella reconoce que “a pesar de que se viene haciendo un trabajo profundo en cuanto a las transformaciones propuestas por la nueva gestión, todavía estas prácticas de control están vigentes” (Barban, Patricia, entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 19 de octubre de 2022, entrevista semiestructurada). Tanto ella como quienes coordinan CIPAU comprenden que esto es un proceso y que lleva su tiempo transformar dichas prácticas. Esta es una de las principales tensiones que hemos identificado en cuanto a la implementación de estas prácticas en el contexto y que evidencia, entre otras cuestiones, la complejidad de la instancia de internación.

Características, dinámicas y modos de organización del taller de teatro

Como indicamos anteriormente, analizamos el caso seleccionado, estructurando los momentos a partir de la guía TransMigrARTS (González Martín et al. 29). Cada momento propuesto está inspirado en esta guía y, a su vez, se integran con elaboraciones propias de la investigación. Partimos de una guía semiestructurada que se fue modificando en la práctica. A continuación, punteamos los ejes trabajados durante la sistematización:

- Características generales del taller: donde indicamos el nombre, si se formuló o no proyecto inicial, modalidades, perfil de tallerista y marcos teóricos que acompañan la práctica.
- Antes del taller: se indaga sobre la planificación: actividad propuesta y materiales requeridos.
- Durante el taller: se recupera cómo es la convocatoria al taller, la dinámica que se plantea en los encuentros y los momentos en los que se organizan las actividades. También se asocia esta parte al proceso creativo y las creaciones artísticas, si es que se llegó a la producción a partir del taller.
- Después del taller: se identifican las formas de registrar de cada tallerista luego del taller.

Como ya indicamos, la propuesta se lleva a cabo en la institución a partir de la invitación realizada por el equipo de coordinación. Al momento del trabajo de campo, no existía un taller destinado específicamente a esta disciplina dentro de la institución. La implementación de este taller, no era algo que estaba planificado en el proyecto inicial de la pesquisa, pero resultó ser un emergente del campo y consideramos importante seleccionar esta experiencia para profundizar en ella.

Desde el rol como tallerista, con una extensa trayectoria en la coordinación de espacios teatrales en contextos de salud, asumimos el desafío de llevar adelante este taller de manera simultánea con el desarrollo de la investigación. Tal como se ha señalado, resulta particularmente relevante profundizar en el mismo, ya que permite indagar - a partir de la autoobservación - los modos de implementación de estos espacios y cómo estos se desarrollan en la práctica.

La autoobservación promueve la inmersión de quien está investigando en las experiencias que se indagan. De este modo se puede alcanzar una comprensión más cercana a las vivencias de quienes participan, debido a que quien investiga también siente, piensa y experimenta lo que está investigando (Smith 60 y Valles 139). Por supuesto que esto implica asumir una perspectiva crítica y situada que pueda dar cuenta de todo lo que circula en la pesquisa y no únicamente lo que atañe al rol de investigación. Podemos adelantar que la experiencia de habitar el rol de investigación y al mismo tiempo el de coordinación, no resulta sencillo y daremos algunos indicios al respecto.

El taller de teatro se formula, en principio, desde una perspectiva situada (Haraway 313). ¿Cómo se traduce esto en la práctica? A partir de la invitación a implementar el espacio, se realizaron algunos encuentros con adolescentes y jóvenes a modo de diagnóstico para poder elaborar un proyecto inicial, que se presentó al equipo de coordinación e la institución. Este se basó en poder recuperar los intereses de las personas que participan en el taller y, sobre todo, indagar en las posibilidades del contexto institucional. Esta propuesta inicial, fue revisada constantemente en la práctica y en diálogo con quienes participaban.

A pesar de la trayectoria y práctica en espacios de salud, no habíamos tenido la experiencia en una institución que atiende urgencias. Esto, por supuesto, conlleva otras particularidades y fue necesario primero conocer las dinámicas institucionales, para luego elaborar el proyecto del taller y que fuese lo más pertinente posible. En este sentido, es importante el período de participación en los diversos espacios de la institución y, sobre todo, en los otros talleres, ya que esto nos permitió conocer las características y modos de CIPAU, y a su vez, establecer algunas redes de referencia que facilitaron el proceso de implementación del taller.

El marco teórico adoptado parte de algunos lineamientos del Teatro del Oprimido de Augusto Boal. A partir de las exploraciones grupales y sociales que hizo Boal, se preocupó en indagar los límites entre el teatro y la vida. Por tanto, trabajar a partir del Teatro del Oprimido es trabajar con la premisa de un teatro-límite, “entre los límites de la ficción y la realidad, la persona, la personalidad y el personaje, entre el teatro y la psicología, el teatro y la pedagogía, el teatro y la acción social” (Boal 10). El plan que prevé este teatro, es justamente que la escena o la práctica teatral sea un lugar para estudiar, aprender y conocer de esos límites y fronteras, como también de sus superposiciones.

La práctica teatral, es en este caso un lugar donde podemos ensayar: las situaciones que se nos presentan, los vínculos que queremos construir, las identidades que podemos ser.

Las preguntas a verificar y que motorizan los procedimientos del Teatro del Oprimido son:

1. ¿Todos pueden hacer teatro?
2. ¿Puede el espectador convertirse en protagonista de la acción dramática para así estudiar su presente y preparar su futuro?
3. ¿Se puede transformar verdaderamente la realidad a través del teatro; la realidad individual, social, política?
4. ¿Dónde? ¿En la escuela, en el hospital, en el barrio? (Boal 10).

Estás preguntas que propone Boal, de algún modo son los lineamientos que también acompañan la dinámica de este taller. El Teatro del Oprimido es para que las personas que participan (artistas), se apropien de sus experiencias y afinen los instrumentos teatrales para ensayar opciones de cambio, tanto en el teatro, como en la vida. En múltiples ocasiones Boal señala con ironía, “todos pueden hacer teatro, inclusive los actores. Se puede hacer teatro en todas partes, inclusive en los teatros” (Boal 12). A partir de esta idea, el autor propone un sistema de ejercicios teatrales que, como primera instancia, incitan a las personas a tomar conciencia del lugar que ocupan en la sociedad y de las opresiones que ese lugar conlleva. En segunda instancia, por medio de algunos procedimientos teatrales, en los cuáles no nos explayaremos en esta oportunidad, se ponen en escena los deseos, motivaciones o incluso las problemáticas que emergen del grupo, siempre desde la idea de teatro-límite. Es decir, la escena trabaja a partir de una realidad que la propia grupalidad trae.

En la tercera instancia se abre la participación, no sólo a quienes son artistas de la escena, sino a quienes espectan, es decir a lo que se conoce coloquialmente como público. El público, también es artista de la escena, ya que es a partir de la incorporación de las/os/es espectadoras/es, es que se crean nuevas escenas. Estas ponen a prueba respuestas posibles o habilitan otras miradas de lo que trajo la escena inicial. Estos lineamientos atraviesan el taller de teatro, y, algunas de las escenas creadas por adolescentes y jóvenes dan cuenta de estos ensayos posibles frente a las situaciones de la vida. Recuperamos una de ellas por medio de las notas de campo, que se comparten a continuación:

El grupo que dramatizó se comprometió mucho con la escena. La escena fue de comedia y así eligieron contarla:

“Estaban corriendo en el parque y deciden ir a la plaza. Empiezan a cortarse. La idea de corte aparece como un juego bobo que les provoca risa. Viene la policía y se las lleva a CIPAU. En CIPAU se dan cuenta que son unas boludas porque se cortan y deciden llamarse “el grupo de las boludas”. Comienzan a planear escaparse (...) justo aparece Superman que las ayuda, llevándose las cámaras de CIPAU. Se escapan y se van a la parada del micro. El micro no pasa y se dan cuenta que es por la hora, es muy tarde. Vuelven a decir que “son unas boludas” y se vuelven al CIPAU caminando. Una de ellas finaliza la escena diciendo: “ojalá que no hayan servido la cena.”

(Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022).

Esta escena elaborada durante uno de los encuentros, resultó ser paradigmática. Por empezar entre quienes fueron protagonistas de la misma, se encontraba una de las jóvenes que hacía tiempo estaba en la institución. Su ingreso fue por ideaciones suicidas y debido a una situación habitacional y social que se presentó durante el proceso de internación, estuvo alrededor de un mes en CIPAU. Este es uno de esos casos que la LNSM no admite, pero que en la práctica lamentablemente, suceden. Esta participante, había sido resistente al trabajo de los talleres y a otros abordajes de la institución. En los talleres, por lo general “no quería participar o si estaba presente no hacía aportes a las creaciones artísticas, se recostaba en la mesa o las colchonetas y estaba en la misma posición hasta que la actividad finalizaba” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022). Esto pudimos conocerlo principalmente a partir de las observaciones en los otros talleres.

En el caso del taller de teatro, en el primer encuentro tuvo la misma manifestación que habíamos observado en otros casos, pero la segunda vez que participó, comenzó poco a poco a sumarse a las propuestas. Notamos que tenía algunas inhibiciones corporales y que algo de eso la limitaba en la participación cuando debía exponerse sola, pero que, en el trabajo en grupo, por ejemplo, en la elaboración de escenas o en los juegos colaborativos, ella podía expresarse e incluso lo hacía de manera muy creativa. De hecho, en esta escena, tuvo un rol protagónico. La joven durante el momento de cierre del taller, reflexionó respecto a “cómo el teatro no sólo estaba siendo una motivación y una inquietud nueva en su vida, sino que también la había ayudado a sentirse un poco más segura de sí misma” (C., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 14 de diciembre 2022, entrevista semiestructurada).

En este caso en particular, pudimos ver como progresivamente, ella se iba afianzando en la disciplina, algo que no alcanzamos a percibir en otras/os participantes porque, en la mayoría de los casos, no son suficientes los encuentros que compartimos.

Si bien, concebimos que cada participación en el taller es un proceso en sí mismo y le damos valor a eso, la experiencia con esta participante demuestra que “la continuidad de estas prácticas, para algunas/os adolescentes y jóvenes es significativa” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 14 de diciembre 2022). De hecho, el interés que se generó a partir de este taller en ella, le permitió al equipo tratante, encontrar una estrategia para que luego de la internación la joven pudiera tener una actividad que la motivara. En este caso la motivación no es menor, teniendo en cuenta las razones por las cuáles, la joven, ingresa en el servicio de internación.

Luego de esta dramatización, en línea con la dinámica que incentiva Boal, se propuso un espacio de reflexión e intercambio, que incluso devino en algunas ideas nuevas para la escena. Fueron muchos los temas que emergieron, pero rescato en esta ocasión dos. El primero tiene que ver con la situación de autolesión que juegan durante la escena. “Las participantes dijeron que les hizo muy bien poder reírse un poco de eso, ya que hasta el momento el síntoma venía teniendo demasiado protagonismo y necesitaban procesar lo que les sucedía de otra manera” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022). Si bien no todas estaban en la institución por este síntoma, lo tomaron como temática emergente porque es algo que ocurre a menudo como causa de los ingresos. Durante el momento de los comentarios más que dar vueltas o tratar de entender el síntoma, “surgieron reflexiones en torno a la aceptación de que lo que les sucede, no sólo está relacionado a la esfera personal e íntima, sino que es una problemática social” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022).

Por otro lado, fue significativo reflexionar sobre la frase final “ojalá que no hayan servido la cena”. Surgió la pregunta, por parte de una de las adolescentes, de por qué decidieron, en la escena, volver a la institución. Una de las actrices mencionó que “a pesar de que al principio le costó ingresar al servicio de internación, sobre todo por lo que iban a pensar los que quedan afuera (en referencia a su entorno familiar y comunitario), se fue dando cuenta en el proceso de internación, que las personas que están ahí quieren ayudarla, no sólo sus compañeras/os, sino también las/os profesionales e incluso la gente que trabaja como ayudante de cocina” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de diciembre 2022). Esta narrativa fue estimulante, ya que las demás participantes resonaron con esta sensación y se dieron cuenta que no sólo volvían (en la ficción) a CIPAU porque se les había pasado el micro, sino porque querían volver para seguir “mejorando” en sus procesos de salud.

El rol de tallerista según Boal, se enfoca sólo en encauzar el debate o abrir el espacio de reflexión, durante este momento intentamos interferir lo menos posible para que emerja lo que el grupo necesita. Cuando alguien pide algún comentario por parte de la coordinación, se adopta una posición más relacionada a la aplicación de las técnicas actorales y del armado de la escena, no así en relación al contenido. En general, en la práctica que propone el taller elegimos esta posición para evitar que las personas que participan se sientan condicionadas.

Partimos de esta premisa, porque el rol de tallerista supone una relación desigual que de por sí existe sea cual sea la postura que adoptemos, o el tipo de prácticas que despleguemos al momento de la coordinación. De esta manera pretendemos fomentar que lo que circula reflexivamente, en relación a lo que la escena trae como contenido, sea principalmente desde las perspectivas de las adolescencias y juventudes que participan.

En relación al antes del taller, en ocasiones se realiza una planificación previa para proponer actividades al grupo y, en otras, contamos con una serie de ejercicios teatrales disponibles para que las/os participantes elijan lo que desean hacer, es decir, contamos con una variedad de propuestas y, según el grupo, se plantea una u otra actividad, o directamente se les da a elegir a adolescentes y jóvenes lo que quieran hacer. Lo cierto es que aquello que tiene demasiada estructura no es efectivo, esto se debe a que suceden diversas situaciones en la grupalidad y en la dinámica de la institución que requieren adaptarse y ser flexibles.

La convocatoria, según lo vivenciado, es un gran desafío que involucra tramitar frustraciones o expectativas propias desde el rol de coordinación. Lo cierto es que, frente a este momento inicial, lo que hacemos es “arengar como sea para que por lo menos puedan conocer el taller” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de junio de 2023). La estrategia, en este caso, es el humor y en cierto modo la insistencia, pero destacando en todo momento que el taller no es obligatorio. Incluso, en la invitación se anuncia que “el taller puede ser elaborado en conjunto, siempre partiendo de la ficción y la creación de relatos o escenas increíbles” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo 7 de junio de 2023). No es necesaria la experiencia previa para participar, no es obligación actuar y se pueden ocupar diferentes roles que hacen a la disciplina teatral; como, por ejemplo, el de expectación, el de escenografía, el de actuación, dirección, dramaturgia, etc. A veces en la convocatoria también desarrollamos brevemente de qué trata el taller.

Los espacios para realizar el taller oscilan entre dos lugares de la institución. Cuando el clima acompaña, es el patio que tiene varias opciones (la pérgola, debajo de los árboles, al sol, etc.). Otro de los lugares posibles, pero que es codiciado por todo el equipo de profesionales, por tanto, a veces hay que disputarlo, es la galería techada. También hubo dos oportunidades en las que el taller se realizó en el primer piso donde está el living y las habitaciones, pero nos dimos cuenta que es un espacio que provoca muchas distracciones y en algunos casos inhibiciones, porque a veces transitan personas del equipo. Sea uno u otro, la elección es consensuada con el grupo.



Figura 1. Registro fotográfico trabajo de campo: taller de teatro. Diagrama espacial con orientación circular de las/os participantes (octubre 2022) Foto: Estefanía Ferraro Pettignano.

Como se observa en la imagen, el diagrama espacial del taller, en general, es con orientación circular, salvo los casos de preparación de ejercicios en los cuáles cada grupo elige donde estar; o los de las dramatizaciones de escenas que se han hecho con otras disposiciones espaciales. Esto es variable y depende de la consigna propuesta. En algunos casos determinamos en conjunto o según lo que indica cada grupo, dónde se ubican las personas que actúan y dónde las que están en el rol de expectación.

Los acuerdos previos son: que la participación sea desde el deseo, con la promesa de retirarse cuando quieran y de estar atentas/os a lo que les va pasando. La invitación es a poder manifestar si aparece alguna incomodidad y sobre todo el respeto y cuidado por lo que está creando mi compañera/o. Cada vez que decimos algo de lo que ha creado otra persona lo hacemos, “como si eso fuese una piedra preciosa y frágil, que puede romperse si no hay afecto y cuidado en lo que digo” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de junio de 2023).

Durante el taller, si bien varían los ejercicios o actividades propuestas, en la mayoría de los encuentros analizados, se observa cierta estructuración de momentos que detallamos a continuación:

La presentación, es el primer momento, donde describimos brevemente en qué consiste el taller, si es que no se hizo en la convocatoria, e invitamos a que cada participante se presente. Esto se hace de maneras diferentes, pero desde una propuesta inicial similar. A veces se dice el nombre o la manera en la que nos gusta que nos nombren y alguna consigna más, que empiece a fomentar la ficción. Por ejemplo, “decimos como nos nombramos y un sueño muy extraño que recordemos o un lugar en el mundo que queremos conocer” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de junio de 2023); entre otras consignas posibles. También está permitido no presentarse.

Luego viene la instancia del Juego dramático o escena teatral. Esta varía porque en ocasiones no se llega a dramatizar una escena, es decir, a actuarla. Esto tiene múltiples causales pero la razón principal, es que muchas veces, quienes participan se inhiben. En ese caso hay diferentes estrategias que permiten seguir creando sin la necesidad de hacer una escena de teatro y a eso es lo que llamamos juego dramático. Un ejemplo de esto es cuando en vez de actuar la escena, se utiliza el recurso de la narración. Es importante aclarar, que, en el caso de la representación de las escenas, siempre antes de representarla, definimos el espacio para quienes actúan y para el público. Definir esto es importante para determinar cuál es el espacio ficcional y que no haya confusiones. Esto sirve en todos los casos como una estrategia artística, pero sobre todo lo implementamos cuando trabajamos con personas que atraviesan alguna urgencia psíquica. Para que desde el comienzo estén claros los límites ficcionales.

El cierre del taller, corresponde al trayecto final del mismo y en ocasiones es lo más desafiante, porque de algún modo propone un espacio de reflexión, algo que en ocasiones quienes participan no quieren hacer y, por supuesto, se respeta. En las guías analizadas también notamos que muchas veces este momento no tenía el tiempo que necesitaba, ya sea porque en el rol de tallerista también surgen algunas ansiedades, debido a que “en este momento podemos abrir cuestiones difíciles de tratar”; o porque “se percibe que las/os participantes están con deseo de terminar” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 7 de junio de 2023). Esto se observa sobre todo en los primeros encuentros. Luego notamos que se adoptaron algunas técnicas específicas que enriquecieron esta instancia. Por ejemplo, “en los casos que no se animaban a reflexionar frente a todas/os y de forma oral, propuse la estrategia de escribir en un papel: ¿cómo te sentiste en el taller de teatro? Siendo esta, una escritura anónima” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 24 de agosto de 2023).

El registro, en este caso desde el comienzo es parte de los momentos del taller. No se lo concibe de manera aislada, como sí ocurre en los otros casos. De alguna manera, esto se justifica porque en el proceso de autoobservación podemos ir, poco a poco, encontrando cuáles son los aciertos y desaciertos, buscando nuevas maneras y mejorando el espacio de taller. Claro que es preciso reconocer que llevar un registro sistematizado no siempre es posible. Las cualidades del contexto hacen que en ocasiones se haga difícil el registro inmediato, porque al trabajar en una institución de urgencias, suceden otras cuestiones que requieren de nuestra atención en el momento. Incluso, hemos notado que con ciertos grupos se requiere mayor disponibilidad y a veces el cansancio luego del encuentro, hace que se postergue esta tarea. En lo analizado, nuestro registro, a veces, era inmediatamente después del taller y en otras ocasiones se realizaba los días posteriores. Este registro lo hicimos a través de las guías de observación que, por supuesto, se fueron modificando con la práctica, y también por medio de notas de campo, en el caso de las producciones artísticas.



Figura 2. Registro de producciones: taller de teatro. Reflexiones de las/os participantes (octubre a diciembre de 2022) Foto: Estefanía Ferraro Pettignano.

Una de las propuestas particulares del taller es poner en movimiento el cuerpo en pos de la creación artística: a través de un juego, de un ejercicio de caldeamiento físico-expresivo, a través de una escena. Esto también pone en movimiento otras cuestiones subjetivas y colectivas, que no siempre pueden ser sintetizadas en la palabra. En diálogo con uno de los psicólogos que participó activamente del taller, este rescata la importancia de este tipo de prácticas, “el taller de teatro tiene ese adicional que también es como si se estuvieran elaborando cosas a partir del movimiento, a partir de poner el cuerpo. Se pueden entender otras cuestiones de la subjetividad de la persona, y se puede conocer parte de su emocionalidad a partir de sus movimientos” (Dominguez, Gonzalo, entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 22 de diciembre de 2022, entrevista semiestructurada).

Al respecto de lo que puede suceder o no a partir de estas prácticas, es preciso declarar que, a diferencia de lo que se fomenta en general en otros talleres de teatro, en este caso sólo algunas veces se crean escenas teatrales. Hemos notado que para quienes participan, el momento más desafiante es el de la dramatización o puesta en escena. En este sentido, somos conscientes de las inhibiciones y propiciamos otras maneras de transitar los ejercicios dramáticos. Priorizamos el proceso artístico, es decir la práctica creativa en sí y no tanto el arribo a un resultado o algo acabado. Por ello, es que consideramos pertinente referir a prácticas artísticas.

La modalidad de trabajo es flexible y semiestructurada, a través de estos modos se prioriza la participación con una única condición: “no se puede hacer teatro, si sentimos la obligación de hacerlo” (Ferraro Pettignano, Estefanía, nota de campo, 20 de septiembre de 2023). Este caso se presenta con una semiestructura, ya que los momentos del taller siguen una lógica que en las sistematizaciones realizadas se reitera. Pero dentro de esta, las actividades pueden ser espontáneas dependiendo como ya dijimos, de cómo se encuentre el grupo ese día y que desea hacer. La dinámica que propone el taller se presenta permeable a los intereses, necesidades y deseos que traen las/os participantes. Si bien esto es un desafío, la propuesta es tener a disposición una serie de actividades que de alguna manera se constituyan, metafóricamente, en una caja de herramientas teatrales que puedan poner en movimiento el cuerpo, las sensaciones y las ideas al servicio de la creación artística.

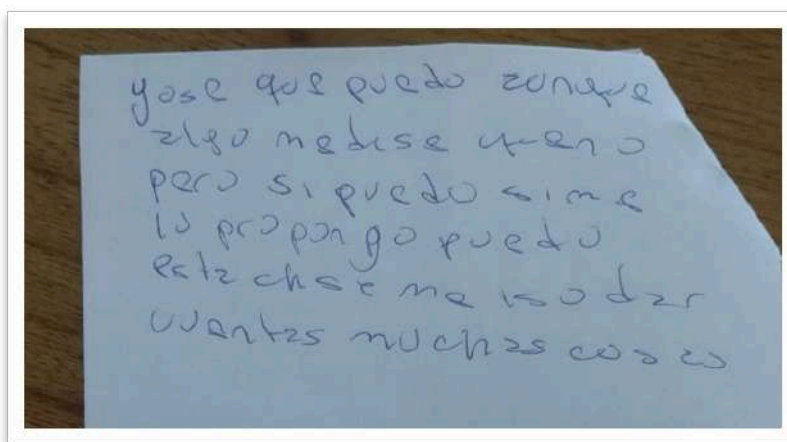


Figura 3. Registro de producciones: taller de teatro. Reflexiones de las/os participantes (14 de septiembre de 2023)
Foto: Estefanía Ferraro Pettignano.

El taller, en su implementación, adoptó una postura situada, ya que el proyecto se elaboró luego de una sucesión de encuentros diagnósticos. Además, algo que no se ha mencionado en el cuerpo del apartado, pero es importante destacar, es que tanto el proceso de implementación como la puesta en marcha definitiva del taller, ha sido supervisado y acompañado por profesionales de la institución y profesionales externas/os. Esto permite observar los sesgos que devienen de la práctica y sobre todo llevar a cabo de manera sistemática, un proceso de reflexividad constante (Piovani 74).

El taller de teatro se presenta como una posibilidad de ensayar otras maneras frente a eso que nos sucede, las palabras de quienes participan dan cuenta de ello:

”... sé que puedo, aunque a veces algo me dice que no, sí puedo, si me lo propongo, puedo. Esta clase me hizo dar cuenta muchas cosas” (anónimo, producción del taller, 27 de septiembre de 2022).

“Porque te expresas (...) yo vi que el teatro me ayuda en eso. Antes era como muy metida para adentro, como que me costaba mucho comunicar lo que sentía, lo que necesitaba. Y hay algo del teatro que a mí sí me ha ayudado en eso. Es muy loco, pero (hace una pausa) en ser más (vuelve a hacer una pausa) ... a poder expresarme”. (C., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 7 de diciembre de 2022, entrevista semiestructurada)

“Es expresar tus sentimientos y no ocultar lo que sentís (...) en el sentido de contarnos de alguna manera (...) Y es una forma diferente de ver la vida (...) la vida no es graciosa, pero algo podemos resignificar”. (G., entrevista personal por Estefanía Ferraro Pettignano, 7 de diciembre de 2022, entrevista semiestructurada)

A través de este caso podemos decir que el teatro permite ensayar eso que podemos y también lo que no podemos frente a lo que sucede, o como dice Eduardo “Tato” Pavlovsky, a través del teatro se pueden “alcanzar nuevos territorios existenciales, o quizás inventar micropolíticas de ensayo que tal vez nos transformen para el futuro” (Pavlovsky 35).

Conclusiones

El análisis del taller de teatro desarrollado en CIPAU entre 2022 y 2023 permitió comprender cómo una práctica artística situada puede constituirse en una herramienta significativa dentro de los abordajes interdisciplinarios en salud mental para adolescentes y jóvenes. A partir de las notas de campo, las entrevistas y la sistematización de los encuentros, se evidenció que el taller funcionó no solo como un espacio de expresión y creación, sino también como una plataforma para el encuentro y la elaboración simbólica de experiencias complejas vinculadas a las urgencias subjetivas que atraviesan adolescentes y jóvenes.

La modalidad semiestructurada, la flexibilidad metodológica y la implicancia corporal propia del teatro, configuraron una propuesta sensible permeable a los intereses y necesidades de quienes participaron. Lejos de buscar una producción artística cerrada, el taller habilitó un proceso colectivo en el que el foco estuvo puesto en el proceso y la creación artística, en la aper-

tura a otras formas de narrar(se) y en el ensayo de modos de estar con otras/os. En este sentido, el taller puede leerse como una práctica artística, relacional, colaborativa y situada, en línea con las categorías desarrolladas desde los marcos teóricos contemporáneos del campo del arte.

Asimismo, la experiencia permitió reflexionar sobre los desafíos que implica la institucionalización de estas prácticas en contextos de salud. Las tensiones entre la lógica de la urgencia, la estandarización de protocolos clínicos y la apuesta por prácticas sensibles y horizontales atraviesan todo el proceso. La coordinación del taller, acompañada por profesionales de la institución y desde una postura crítica y reflexiva, fue clave para sostener una práctica coherente con los principios de los enfoques comunitarios de la salud y con los marcos de derechos que sustentan la Ley Nacional de Salud Mental N°26.657.

Retomando algunos puntos neurálgicos, el taller de teatro en particular y los talleres artísticos en general, dentro de la institución se integran como una herramienta más dentro del abordaje interdisciplinario. Se conciben como espacios no obligatorios, donde la participación está mediada por el deseo y el incentivo personal de participar, aunque dicha participación puede verse tensionada por algunos supuestos de obligatoriedad que transmiten algunas/os profesionales de la institución. Estas prácticas no actúan de forma aislada, sino en diálogo con otras instancias clínicas, terapéuticas, recreativas, de capacitación, etc. En su despliegue, el taller es una posibilidad de abordar lo urgente, sin hacer foco únicamente en el síntoma y estimulando formas singulares de encuentro con otras/os desde la creación artística compartida.

Por último, esta investigación no solo aporta una descripción densa de una experiencia situada, sino que también propone una forma de investigar estos procesos artísticos. La sistematización como enfoque metodológico y la autoobservación como práctica reflexiva, permitieron construir un saber situado que reconoce el valor epistémico de las prácticas artísticas en contextos de salud, y que abre la posibilidad de pensar futuros posibles en clave creativa, colectiva y emancipadora.

Referencias

- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books, 2012.
- Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido I*. Ediciones Nueva Imagen, 1985.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- Buenaventura, Julia. "Cildo Meireles por Julia Buenaventura". YouTube, subido por Julia Buenaventura, 22 de abril de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=fvKYob9G4Ig>.
- Buenaventura, Julia. "Hélio Oiticica por Julia Buenaventura". YouTube, subido por Julia Buenaventura, 23 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=VmCUJQRpQlE>.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Ed. University of Texas Press, 2007.
- Consorti Museus GVA. "Creación sin barreras - Luis Camnitzer". YouTube, subido por Consorti Museus GVA, 20 de junio de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=9K7jVh1PzkY>.
- Dubatti, Jorge y Pansera, Claudio. coords. *Cuando el arte da respuestas: 43 proyectos de cultura para el desarrollo social*. Ed. Ediciones Artes Escénicas, 2006.
- González Martín, D., et al. "La guía TransMigrARTS. Una nueva forma de observar los talleres artísticos". Revista TMA. 2022.
- Hammersley, Martyn. *¿Qué hay de malo en la etnografía?: Exploraciones metodológicas*. Ed. Editorial Morata, 1994.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, 1991.
- Infantino, Julieta, ed. *Disputar la cultura: Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Ed. RGC Libros, 2019.
- Jara Holliday, Oscar. *La sistematización de experiencias: Práctica y teoría para otros mundos políticos*. Ed. Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano, 2018.
- Kester, Grant H. *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Ed. Duke University Press, 2011.
- Ley Nacional Nº 26.657 de Salud Mental y su Decreto Reglamentario 603/2013. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/175000-179999/175977/norma.htm>.
- Lippard, Lucy R. Six Years: *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Ed. University of California Press, 1973.
- Maxwell, Joseph A. *Diseño de investigación cualitativa: Un enfoque interactivo*. 2ª ed. Ed. Gedisa, 2012.
- Merchan, Carolina y Fink, Nadia. *Infancias libres: Talleres y actividades para educación en géneros*. Las Juanas Editoras, 2018.
- Pérez, Raúl. *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*. Editorial Gedisa, 2007

- Piovani, Juan Ignacio. "Reflexividad en el proceso de investigación social: Entre el diseño y la práctica". ¿Condenados a la reflexividad?: Apuntes para repensar el proceso de investigación social, coordinado por Juan Ignacio Piovani y Laura Muñiz Terra, Ed. Biblos, 2018, pp. 35-58.
- Rancière, Jacques. *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. Continuum, 2006.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural y estudio cultural de Chile)*. Cuarto Propio, 2007.
- Roitter, Mario. "Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: Algunas certezas y ciertos dilemas." Nuevos Documentos CEDES, no. 66, 2009.
- Sánchez Salinas, Romina. "Teatro en Comunidad: Una Propuesta de Estudio a Partir del Caso del Teatro Comunitario Argentino". Contemporáneos: Estudios Sociales Nacional, vol. 29, 2023, pp. 179-202. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8056780>.
- Smith, Dorothy E. *El mundo silenciado de las mujeres*. Centro Internacional de Investigaciones del Desarrollo-CID, 1989.
- Stake, Robert. *Investigación con estudio de casos*. Morata, 1998.
- Stolkiner, Alicia. *Prácticas en salud Mental*. Ed. Noveduc, 2021.
- Strauss, Anselm L. y Corbin, Juliet. *Basics of qualitative research: Grounded theory procedures and techniques*. Sage Publications, 1990.
- Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. SAGE Publications, 2010.
- "Tucumán Arde (1968)". Archivo Graciela Carnevale, <https://archivosenuso.org/coleccion/tucuman-arde-1968>.
- Valles, Miguel S. *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Editorial Síntesis, 1999.
- .
-

Recibido: 30 de agosto de 2025

Aceptado: 17 de diciembre 2025

De artesanas y curadoras: para un giro afectivo del patrimonio*

Of Artisans and Curators: Toward an Affective Turn in Heritage

José de Nordenflytch Concha **

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

 <https://orcid.org/0000-0003-0237-4607>

Fabiola Leiva-Cañete ***

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

 <https://orcid.org/0000-0003-3425-6832>

Resumen. La curaduría ha devenido recientemente en nuestra región latinoamericana en el desplazamiento de una reflexión postcolonial a una reivindicación decolonial, con todas las implicancias epistémicas, metodológicas e ideológicas que su práctica ha desplegado en proyectos expositivos durante el primer cuarto del siglo XXI. Proponemos caracterizar esa complejidad que se evidencia en aquellas exposiciones en que comparecen objetos y sujetos que se originan en la práctica artesanal, la que ha estado asociada históricamente a lo doméstico, lo femenino, lo comunitario y las tradiciones ancestrales, se ha adaptado a las materialidades, tiempos y condiciones de los territorios, el mercado y las instituciones en una configuración de inestable interdependencia. En el centro de esas tensiones está la relación entre quienes producen obras y quienes organizan sus condiciones de visibilidad, donde para el caso de la artesanía, sus modos y prácticas específicas proponemos identificar un “giro afectivo” en modelos curatoriales que tensionan críticamente la pasividad de la interpretación del patrimonio de los otros con la apropiación consciente del patrimonio de un nosotros posible.

Palabras claves: Artesanía – Curaduría – Patrimonio – Afectos

* Artículo financiado por el Programa de Contratación de Ayudantes de Investigación de Postgrado de la Universidad de Playa Ancha (Proyecto de Fortalecimiento UPA 24991).

**Doctor en Historia del Arte, Universidad de Granada, director Departamento de Artes Integradas UPLA. Correo electrónico: jnorden@upla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Software, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Curación de Datos, Administración de Proyecto, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión y Adquisición de Fondos.

*** Dra. © en Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha, UPLA. Correo electrónico: fleivacanete@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Software, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Curación de Datos, Administración de Proyecto, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión y Adquisición de Fondos.

Abstract. Curatorship in our Latin American region has recently shifted from a postcolonial reflection to a decolonial one, with all the epistemic, methodological, and ideological implications that its practice has unfolded in exhibition projects during the first quarter of the 21st century. We propose to characterize that complexity that is evident in those exhibitions in which objects and subjects appear that originate in the artisanal practice, which has been historically associated with the domestic, the feminine, the community and ancestral traditions, and has adapted to the materialities, times and conditions of the territories, the market and the institutions in a configuration of unstable interdependence. At the heart of these tensions lies the relationship between those who produce works and those who organize their conditions of visibility. In the case of crafts, their specific modes and practices, we propose identifying an “affective turn” in curatorial models that critically challenge the passivity of interpreting the heritage of others with the conscious appropriation of the heritage of a possible “us.”

Keywords: Craft, Curatorship, Heritage, Affects.

Introducción. Exploración situada de prácticas

Durante la última década, las prácticas curatoriales contemporáneas han experimentado transformaciones significativas, particularmente en su relación con saberes, oficios y formas de producción cultural históricamente situadas fuera del campo legitimado del arte. En Chile, este proceso ha coincidido con un renovado interés institucional por la artesanía, expresado tanto en un nuevo marco normativo — Ley N.º 21.788: Ley de Fomento y Protección de la Artesanía —, políticas de fomento y salvaguardia patrimoniales, como en su creciente presencia en museos, galerías y centros culturales. Sin embargo, esta mayor visibilidad no ha estado exenta de tensiones, pues ha reactivado debates en torno a la jerarquización entre arte y artesanía, la autoridad de las instituciones y el lugar que ocupan las comunidades portadoras de los oficios en la construcción del sentido patrimonial.

Este artículo se sitúa en el cruce entre prácticas artesanales y prácticas curatoriales, interrogando los modos en que la curaduría contemporánea ha abordado la alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca entre los años 2013 y 2023. La pregunta que orienta este trabajo es cómo determinados proyectos expositivos han reconfigurado —o tensionado— la relación entre producción artesanal y producción de visibilidad, y qué implicancias tiene ello para comprender el patrimonio no solo como un conjunto de objetos, sino como una práctica viva, relacional y situada; que se centra en los procesos, mediaciones y decisiones curatoriales que estructuran estas experiencias.

Desde una perspectiva de género y de la mano del enfoque feminista, decolonial y situado, se propone la noción de giro afectivo como una clave interpretativa para analizar estos desplazamientos. Este giro se manifiesta en modelos curatoriales que comienzan a reconocer los modos de hacer de las artesanas; sus gestos, memorias corporales, genealogías y vínculos territoriales; como dimensiones constitutivas del valor patrimonial, y disputa del “patrimonio autorizado” que refiere Laurajane Smith. La tesis que se sostiene es que, en estos casos, la curaduría deja de operar exclusivamente desde una lógica interpretativa del patrimonio de “los otros” y se desplaza hacia formas de apropiación consciente y situada de un “nosotros posible”, en el que afectos, cuidados y responsabilidades compartidas adquieren centralidad.

Para desarrollar este argumento, el artículo analiza cuatro exposiciones realizadas en distintos espacios expositivos del país: Quinchamáli en el Imaginario Nacional (2013), Quinchamálium chilense (2020), Nayadet Núñez Rodríguez. Lo popular emancipador 8M (2022) y Ollas de Quinchamáli 2023 (2023). La selección de estos casos se basa en tres criterios: su inserción en circuitos institucionales relevantes, su articulación con programas públicos de promoción y salvaguardia de la artesanía, y su reconocimiento en el campo cultural. A través de un análisis cualitativo de dispositivos curatoriales, investigaciones, relatos expositivos y contextos de producción, se examina cómo estas experiencias permiten repensar las relaciones entre artesanía, curaduría y patrimonio en el Chile contemporáneo.

Hacer cuidando: artesanas

El reciente texto de Ley de Fomento y Protección de la Artesanía aprobado por el Congreso Nacional el 7 de octubre de 2025, define artesanía como:

“creación artística de carácter individual o colectivo de obras o piezas no consumibles, en la que pueden utilizarse técnicas, herramientas o implementos y predomina la ejecución manual. Dicha creación artística involucra dominio de la técnica y transformación de materias primas, además de habilidad, sentido de pertenencia y creatividad en la elaboración de obras o piezas que poseen características distintivas en términos de valor histórico, cultural, utilitario o estético pertenecientes a una determinada zona o cultura” (Chile, Ley N.º 21.788 1).

Esta definición ofrece un punto de partida que inscribe la artesanía en el ámbito de la creación, reconociendo a artesanas y artesanos como quienes “cultivan” un oficio con destreza, memoria, reflexión y conocimiento, según plantea el texto legal que se basa en una genealogía epistémica que nos retrae a las formas más canónicas de la definición.

Lo anterior, sin embargo, no agota la complejidad ni da cuenta vastamente del carácter relacional que sostiene el trabajo artesanal y sus oficios como la textilería, alfarería y cerámica, (principales en la cultura e historia latinoamericana), cestería, trabajo en madera, y otros que implican la transformación de materias primas, a través de una práctica que remite al ejercicio habitual del oficio.

Entenderemos la práctica artesana como un modo de hacer (de Certeau, 1996) por tanto las preguntas ¿Qué se practica? y ¿Quién la practica? son centrales en las relaciones entre quienes producen obras y quienes pueden habilitar condiciones de visibilidad.

Cuando la artesanía, se comprende como como “un mapa cognitivo que ilustra la vinculación y diálogo del hombre con su entorno, con la tierra, el agua, el fuego, el aire...” (Sepúlveda Llanos 52) lo que pone en práctica es una relación y adaptación constante a las condiciones del material, el tiempo y el territorio (Quijada, Tobar y Saldías 77), modos que transforman silenciosamente los espacios normados, donde los cuerpos inscriben su experiencia en el mundo y producen sentidos que no siempre son capturados por los discursos institucionales.

Desde la perspectiva de género y el feminismo, que han proporcionado diversos sentidos para pensar el estado de las cosas como plantea Giunta, la artesanía no es solo una técnica, sino una manera de habitar y cuidar la vida cotidiana, una ética del hacer que compromete al cuerpo con la materia y al oficio con la comunidad, como señala Sennett, donde la atención, la paciencia y la destreza son modos de responsabilidad. Estas prácticas, leídas desde la noción ch'ixi desarrollada por Rivera Cusicanqui, desafían la fragmentación moderno-colonial al integrar cuerpo, territorio y comunidad e interceptan el “paradigma racionalista dominante” que “nunca aceptó que ser racional es al mismo tiempo un asunto afectivo, y que no existe ningún pensamiento o conocimiento libre de sensibilidad y afectividad.” (Giraldo y Toro 12).

En este espacio de intimidad, ¿Qué se cuida? y ¿Qué se valora? Materias primas, paisajes culturales, relaciones e intercambios, autorrepresentación femenina y memoria colectiva; formas de sensibilidad que producen mundo desde otras lógicas, tal como plantea Ticio Escobar en *El mito del arte y el mito del pueblo*, al no subordinarse al régimen visual ni a la separación moderna entre producción material y afectiva; al patriarcado colonial, que no sólo organizó el poder sobre los cuerpos de las mujeres, sino que impuso una jerarquía ontológica que subalternizó todos los saberes ligados a lo doméstico y a lo comunitario tal como analiza Rita Segato en *La guerra contra las mujeres*.

En la tradición cultural de una antropología hetero normada cuidar es celar, asociado como la alfarera celosa de Levi-Strauss, al trabajo artesanal como “una invención femenina” (Lévi-Strauss 18) que revela un orden simbólico subordinado. La extracción de arcilla implica silencios rituales, respeto por seres guardianes y vínculos con fuerzas diversas que entran en conflicto; una práctica cosmogónica, ética y relacional, donde el hacer manual tensiona la agencia femenina, que trabaja “con energía” (Díaz et al. 43) donde dialoga tierra y corporalidad, transmisión de saberes y un orden que enlaza arcilla, fuego, agua, aire, mundo y vida.

"La greda ¿es que es tan sabia!, que ella me quiere manejar a mí. Nos manejamos las dos. Somos amigas. Hay que enamorarla para que se entregue. Hay que entregarse para que el otro se entregue. Es tan íntimo. Y respeto, hay que respetarla mucho. A veces se me quiebra, igual la guardo, porque es una mano que pasó. Imagínese todo lo que hizo esa mano." (Testimonio de la Artesana Elena Tito en Díaz et al 34).

Respecto de ello, la perspectiva de Elvira Espejo Ayca se desplaza desde condiciones cuya interseccionalidad entre raza, género y clase la permiten construir nuevos puentes. Su pedagogía de la crianza mutua propone que la creación no surge de una relación instrumental con las materias primas, sino de una interacción afectiva y recíproca que posibilita la obra, abriendo la comprensión de la artesanía como un sistema de interdependencias que sostienen modos de saber hacer compartidos.

La artesanía es una práctica que cuida. La artesana y artesano cuida, la greda, la fibra, la madera, reconociendo en ella una historia, una sensibilidad y una temporalidad propias. Incluso asumiendo los argumentos para el reconocimiento de las expresiones vitales de la naturaleza, en tanto plantas, insectos y animales sean sujetos de derecho. Cuidar el territorio significa escuchar sus ritmos y disponibilidades, la continuidad de saberes compartidos y reapropiados, profundamente vinculados a la vida comunitaria. La artesanía, entonces, no sólo continúa una tradición, sino que hace permanecer y especialmente aparecer formas de vidas, una sensibilidad encarnada, que justamente no siempre se quiere visible.

Curar: de la retención a la liberación.

La curaduría es una práctica formal que en su origen está asociada a una gestión integral de colecciones institucionales, con el objetivo de sistematizar su conservación, desarrollar el conocimiento de sus piezas y eventualmente exhibirlas (Balzer y Obrich). En la medida de que estas instituciones fueron promovidas por una política pública desde los estados nacionales modernos, se fueron instalando especificidades en la naturaleza de sus contenidos y disciplinas asociadas, lo que en el campo de las artes dio origen al formato de las galerías y los museos públicos.

Será durante la segunda mitad del siglo XX en que la práctica curatorial se comience a independizar de los programas institucionales, apareciendo la figura profesional del curador independiente, cuyo perfil profesional combina un variado tipo de competencias que distan de ser solamente disciplinares e incluyen capacidades operativas para resolver problemas híbridos y complejos, derivados de una necesidad de concentrar sus esfuerzos en proyectos expositivos. (Ramírez y Santos).

En Chile el reconocimiento institucional del rol profesional de la curaduría es reciente. Los organigramas de los Museos sostenidos por la institucionalidad pública, apenas si los integran, Curadores y Encargados de Colecciones en el Museo Histórico Nacional (MHN) acuñados ya en las páginas de la Revista Museos en 2011, y más recientemente, curadoras en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

De este modo, el impacto del debate contemporáneo sobre la curaduría, principalmente, se ha ido asumiendo desde trabajos independientes, ejercidos desde un oficio de facto y solicitudes externas a su regulación desde el financiamiento por medio de proyectos concursables que regula la mayoría de los flujos de inversión pública en el apoyo a la conservación, investigación y exhibición de colecciones.

En ese escenario la implementación de proyectos curatoriales ha estado configurada de modo convergente a partir de una gestión que incluye la investigación monográfica, la producción museográfica y la edición textual, “interrupciones, desplazamientos, montajes y articulaciones discursivas” (Escobar 12). Todo lo cual entra en una negociación con las expectativas de los espacios, los coleccionistas y los artistas que soportan el diagrama del proyecto, y su dispositivo de interpretación y gestión.

Por lo anterior es que en nuestro país podemos distinguir un momento inicial en que estas prácticas de construcción autoral de los proyectos curatoriales se manifiestan en el ámbito de las artes visuales, claramente a través del trabajo precursor de Nelly Richard tal como analiza Peters, al reconocer prácticas artísticas que subvierten la clausura institucional desde los márgenes del control social impuesto por la Dictadura Cívico-Militar. Las críticas al modelo curatorial son contrahegemónicas (Rilley) desde los precursores trabajos de Lippard y se expanden de modo situado por lo que se considera curaduría afectiva, que atiende las minorías infrarrepresentadas.

La curatoría afectiva desde el cruce de “saberes-sentires-haceres descentrados”, (Corvalán 105) irrumpiendo en la desjerarquización de formas y modos impuestos por el campo cultural y sus manifestaciones institucionales más complejas como son los museos, las ferias y las bienales, sobre esto último podemos observar sus efectos en proyectos curatoriales recientes como Turba Tol Hol Tol, que ocupó la representación en el Pabellón oficial de Chile en la 59 Bienal de Venecia de 2022. (Marambio y Machiavello).

Lo anterior propone observar cómo proyectos curatoriales han abordado oficios y tradiciones artesanales, situando un conjunto de exposiciones recientes sobre artesanía y específicamente sobre alfarería de Quinchamalí, que ingresó en 2022 en la Lista de Salvaguardia Urgente del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO^[1], como casos clave para analizar las relaciones y tensiones entre producción artesanal y producción de visibilidad, una zona de contacto e interacción.

Tomando en cuenta tres dimensiones para comprender cómo la artesanía ocupa en este siglo diversos circuitos expositivos del país se revisaron: i) los archivos de principales espacios expositivos, ii) programas y fondos de inversión destinados a la promoción, resguardo y fomento de la artesanía, iii) distinciones y premios asociados a la disciplina y a las y los artesanos. Este recorrido permitió identificar un conjunto de cuatro exposiciones que, entre 2013 y 2023, han abordado de manera directa la alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca: i) *Quinchamalí en el Imaginario Nacional*, 2013, ii) *Quinchamalium chilense*, 2020, iii) *Nayadet Núñez Rodríguez. Lo popular emancipador 8M*, 2022, y iv) *Ollas de Quinchamalí 2023*, 2023.

La artista Nury González, directora del Museo de Arte Popular Americano, fue la curadora de la exposición Quinchamalí en el Imaginario Nacional. Realizada en el MAPA en marzo del año 2013. Un proyecto de investigación cuyos resultados son puestos en circulación en una exposición de las piezas de cerámica de Quinchamalí de la colección del MAPA, a partir de la construcción de un dispositivo de transferencia que comprende la tradición como una resistencia.

La artista Josefina Guilisasti fue curadora de la exposición *Quinchamalium Chilense*, realizada en la Galería de Patrimonio del Centro Cultural La Moneda, entre el 10 de enero y el 31 de agosto de 2020. Invocando el nombre científico en latín de la planta del quinchamalí, el formato en este proyecto se construye en base a una instalación producto del trabajo colaborativo entre la artista en colaboración con la antropóloga Belén Roca y un grupo de quince “artistas alfareros” (sic) de Quinchamalí^[2], representantes de la tradición alfarera, esto en medio de la coyuntura de su patrimonialización a partir de la herramienta del derecho internacional público, como es la

^[1] “La alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca”, Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, Nomination file n° 01847, Decision 17.COM 7 a.1, 2022.

^[2] Victorina Gallegos, Teorinda Cerón, Flor Caro, Daniel Villeuta, Silvana Figueroa, Gastón Montti, Marcela Rodríguez, Mónica Venegas, Nayadet Núñez, Eugenia Sepúlveda, Carmen Romero, Regina Pino, Cintia García, Luis Pérez Sepúlveda y Nancy Mariangel.

Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Interesante es el hecho de que este proyecto curatorial cita el anterior en tanto se suman en esta exposición otras piezas pertenecientes a la colección del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA).

La historiadora del arte Gloria Cortés fue la curadora de la exposición *Nayadeth Nuñez Rodríguez. Lo popular emancipador 8M*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre el 8 de marzo y el 24 de abril de 2022. Este proyecto fue una intervención en una de las piezas de la colección permanente del MNBA, la copia clásica de la *Venus Arrodillada* (Ernesto GAZZERI, ca. 1900), en el contexto de la conmemoración del 8M. La artista “articula los saberes del matrilineaje” (sic), instalándose en una zona liminal entre las artes populares y las artes visuales, movilizandoincomodidades en una institución canónica que lleva el nombre Bellas Artes en su denominación. Las piezas aportadas por la artista corresponden a las representaciones corporales de sujetos femeninos, la una representa a su bisabuela Rosa Caro, conocida como Berta, partera y matriarca de la tradición alfarera, la otra titulada Disforia, interpela la identidad de género.

La artista Petra Harmat Vergara y el diseñador Michael Hoza, fueron los curadores de la exposición *Ollas de Quinchamali 2023*, realizada en la Galería Gabriela Mistral entre el 23 de mayo y el 29 de junio de 2023. El proyecto propuso un cruce entre las condiciones de exhibición del arte contemporáneo a través de sus dispositivos y la práctica artesanal de la alfarería de Quinchamalí. Se dispusieron 23 cerámicas que fueron realizadas por nueve alfareras^[1], generando un dispositivo que enfatiza la dimensión corporal, afectiva y colectiva de la creación, como testimonio y denuncia, donde la experiencia de las alfareras se vuelve inseparable de los procesos ambientales y económicos que condicionan su continuidad.

La visibilidad otorgada por dispositivos curatoriales contemporáneos en estas exposiciones ha impulsado un desplazamiento significativo en la comprensión del objeto artesanal. Lo que antes era leído predominantemente desde su función utilitaria, la olla, la vasija, la figura ornamental, se ha ido reconociendo progresivamente como un objeto cuya potencia radica en la integración inseparable entre uso, técnica, imaginario estético, creación y pensamiento. Este tránsito revela la fragilidad de la frontera que históricamente separó la producción artística popular de la culta o académica y, cuestiona “la categoría que les había sido otorgada como artesanos o artistas populares, a espacios de exhibición y reconocimiento que surgen desde las Bellas Artes” (Quijada, Tobar y Saldías 63).

Al situar piezas, relatos, cuerpos, en instituciones, montajes y narrativas curatoriales diversas, las exposiciones no solo amplían las posibilidades de lectura de la artesanía y lo artesanal, sino que reconfiguran su estatuto simbólico y patrimonial.

^[3] Gabriela García Ramírez, Laura Carrasco Figueroa, Cecilia Montti Ortiz, Delia Gallegos Muñoz, Inés Guzmán Venegas, Marcela Muñoz Esparza, Claudina Sandoval Caro, Rosa Caro Rodríguez y Flor María Betancur Rodríguez.

Las artesanías, dejan de ser meras evidencias de una tradición para convertirse en argumentos materiales de agencia y memoria que no ingresan al campo del arte para confirmarlo, sino para interpelar, (Escobar, *La siguiente pregunta. Breves ensayos curatoriales*), para poner en evidencia sus jerarquías y revelar que existen otras epistemes sensibles que no encajan en los formatos de exhibición modernos.

Cuando la artesanía, particularmente la realizada por mujeres, entra al museo, lo que se disputa no es solo la pieza, la materialidad, la técnica, la precariedad, sino la posibilidad de afirmar que existen formas de creación donde autoría, hacer y vida se entrelazan, disputando asuntos de la contemporaneidad, permitiendo repensar las jerarquías artísticas y abrir nuevos marcos afectivos y epistemológicos en la curatoría actual.

Patrimonio relacional: de las sincronías a lo dialógico

El encuadre teórico de las prácticas curatoriales reseñadas en esos cuatro proyectos supone poner atención en la reciente transformación del sentido de uso que ha tenido en nuestro contexto el concepto con que se identifica la palabra patrimonio.

Hemos transitado desde la hegemonía del campo de la conservación del patrimonio, ejercida por el efecto de transferencia desde deontologías jurídicas, modelos metodológicos de intervención y pretensiones globalizantes que invocan conceptos genéricos como “la humanidad” (Unesco) está presente en nuestro contexto regional cuando remitimos al concepto Estado Nacional. Durante más de doscientos años hemos tenido socialmente un modo único de definir al patrimonio, básicamente considerando los atributos formales y materiales de objetos que tendrán valor en tanto se los damos desde las disciplinas que los estudian, lo que Laurajane Smith en su día caracterizó como un “patrimonio autorizado”.

El cambio de este marco epistémico está dado recientemente desde el enfoque de los Estudios Patrimoniales, que ha permitido no sólo poner en tensión ese canon, sino que más bien ha permitido aumentar el conocimiento de éste, considerando al patrimonio incluso como una forma de conocimiento. Esto nos permite identificar el reconocimiento a discursos, textos y nuevos contextos para la investigación, así como incluso prácticas curatoriales en colecciones patrimoniales en Chile, lo que tributa al reconocimiento de un escenario del cual hace unos años advertimos que:

“Un mínimo consenso inicial nos sitúa en la necesidad de integrar la convergencia multidisciplinaria en un enfoque holístico de los fenómenos culturales que son reconocidos y funcionan como patrimonio en el campo social. De ahí que los Estudios Patrimoniales tengan como objeto de estudio las tensiones conceptuales que derivan del enunciado social de la palabra ‘patrimonio’.” (Nordenflycht 14)

En tanto cada “intervención en el patrimonio” es un “hecho histórico”, la multidimensionalidad de la intervención afecta a los valores y no sólo a los atributos del patrimonio.

La conservación del patrimonio ha reconocido el hecho histórico único e irrepetible que debe ser caracterizado y por tanto individualizado, luego de lo cual nos preguntaremos por las causas que lo explican y finalmente lo debemos seleccionar y distinguir en relación con otros, por tanto configurar su significado y valor, para darle sentido de realidad al neologismo ad usum patrimonialización, cuyo equivalente en inglés tal vez provenga de heritage-making y más atrás cuando se instaló desde el galicismo Mise en valeur.

En el momento actual la agenda de lo patrimonial se contextualiza desde cierta ambigüedad contraintuitiva, tal como ya lo hemos afirmado en otro texto el patrimonio es creativo, conflictivo e incierto, remarcando que “el patrimonio es creativo ahí donde se reconoce como un fenómeno relacional que implica a las personas, comunidades, ideologías e imaginarios en la producción de una concepción colectiva de lugar.” (Nordenflycht, Variaciones Patrimoniales 12). Lo anterior reconoce un patrimonio de las ausencias y las emergencias -parafraseando a De Sousa Santos- en la era de la desfeticización de la autenticidad como plantea Lipovetsky.

En ese contexto la escala local del reconocimiento a las comunidades ha sido un tema emergente en los últimos años, haciendo eco en la academia a partir de investigaciones, tesis y publicaciones, dentro de las cuales destacan aquellas que se instalan desde miradas interdisciplinarias sobre prácticas urbanas y rurales (Montecino; Marsal, Hecho en Chile 1; Marsal, Hecho en Chile 2) así como las comunidades auto reconocidas como aporte de los pueblos originarios del territorio nacional, con una agenda que incluye cuestiones tan complejas como la restitución en un contexto de análisis decolonizador.

Pasar de la interpretación a la apropiación patrimonial, supondrá entonces asumir que el patrimonio en sus atributos como sobre todo en sus valores es creativo, en un modo más complejo que solamente inventar tradiciones para su uso en el control de la gobernabilidad desde el Estado Nación, sino que como una acción que les permite a los sujetos construir futuros posibles a través de la gestión

transformación y uso de sus acervos ancestrales, donde cada producto de la artificialización de la naturaleza devenido en cultura material no tiene una condición ontológicamente patrimonial per se, sino que puede llegar a funcionar como patrimonio si es que se construye desde esa relación liminal entre los sujetos y los objetos. (Carter et al.).

A modo de conclusión: para un giro afectivo

El análisis de las exposiciones abordadas en este artículo permite afirmar que las tensiones entre práctica artesanal y práctica curatorial no se resuelven en la mera ampliación de los circuitos de exhibición, sino que se sitúan en el corazón mismo de la producción de sentido patrimonial, creativo, conflictivo e incierto. En el centro de estas tensiones se encuentra la relación entre quienes producen las obras desde modos de hacer situados, corporales y territorializados, y quienes organizan sus condiciones de visibilidad desde marcos institucionales, curatoriales y discursivos. Lejos de ser neutra, esta mediación incide directamente en la forma en que el patrimonio es interpretado, apropiado o disputado. En este escenario, el giro afectivo que proponemos no se presenta como una categoría cerrada, sino como una orientación crítica que emerge del análisis de prácticas curatoriales concretas.

Desde esta perspectiva, la curaduría desarrollada por Gloria Cortés en el Museo Nacional de Bellas Artes permite comprender el giro afectivo como una operación que desestabiliza las fronteras entre arte popular y artes visuales, instalando zonas liminales al interior de instituciones canónicas, “permite la alteración de las narrativas y el entrecruce con producciones incómodas y no homogéneas para la grilla institucional” (Museo Nacional de Bellas Artes) plantea, y continúa: “Torsos femeninos desnudos realizados bajo la técnica tradicional quinchamalina, actúan como bisagra entre la herencia del hacer popular, con el problema de la representación de memorias personales y comunitarias, especialmente las femeninas”.

Su trabajo evidencia que la curaduría puede operar como un dispositivo capaz de alterar narrativas históricas, jerarquías disciplinares y regímenes de representación, incorporando corporalidades, memorias y experiencias tradicionalmente excluidas, en la voz de la artista artesana Nayadet Nuñez:

“Mi obra siempre ha estado centrada en las problemáticas femeninas, en las nociones, creencias, prácticas, saberes y procesos que pueblan nuestros cuerpos y territorios. La tradición de la cerámica negra pulida, me fue traspasada por un largo linaje de madres -en el que también participó mi padre a través de la quema-, y me permite evidenciar la desigualdad, de cómo se categorizan nuestros cuerpos o de los espacios que ocupamos en la sociedad”

En este sentido, en el encuentro y la materialización de la intervención, la curaduría no busca integrar la artesanía al canon existente, sino tensionar críticamente ese canon, generando incomodidades que habilitan nuevas formas de lectura y reconocimiento, desjerarquizando las formas de producción de conocimiento según refiere Ailton Krenak.

Las reflexiones de Ticio Escobar permiten profundizar esta lectura al comprender la curaduría como una práctica de interrupción más que de clausura, “En cuanto fenómeno y dispositivo de la contemporaneidad, la curaduría es definida en oposición a lo moderno” (Escobar, *La siguiente pregunta: Breves ensayos curatoriales* 11).

Desde esta perspectiva, el objeto artesanal no se presenta como portador de una esencia cultural fija, sino como un cúmulo de cuerpos y relaciones creativas que interpela a los públicos, a la institución y a las categorías heredadas del arte moderno, donde la “curaduría desafía y agita la obra para reforzar el cumplimiento de su oficio: precipitar significaciones que no descansen en respuestas seguras; es decir, que desemboquen en preguntas nuevas” (Escobar, *La siguiente pregunta: Breves ensayos curatoriales* 11); esas preguntas, que a pesar de las barreras y dificultades, muchas comunidades dialogan y ponen en práctica, con nuevas y viejas formas afectivas, económicas y de convivencia para sostener la vida común, entre ellas muchos colectivos de mujeres artesanas, artistas, curadoras y gestoras.

El giro afectivo en este marco, no apunta a producir consenso ni a estabilizar significados, sino a sostener la pregunta, la fricción y la tensión como condiciones necesarias para una relación ética con las prácticas culturales subalternizadas, mirando a aquellos que son capaces de proponer otras narrativas para el mundo siguiendo a Krenak.

El desplazamiento adquiere una densidad mayor cuando se lo pone en diálogo con las perspectivas de Elvira Espejo Ayca, que como Krenak sitúa el hacer artesanal y cultural dentro de sistemas de interdependencia vital. En ambos pensadores y creadores, la práctica no se separa de la vida, el territorio, ni la responsabilidad relacional, se trata de saberes que se crían mutuamente, que se transmiten a través del cuerpo, el cuidado y la convivencia con lo no humano.

Al mirar con detención la alfarería, como disciplina central de las exposiciones analizadas, reconocemos en ella un saber que amplifica la creación de objetos de barro cocido, como “un oficio que contiene un saber transmitido de generación en generación, anclado en las familias, comunidades y territorios ligados a sus cultores”. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 13). Un proceso que significa poner atención a ritmos y disponibilidades, continuidad de saberes profundamente vinculados a la vida comunitaria. “Mi trabajo comienza en los veranos cuando tenemos que recolectar las materias primas, que son la greda, las gredas amarillas, el colo blanco, el colo rojo, las arenas, y también los insumos con la que nosotros hacemos la cochura que es el guano de buey y guano de caballo” explica la artesana Mónica Venegas en el registro audiovisual de la exposición “*Quinchamalium Chilense*.” (4:33), proceso que tiene un tiempo – el verano – para disponer las materias primas para trabajar todo el año.

“Mi obra siempre ha estado centrada en las problemáticas femeninas, en las nociones, creencias, prácticas, saberes y procesos que pueblan nuestros cuerpos y territorios. La tradición de la cerámica negra pulida, me fue traspasada por un largo linaje de madres - en el que también participó mi padre a través de la quema-, y me permite evidenciar la desigualdad, de cómo se categorizan nuestros cuerpos o de los espacios que ocupamos en la sociedad”

Es un proceso creativo y cultural de conexión e interdependencia entre sistemas, entre ellos el cuerpo humano.

Desde este horizonte, el giro afectivo deja de ser exclusivamente una cuestión curatorial para convertirse en una posición política, ética y afectiva, que reconoce la potencia y la fragilidad de los ecosistemas culturales y la necesidad de formas de relación más atentas, situadas y corresponsables.

En conjunto, las experiencias analizadas permiten proponer que el giro afectivo implica un tránsito desde la interpretación pasiva del patrimonio de “los otros” hacia la apropiación consciente y situada de un patrimonio como “nosotros posible”, un “*Amuy’tanakax uywaña*, o crianza mutua de los pensamientos y las sensibilidades en constante autorreflexión.” (Espejo Ayca 10).

Este desplazamiento no elimina las asimetrías entre artesanas, curadoras, espacios culturales e instituciones, pero las vuelve visibles y negociables, abriendo la posibilidad de un campo de agencia compartida. Así, el patrimonio deja de entenderse como un acervo histórico centrado en objetos y significados, para asumirse como una práctica viva, relacional y en permanente actualización.

En este sentido, la curaduría afectiva constituye un horizonte crítico desde el cual repensar las políticas de visibilidad, la ética del trabajo cultural y las formas contemporáneas de relación entre artesanía, arte y patrimonio.

Referencias

- Balzer, David. *Curationism*. Pluto Press, 2015.
- Carter, Thomas; Harvey, David; Jones, Roy y Robertson, Iain (eds.). *Creating Heritage. Unrecognised pasts and rejected futures*. Routledge, 2020.
- Chile Ley N.º 21.788: *Ley de Fomento y Protección de la Artesanía*. Diario Oficial, 12 Dic. 2025.
- Corvalán, Kekená “Curadurías inestables: todo patrimonio es molesto”. en Usubiuaga, Viviana et al. *Los patrimonios son políticos*. Ministerio de Cultura Argentina, 2021.
- De Certeau, Michel. “La invención de lo cotidiano”. I. *Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana, 1996.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del Sur*. CLACSO y Siglo XXI, 2009.
- Díaz, Patricio, Leyton, Eileen y Muñoz, Constanza. *Alfarería, de la tierra a la mano*. Cuaderno Pedagógico de Patrimonio Inmaterial. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Cuestiones sobre arte popular. Ariel, 2014.
- Escobar, Ticio. *La siguiente pregunta: Breves ensayos curatoriales*. HyA Ediciones, 2024.
- Espejo, Elvira. YANAK UYWAÑA. *La crianza mutua de las artes*. Kikuyo, 2022.
- Krenak, Ailton. *Futuro Ancestral*. Taurus, 2022.
- Le Guin, Ursula K. *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis, 2022.
- Lévi-Strauss, Claude. *La alfarera celosa*. Paidós, 1986.
- Lippard, Lucy. *Mixed Blessings. New art in a multicultural America*. New Press, 1990.
- Lipovetsky, Gilles. *La consagración de la autenticidad*. Anagrama, 2024.
- Marambio, Cristóbal, y Claudia Machiavello. *Turba Tol Hol Hol Tol*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), 2022.
- Marsal, Daniela ed. *Hecho en Chile 1. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Mis Raíces, 2021.
- Marsal, Daniela ed. *Hecho en Chile 2. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Mis Raíces, 2020.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Mincap). Marco conceptual para el Proyecto de *Ley de Artesanía*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022.
- Montecino, Sonia (ed.). *Tramas de la diversidad*. CNCA, 2017.
- Museo de Arte Popular Americano. *Quinchamalí en el Imaginario Nacional*. 2013.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Nayadet Nuñez. Lo popular emancipador 8M*. Noticias MNBA 8 Mar. 2022: s.p. Web.
- Nordenflycht, José de ed. *Estudios Patrimoniales*. Ediciones UC, 2018.
- Nordenflycht, José de. *Variaciones Patrimoniales*. Altazor, 2022.

- Obrich, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Exit Publicaciones, 2010.
- “Ollas de Quinchamalí 2023”, “Ollas.cl”, 2023.
- Peters, Tomás. *Un devenir oblicuo. Itinerario intelectual de Nelly Richard*. Metales Pesados, 2025.
- “*Quinchamalium Chilense*.” Youtube, Centro Cultural La Moneda, subido por Centro Cultural La Moneda, 10 de mayo de 2020.
- Quijada, Fernando, Claudia Tobar, y Javiera Saldías. *Pensar las artes populares hoy: Definiciones, problemas y desafíos*. 2023.
- Ramírez, Juan Antonio. *Ecosistema y explosión de las artes*. Anagrama, 1994.
- Reilly, Maura. *Activismo en el Mundo del Arte. Hacia una ética del comisariado artístico*. Alianza Forma, 2019.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. 1.^a ed., Tinta Limón, 2018.
- Santos, Juan José. *Curaduría de Latinoamérica*. CENDEAC, 2018.
- Sennet, Richard. *El artesano*. Anagrama, 2009.
- Sepúlveda Llanos, Fidel. *Artesanía como Patrimonio Cultural: Desarrollo, fomento, protección*. Revista *AISTHESIS*, 36, 2003.
- Smith, Laurajane *Uses of Heritage*. Routledge, 2006

Recibido: 10 de diciembre de 2025

Aceptado: 27 de diciembre 2025

Nuevas materialidades en juego: Sobre la colonización de las narrativas entre humanos y no humanos en el cine de plataformas de ciencia ficción

New Materialities at Play: On the Colonization of Narratives Between Humans and Non-Humans in Science Fiction Platform Cinema.

Pablo Castillo Castillo*

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

 <https://orcid.org/0009-0004-6749-6685>

Laia Allegro Martinez**

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

Resumen. El presente artículo analiza cómo las plataformas de streaming colonizan y neutralizan las narrativas críticas que emergen en torno a las nuevas materialidades post-antropocéntricas. El objeto de estudio corresponde al cine de plataformas de ciencia ficción, específicamente las series *Sweet Tooth* y *Black Mirror*, entendidas como dispositivos culturales que representan y modulan las asociaciones entre actantes humanos y no humanos. A partir de los nuevos materialismos y los estudios sociales de la crítica, se examinan dos dimensiones: (1) la cooptación de los discursos ecológicos en relatos que abordan hibridaciones interespecie, y (2) la instrumentalización de las narrativas sobre la relación humano-máquina en contextos tecnológicos contemporáneos. El análisis muestra cómo estas obras, lejos de sostener una mirada transformadora sobre las relaciones entre humanos, naturalezas y tecnologías, reconfiguran la crítica en clave emocional, espectacular y compatible con las lógicas del capitalismo cultural. Se propone el concepto de crítica soft para describir esta forma de desactivación estética y moral de la crítica, que convierte las narrativas posthumanistas y ecológicas en productos culturalmente seguros y comercialmente rentables.

Palabras claves: discurso ecológico, narrativas cinematográficas, colonización de los híbridos, híbrido humano-máquina, posthumanismo.

* Magister en Ciencias, Tecnología y Sociedad. Universidad Alberto Hurtado. Correo electrónico: pcastillocastillo61@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión.

** Socióloga. Universidad Alberto Hurtado. Correo electrónico: allegro.laia@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Redacción (borrador original y revisión/edición).

Abstract. This article analyzes how streaming platforms colonize and neutralize critical narratives emerging around new post-anthropocentric materialities. The object of study is science fiction films on streaming platforms, specifically the series *Sweet Tooth* and *Black Mirror*, understood as cultural devices that represent and modulate the associations between human and non-human actors. Drawing on new materialism and social studies of criticism, two dimensions are examined: (1) the co-optation of ecological discourses in relationships that address interspecies hybridizations, and (2) the instrumentalization of narratives about the human-machine relationship in contemporary technological contexts. The analysis shows how these works, far from offering a transformative perspective on the relationships between humans, nature, and technology, reconfigure critique in an emotional, spectacular, and compatible way, aligned with the logic of cultural capitalism. The concept of "soft critique" is proposed to describe this form of aesthetic and moral deactivation of critique, which transforms posthumanist and ecological narratives into culturally safe and commercially profitable products.

Keywords: ecological discourse, cinematic narratives, colonization of hybrids, human-machine hybrid, posthumanism

Introducción

El objetivo de este artículo es analizar críticamente cómo el cine de plataformas de ciencia ficción —particularmente *Sweet Tooth* y *Black Mirror*— configura, representa y finalmente coloniza las asociaciones entre actantes humanos y no humanos en el contexto del capitalismo cultural contemporáneo. Lejos de constituir una sistematización de una práctica artística, esta investigación se orienta a examinar, desde los nuevos materialismos y los estudios sociales de la crítica, los modos en que estas narrativas audiovisuales operan como dispositivos de producción de imaginarios sobre la naturaleza, la tecnología y sus vínculos con las lógicas del poder económico. El análisis busca visibilizar la forma en que dichas obras transforman potenciales discursos disruptivos en una crítica soft, compatible con las sensibilidades y requerimientos del mercado de plataformas.

La deriva post social de los estudios de posthumanistas, así como las ecologías políticas y los estudios de ciencia, tecnología y sociedad, han roto con la consideración tradicional de pensar lo social desde una génesis puramente humana. Hoy tanto la teoría de redes como los nuevos materialismos han puesto en duda las vieja dicotomías entre sujeto-objeto, orgánico-inorgánico, naturaleza-sociedad, apostando por una ontología relacional que considere los puntos de intersección entre lo animado y lo inanimado. Esta apuesta lejos de ser de orden trascendental toma la inmanencia de lo real como punto de partida, una consideración sobre un mundo que, si bien es dependiente de la existencia de nuestras mentes, no lo es acerca del contenido de la misma (DeLanda, 2021).

En el presente análisis, se ahondará en dos fenómenos atinentes a nuestro presente en las narrativas críticas del cine: por un lado, la relación naturaleza-sociedad, y por otro, los ensamblajes cyborg entre humanos y formas de existencia maquínicas. Siguiendo con la tradición analítica de los estudios sociales de la crítica (Thévenot, 1991), vislumbramos que además de existir un pensamiento crítico capaz de someter a revisión sistemática los efectos del poder y las desigualdades, también es necesario ahondar en un pensamiento de lo crítico, con foco en cómo la crítica por parte de los actores sociales se torna una función social. Nuestro foco se posiciona en esta segunda acepción, buscando visibilizar la instrumentalización económica y narrativa del devenir político en la búsqueda de asociaciones entre humanos y no-humanos al interior del estadio actual del sistema productivo y reproductivo-cultural neoliberal.

Con lo anterior en mente, se someterá a revisión la domesticación funcionalista neoliberal de la crítica, desde el abordaje de la colonización de los imaginarios y las narrativas que visibilizan las asociaciones entre humanos y no-humanos en el cine de plataformas. Bajo esta crítica de la crítica post-antropocéntrica, cabe resaltar la doble acepción que ha tenido el concepto de la relación entre humano y no-humano. Por un lado y bajo términos organicistas, cabe entender este vínculo como una relación entre el sujeto humano *anthropos* y la vida natural, aquí la crítica post-antropocéntrica ha introducido una comprensión donde el ser humano y el mundo natural deben ser pensados ya no como diferenciales, sino que como imperativamente vinculantes. Otra forma de imperativo relacional que evoca frecuentemente la noción sobre la relación entre humano y no-humano, refiere a pensar el mundo como una composición llena de materia no viva, o sea inerte y objetual, materia gótica en palabras de Mark Fisher (2022) donde lógicamente emerge la existencia de la tecnología como un no-humano. Con la emergencia de las tecnologías recursivas y alopoiética usando los términos de Félix Guattari (1996) la tecnología ha dejado de ser un otro mecanicista y puramente autómatas, sino que ha pasado a ser una forma de existencia, ampliando el acervo de la sociedad compuesta netamente por *formas de vida*.

Antes de entrar de lleno en el dilema conceptual y en el análisis de la colonización de las narrativas no-humanas, cabe mencionar ciertas consideraciones contextuales que enmarcan esta discusión, tales como las ideas sobre el fin del mundo. Frente al avance del desastre climático, se levanta el pánico colectivo frente a la incertidumbre del futuro como humanidad, esto genera múltiples relatos y visiones que someten en tensión la relación entre la actividad humana, los avances tecnológicos y el comportamiento de la naturaleza de cara a un posible colapso. Junto con la preocupación sobre el colapso ecológico, también ha cobrado relevancia las inquietudes asociadas al desastre tecnológico, el desarrollo de las máquinas y la singularidad tecnológica. Estas ideas han impulsado la existencia de pensamientos fatalistas en la actualidad, las que han llevado en muchos casos, a plantear interrogantes sobre la alteridad no humana. De esta forma, las posibilidades de colapsos ecológicos y tecnológicos han generado una sensación de urgencia colectiva que plantea como necesario, cambios profundos en el quehacer y pensar humano, gatillando cuestionamientos y nuevas miradas sobre nuestro vínculo con otras formas de existencia.

Habitar el antropoceno, ideas sobre el fin

Las últimas décadas han estado marcadas por una crisis ecosistémica y civilizatoria que azota tanto a nuestra especie como a las demás que habitan el planeta. El calentamiento global, la pérdida de la biodiversidad y la explotación indiscriminada de los recursos naturales se han presentado como las principales problemáticas a abordar en una política global. La conceptualización del Antropoceno es muestra del potencial disruptivo del ser humano a escala planetaria. El geólogo Jan Zalasiewicz siguiendo con lo postulado por Paul Crutzen en torno al antropoceno a principios de los 2000, señala que nuestra capacidad de acción ha trascendido la escala humana y el impacto puramente social, dejando de ser meros habitantes de la tierra para convertirnos en actores geológicos, lugar donde la actividad humana tiene un impacto que está quedando grabado en los estratos planetarios (Zalasiewicz, 2008).

La tesis del Antropoceno ha servido para múltiples postulados de carácter científico, traspasando los límites de la geología y embarcándose en análisis variopintos sobre el impacto de la acción humana en la escala planetaria. Si bien este concepto del antropoceno halla su seno en la investigación científica, este no ha quedado indiferente para el análisis cultural, estableciendo nexos entre las prácticas como el consumismo exacerbado, el extractivismo indiscriminado, y el detrimento de la realidad planetaria expresada en el ecosistema. Es frente a estas ideas acerca del deterioro global a causa de la intervención humana, que han surgido expresiones culturales que han hipotetizado en torno a la noción del fin del mundo, tejiendo lazos entre nuestra forma de habitar el planeta y la idea del exterminio planetario.

Una obra reciente que ha sido particularmente ilustrativa en torno al análisis sistemático de estas ideas de corte fatalistas sobre el fin del mundo, es el texto “El síndrome Babilonia” de Alain Musset (Musset, 2021), libro en el cual aborda los principales imaginarios que se han construido en torno a la idea del fin, haciendo un repaso exhaustivo por las principales obras de la humanidad, desde la biblia, pasando por la literatura de los siglos XIX y XX, hasta el cine catástrofe y de ciencia ficción. En su obra, Musset recorre los cuatro pilares históricos en torno a la idea del apocalipsis: Los nuevos diluvios, los meteoros y cuerpos celestes, las convulsiones terrestres, y las pestes y pandemias, para luego centrarse un nuevo y más reciente pilar: La humanidad verduga de sí misma y los mundos postapocalípticos. En palabras del autor:

“El apocalipsis y los universos postapocalípticos constituyen los mejores pilares de la ciencia ficción porque simbolizan el miedo que todos sentimos ante un futuro imposible de controlar, y que puede poner en tela de juicio todos nuestros logros y certezas” (Musset, 2021).

A causa de esta disrupción planetaria a manos del ser humano, Musset identifica diversas narrativas en la literatura y el cine que se articulan en torno a la venganza de la naturaleza hacia la humanidad, los escenarios del apocalipsis y los posibles futuros tras el colapso. Estas representaciones sitúan a lo urbano como núcleo simbólico de la catástrofe, ya que son las ciudades —y las relaciones sociales que en ellas se tejen— las que aparecen como los principales espacios afectados por el apocalipsis. El síndrome de Babilonia estaría caracterizado como una condena casi unánime de los estilos de vida urbanos (Musset, 2021), entendidos como formas de existencia pecaminosas marcadas por la desigualdad, los excesos y la explotación sistemática de los recursos naturales; estos serían los principales motivos por los cuales Gaia se rebelaría contra la humanidad. En este marco, la destrucción de ciudades icónicas como Nueva York o París, así como de geosímbolos como la Torre Eiffel o la Estatua de la Libertad, opera como representación del colapso de un tipo de mundo occidental, moderno y hegemónico.

Junto a estas imágenes del fin, Musset reconoce también narrativas que proyectan un “después” del apocalipsis —el renacimiento de la humanidad, la salvación de los elegidos, las ciudades protegidas bajo cúpulas o figuras bíblicas como el Arca de Noé— que reinscriben la catástrofe como una oportunidad para reconstruir el mundo sobre las ruinas del anterior, manteniendo intactas ciertas jerarquías entre lo humano, la naturaleza y el mundo.

Bajo la idea del colapso a manos de la irrupción de la tecnología, cabe señalar un nuevo y más reciente pilar del apocalipsis que constituye un temor generalizado de la humanidad en torno al fin: La singularidad tecnológica y el dominio de las máquinas automatizadas. Sobre este tópico se han llevado variopintos análisis, desde las ideas del fin del trabajo (Rifkin, 1996), la automatización como amenaza existencial (Anders, 2011), hasta la desmaterialización del mundo a causa de la digitalización (Castillo, 2024).

Si bien estos estudios han referido a los impactos controvertidos de la automatización sobre la vida humana desde múltiples expresiones, lo han hecho orbitando imaginarios populares bajo la lupa de un mismo fundamento unificador: la idea de la autonomía tecnológica como amenaza del fin humano.

Sustentado en este fundamento, el cine una vez más, no ha tardado en hacerse eco de las interrogantes existenciales de nuestro vínculo con las máquinas, reflejando una vez más los temores humanos sobre la extinción. Desde su génesis con obras como *Metrópolis* de 1927, el cine de ciencia ficción ha puesto atención a nuestra relación controvertida con la tecnología, alimentando narrativas tecno-pesimistas e imaginarios fatalistas.

A día de hoy esta relación ha mutado en una pluralidad de formas, frente a lo cual el canon cultural de la industria del cine ha sido una de las principales fuerzas propulsoras de las formas de ver nuestra relación con las denominadas máquinas inteligentes. Será precisamente este cine de ciencia ficción de corte cyberpunk el segundo objeto de estudio, en el que se abordarán las narrativas críticas de la relación con el otro maquínico en el cine de plataformas.

Por otro lado, la narrativa del fin por la catástrofe ecológica es abordada por Musset a partir de relatos que aluden a la irresponsabilidad del humano y la venganza de la naturaleza que se levanta para recuperar el terreno que le pertenece y que ha sido explotado durante décadas. Es habitual ver en la literatura y el cine ciudades vacías de humanidad, pero con plantas que se apropian del asfalto y animales vagando libremente por las calles, como si finalmente la naturaleza hubiera triunfado sobre la ciudad. En este sentido, Viveiros de Castro y Deborah Danowski (2019) expresan que nuestra relación actual con el planeta tierra se configura a partir del sentimiento de pánico que conlleva la intrusión de Gaia, que conformaría al sistema tierra como un sujeto histórico, una fuerza moral amenazante que se levanta y tensiona nuestras certidumbres en torno al futuro. De esta forma, el miedo se genera a partir de la irrupción del planeta como un actor que castigaría a los humanos por todos los daños a la naturaleza, imaginario que puede visibilizarse en películas como *El día después de mañana* (2004) o *Mad Max: Fury Road* (2015) donde la naturaleza se presenta como agente activo de destrucción o reconfiguración del mundo humano.

El concepto de Gaia propuesto por Latour (2017) complejiza la distinción entre humanidad y mundo. Más allá de este dualismo, el mundo se presenta como un sistema atravesado por múltiples relaciones entre agentes, en el cual el ser humano forma parte del entramado, pero no como un sujeto privilegiado o fundacional (Danowski y Viveiros de Castro, 2019).

Nos encontramos ante una catástrofe compartida, y la reversibilidad de los efectos del cambio climático no constituye un proceso controlable por la humanidad, como se ha pensado y proyectado en películas como WALL·E (2008), donde los humanos, tras haber abandonado un planeta devastado, regresan eventualmente a la Tierra para comenzar su reconstrucción. reforzando la idea de que la restauración del mundo depende exclusivamente de su iniciativa, una lógica similar en Interstellar (2014), donde la humanidad, enfrentada a un colapso agroecológico global, busca salvarse mediante la exploración interestelar y la terraformación, desplazando la crisis ecológica a un problema resoluble por el humano.

Cabe mencionar, las distintas corrientes de pensamiento imaginan nuestra relación con la tecnología y la naturaleza en el futuro, la preocupación sobre el rumbo de la humanidad se vuelve un campo de disputa teórica, unas optimistas y otras pesimistas sobre el devenir del mundo. Una de ellas es la teoría de la singularidad, la que plantea un futuro en que nuestras capacidades, condiciones físicas y ambiente serán modificados por la tecnología, llevándonos a una nueva era transhumana, en la que existiría una superación de nuestros límites orgánicos y mundanos. Esta postura tiene una visión optimista del futuro, es desarrollada por el think tank del Breakthrough institute, el que defiende un capitalismo verde que resolvería todos nuestros problemas sociales y ambientales.

Dentro de ambas consideraciones, tanto en las formas culturales de ver la crisis ecosistémica, como las controversias socio-técnicas, nuestro propósito será ahondar en la visión de la cultura hegemónica occidental en torno a nuestra relación social con el otro no-humano orgánico y técnico, explorando los imaginarios tanto de la creciente crisis en la relación inter-especie, como la incipiente crisis en la relación con las máquinas. Para ello, el cine de ciencia ficción se erige como un dispositivo narrativo que no sólo refleja nuestro vínculo con el otro, sino que también lo transforma. Antes de entrar de lleno en las consideraciones teóricas que ello implica, cabe repasar algunas nociones que la literatura académica ha desarrollado las últimas décadas frente a las ideas de colapso ecológico, fin del mundo y antropocentrismo.

Sobre la colonización de la crítica

Ejercer el acto de pensar críticamente nunca es una tarea fútil, al contrario, siempre está empapada de posicionamientos en torno a la sociedad, juicios de valor, compromiso, praxis, e incluso voluntad transformadora. Tradicionalmente, y debido a su génesis, el pensamiento crítico ha estado históricamente ligado a esfuerzos intelectuales insurgentes y fuerzas políticas emancipatorias, basta con visibilizar el origen de lo que podemos denominar tradición crítica en la obra de Karl Marx, más concretamente en sus tesis once sobre Feuerbach que versa que “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” (Marx, 1974)

para dar cuenta de la connotación transformadora ligada a un proyecto político post-capitalista vinculado a Marx como referente intelectual histórico de la izquierda. Esta crítica, históricamente ha servido de sustento teórico para movimientos sociales anticapitalistas, feministas, sindicalistas, y ecologistas más recientemente, siendo por un lado herramienta teórico-política que ha permitido develar la opresión y el poder, y también una herramienta imaginativa para pensar futuros posibles.

A día de hoy, frente a miedos sobre el fin del mundo, y más particularmente al miedo de cierto modo de mundo (occidental, capitalista, eurocéntrico y estadounidense) es que surge la necesidad estructural de pensar otros futuros más allá de la crisis. Sobre esto, occidente ha tenido un rol especial en su posibilidad de desaparición, basta con visibilizar temáticas como la pérdida de la biodiversidad, la contaminación de ecosistemas completos, la crisis occidental de la salud mental, la fragilidad económica de potencias mundiales como Estados Unidos y la dependencia a las tecnologías de forma cotidiana, para dar cuenta del estado de vulnerabilidad del ser humano en cierto lado del mundo con el resto del globo. Si bien la crisis global capitalista a través de su relación con el planeta y las tecnologías son un eje constitutivo de nuestro tiempo, también lo es su capacidad de sobreponerse a la crisis e idear formas de subsistencia y anteposición a la posibilidad de desaparición.

Para dar cuenta de esto, Donna Haraway resulta asertiva al decir que la visión es siempre una cuestión del poder de ver, existiendo violencia implícita en nuestras prácticas de visualización (Haraway, 1988). Desde un prisma materialista, podemos señalar que la visión acerca de las nuevas materialidades no-humanas, está atravesada por prácticas de poder. En el presente texto, analizaremos el cine como dispositivo de construcción del acto de ver, concretamente una forma coyuntural de cine que es el cine de plataformas de ciencia ficción, el cual se enmarca como una nueva expresión de las plataformas en el fervor del reciente capitalismo de plataformas (Srnicek, 2018).

Hasta ahora se ha señalado en múltiples ocasiones la cuestión de la materia y lo material. Antes de entrar de lleno en el enfoque teórico aquí desarrollado, cabe señalar ciertas consideraciones sobre la noción de materialismo, la cual se trabajará a lo largo de todo el escrito.

Desde su acepción tradicional al interior de las ciencias sociales, el materialismo desarrollado por Marx supuso una desterritorialización de la materia y su componente físico y empírico, hacia la reterritorialización de una acepción de esta entendida como procesos históricos y relaciones sociales. Este enfoque centrado en las relaciones sociales, más concretamente entre la relación capital-trabajo, ha sido el esquema preponderante al interior de las ciencias sociales hasta nuestros días por parte de la tradición marxista. Sin embargo, para autores como Deleuze y Guattari, Latour, y Rossi Braidotti, la lectura tradicional de la materia por parte de la institucionalización canónica del marxismo entendida como relaciones sociales hallaría limitaciones analíticas que corresponden a los sesgos clásicos de la modernidad.

El capitalismo históricamente se ha caracterizado por una dominación de la materia, desde sus primeras fases a través de la acumulación originaria, la propiedad de la tierra y la industria en el siglo XIX, hasta el consumo y el sector servicios en el siglo XX. Este modelo no sólo se ha erigido como una visión acerca de la economía, sino que de la sociedad en un conjunto, una axiomática capitalista que controla incluso lo real, recurriendo nuevamente a Deleuze y Guattari (Deleuze, 2006). Dentro de su afán expansionista, el capitalismo ha dominado la tecnología y la naturaleza desde sus orígenes, sin embargo, desde la aparición de la cibernética a mediados de siglo XX como ciencia de control, y todos sus derivados contemporáneos como la logística, la informática, la biometría, etc, el capitalismo ha devenido horizontal y cibernético trayendo a Tiqqun, forzando a leer realidades como la naturaleza y la tecnología ya no desde una lógica apropiativa y jerárquica, sino que relacional y post-antropocéntrica.

La emergencia ecológica global, la aceleración tecnológica, y la pérdida de la hegemonía global han llevado al capitalismo occidental a reinventar la forma de narrar el mundo, viendo la necesidad de incorporar en su narración la relación inter-especie y la relación tecnológica ya no como un más allá instrumental y útil, sino que como un más acá social y asociativo. Sobre esto, Braidotti señala que el pensamiento canónico dominante eurocéntrico ha tenido un vuelco post-antropocéntrico que ha resaltado la necesidad de superar el *anthropos* como universal antropológico incorporando animales, plantas, insectos, fungis, dispositivos, objetos, aparatos, datos como un más acá social, pero desde una mirada acrítica que oculta las contradicciones inherentes (Braidotti, 2019).

Por otro lado, y de forma complementaria, nuevas y frescas visiones del pensamiento crítico convergen, también pensando en torno a la neutralización de la crítica. Por su parte, Luc Boltanski y el nuevo espíritu del capitalismo (Chiapello, 2002) analiza cómo el capitalismo asimila y neutraliza las críticas dirigidas contra él, incorporándolas en su propio funcionamiento. De modo similar, el autor de la Unidad de Investigación de Cultura Cibernética (CCRU por sus siglas en inglés) Mark Fisher se refiere a la cooptación de la crítica. En su libro *Realismo capitalista* (Fisher, 2016), el autor argumenta que el capitalismo ha absorbido la crítica de tal manera que incluso las posiciones aparentemente críticas pueden volverse funcionales al sistema. Frente a la imposibilidad de pensar otra alternativa al capitalismo, considerado como el único juego que se puede jugar, se le puede cuestionar al mismo tiempo que se sigue siendo parte de él, su crítica otorgaría la impunidad para seguir consumiendo, así es como la producción cultural es vaciada de su potencial transformador al estar sometida a la lógica de mercado y limitar con la imposibilidad de imaginar cambios sistémicos.

En este sentido, nuestra condición como consumidores determina las reglas en que se producirán y emitirán los contenidos culturales, en base a nuestros deseos las grandes industrias cinematográficas realizan películas con las que aseguran éxito de ventas, imperando la estandarización de la cultura y evitando pérdidas monetarias.

Bajo este contexto, cabe preguntarse cómo se desarrolla la crítica considerando las lógicas mercantiles que subyacen al cine de plataforma, ¿podemos pensar la crítica más allá del ámbito económico y pensar en las posibilidades imaginativas que nos otorga el cine como medio para plantear diálogos relevantes en relación a los otros no humanos?

Bajo estos marcos, cabe pensar que incluso la crítica post-antropocéntrica hacia los dualismos naturaleza-cultura, tecnología-sociedad pueden volverse útiles al movimiento histórico del capitalismo, incluso la urgencia global puede tornarse una mercancía. En el análisis desarrollado en las futuras páginas, nos centraremos en estudiar las narrativas críticas del cine de plataformas de ciencia ficción, profundizando en el miedo del fin del mundo tanto a manos de la naturaleza, como a mano de las tecnologías. Creemos que esto nos permitirá develar la controversia subyacente a la maduración del eco-capitalismo y el tecno-capitalismo en nuestros días. Es el cine contemporáneo de plataformas precisamente uno de los lugares eminentes de la cristalización de la crítica soft hacia los afectos de la figura del ser humano como centro ontológico, pero, ¿Además de la crítica hacia el humano como centro, habrá una crítica hacia el seno mismo de las fuerzas del capital y el régimen de acumulación? Esto será revisado a continuación, antes cabe relevar ciertas consideraciones de métodos y estrategias de procesamiento de los datos.

Nuevos materialismos y análisis cultural de los modos de existencia en el cine de ciencia ficción

El presente análisis halla en su centro una serie de consideraciones acerca de la realidad social en un sentido diferente a lo social promulgado por gran parte del canon sociológico. Este canon, comprendido en términos latourianos es posible ser leído como una sociología de lo social, poniendo en el centro del quehacer analítico al ser humano y sus vínculos como materia prima del análisis, relegando a lo no-humano a una dimensión periférica y casi inexistente. Enfrentando los reduccionismos de este modo de pensar lo social, la filosofía de Latour introduce una reconcepción de la sociedad, ya no ligada sólo a las relaciones sociales antropocentradas, sino que más bien a las asociaciones-en-red (Latour, 2008). Este modo de pensar la sociedad, alejado de las estructuras dualistas del conocimiento le ha valido al autor una serie de vinculaciones con otras filosofías, como la filosofía rizomática y multilineal de Gilles Deleuze y Félix Guattari (Deleuze, 2006) y sus consideraciones acerca de la multiplicidad, permitiendo conocer la sociedad ya no sólo ligada al ser humano, sino que en clave deleuziana leyendo a Simondon, poniendo en el centro los modos de existencia.

Esta suerte de pluralismo ontológico en el plano de la filosofía, también se traduce en un pluralismo metodológico en el plano de la investigación, no tanto por la diversidad de las herramientas de análisis y sus instrumentos, sino más por la amplitud de nuevas y múltiples formas de existencia al interior de la investigación de lo social. Esta apuesta metodológica ha sido definida en el canon de los estudios sociales de la ciencia y la tecnología como un materialismo relacional (Law, 1993) lugar donde la materialidad ya no sólo sería entendida en su acepción empírica como lo entendió el realismo ingenuo, o en su acepción marxista como relaciones sociales de producción, sino más bien desde la materia vibrante con capacidad inmanente de afectar y ser afectado en palabras de Jane Bennet (2015), o zoocentrada con foco en el ímpetu vital de la materia en palabras de Rosi Braidotti (2019). Sea cual fuese el concepto acompañante para entender este nuevo giro, es preciso centrarse en lo que la literatura metodológica ha denominado como nueva investigación social materialista (Fox, 2015). Es esta la que se levanta aquí como una de las estrategias metodológicas para leer el mundo.

En línea con las ideas de captar fugazmente la realidad social, la presente investigación orientará sus esfuerzos en realizar una cartografía crítica de las narrativas presentes en el cine de plataformas de ciencia ficción, ya que es en este dónde se cristaliza momentáneamente y difunde masivamente los significados de la relación con los no-humanos tecnológicos y biológicos, poniendo en juego la concepción social de la alteridad, y en última instancia nuestra asociación con estos.

Para ello, y bajo la mirada metodológica de los nuevos materialismos, seguiremos las pistas del historiador español del cine Santos Zunzunegui (2010) para pensar la imagen desde un análisis cultural centrado en la imagen cinematográfica, traduciendo a estas en significado que nos den pistas sobre acerca de las orientaciones de las narrativas críticas subyacente y sus vinculaciones con la colonización de la narración del otro. Bajo esta mirada metodológica de los estudios culturales, tanto el estudio de las imágenes a través de fotogramas y sus composiciones estéticas, así como también de los contextos de producción de las imágenes, serán clave para comprender la instrumentalización de las narrativas críticas.

En relación con los procesos metodológicos formales, se realizó un análisis narrativo de la plataforma Netflix, por su popularidad y posicionamiento como líder en el mercado global de plataformas de streaming, con 301,6 millones de suscriptores (Singh, 2025). Se seleccionaron dos series producidas por esta industria de entretenimiento: Sweet Tooth, como eje de análisis de la instrumentalización de las narrativas ecológicas, y Black Mirror, del lado de la captación de las narrativas en torno a la tecnología.

La elección de ambas series se realizó mediante un proceso exploratorio de identificación de producciones de ciencia ficción con tramas críticas vinculadas a la naturaleza y la tecnología, priorizando aquellas con alta visibilidad y circulación global. Sweet Tooth y Black Mirror se constituyen así en casos significativos no solo por su contenido narrativo, sino también por su amplia difusión, evidenciada por su presencia en los rankings de series más vistas (Netflix, 2024; Netflix, 2025), lo que refuerza su relevancia para el análisis de imaginarios sociales sobre desastres ecológicos y tecnológicos.

De ambas obras se extrajeron escenas con alta densidad simbólica de capítulos clave que den pistas de la reconstrucción de un imaginario sobre la naturaleza y la tecnología. Para tal propósito se siguió la siguiente estructura:

- Se escogieron 3 capítulos de alta connotación e impacto en ambas series. En el caso de Black Mirror, concretamente fue el capítulo uno de la temporada uno, el capítulo uno y dos de la temporada siete el objeto de este análisis. Esta selección responde al criterio de dar luces sobre una obra cuya novedad data del primer trimestre del 2025.
- En una segunda etapa, se llevó a cabo una visualización sistemáticamente de los capítulos seleccionados, identificando escenas de alto sentido crítico, narrativo y visual, que fueran relevantes para esclarecer la construcción del tipo de imaginario cultural asociado a la tecnología presente en la obra.
- Ya habiendo ahondado en el capítulo, en la tercera fase se establecieron coordenadas de análisis entre la obra y el marco analítico aquí desarrollado, sometiendo a revisión la narrativa bajo la lente de la relación crítica entre humanos y no-humanos en el capítulo selecto de la serie.
- En el caso de Sweet Tooth, se generará sintéticamente un abordaje descriptivo de los personajes, argumentos y conflictos que se mantienen y evolucionan a lo largo de la serie en torno a la figura del híbrido: una especie que combina rasgos humanos y animales, y que encarna la alteridad. Se identifican roles, acciones e ideas en actores relevantes de la obra, lo que permite desentrañar los discursos críticos que operan en relación a la crisis ecosistémica y las agencias no humanas. Esta etapa descriptiva de los antagonismos y el desarrollo de los conflictos a lo largo de las tres temporadas, es identificable en Sweet Tooth ya que es una serie secuencial, a diferencia de Black Mirror que es antológica, que cuenta con historias diferentes en cada capítulo.

Black Mirror y la crítica tecnológica

Creada por crítico, autor y guionista Charlie Brooker, y lanzada al público en diciembre del 2011, la serie *Black Mirror* se ha consolidado en la industria cultural como una serie ácida y fuertemente crítica en su contenido y narrativas, explorando las controversias del mundo contemporáneo asociados a temas como las tecnologías digitales, la cultura digital, el poder, la comunicación y la ciencia. Basta con revisar las tempranas declaraciones de Brooker para dar cuenta de un fuerte interés por visualizar el lado oscuro de nuestra adicción a los dispositivos tecnológicos, la omnipresencia de las pantallas, y las tecnologías como drogas (Brooker. 2011). Sin embargo, lejos de ser un visualización irreflexiva o superficial, la serie apuesta por un posicionamiento crítico que se deja ver en cada construcción escénica y plot twist, elemento característico de su narrativa.

Basta con visualizar el primer capítulo, “The National Anthem”, traducido como “El himno nacional” para contemplar esta apuesta por un sentido crítico que busca someter a juicio los poderes avasalladores de la tecnología. Ahondando un poco más en este capítulo, con la advertencia debida de spoilers, después de recibir la amenaza de ejecución de la princesa de Reino Unido, el primer ministro recibe la orden de tener relaciones sexuales con un cerdo, televisando el acto, acto que generaría una paralización total de la vida nacional debido a la absoluta visualización de esta transmisión. Alimentados por el morbo, toda la nación acude a sus pantallas, visualizando, grabando, y difundiendo la acción por todo el internet, mientras que, por su lado, el aparente criminal detrás, revelaría el motivo de tal proyecto, el cual no sería ni dinero, ni poder político, sino una performance conceptual para criticar radicalmente la cultura del espectáculo y de la vitalización mediática.

Esta dinámica a la hora de narrar, y su consideración de la dimensión crítica respecto a fenómenos tecnológicos, hallaría un momento culmine en el capítulo sucesor al anteriormente descrito, el segundo de la primera temporada, titulado originalmente como “Fifteen Million Merits”, o “Quince millones de méritos” por su traducción. Este capítulo resulta particularmente ilustrativo para propósitos de hacer ver el ímpetu de la serie por cristalizar su mirada crítica. Situado en un mundo futurista en el cual las personas habitan cubículos llenos de pantallas, vídeos e interfaces en cada pared, habitación y espacio, el relato muestra a individuos que deben pedalear bicicletas día tras día con el propósito de generar méritos o créditos —la moneda del sistema—, para participar en diversas instancias que les permitan ascender socialmente.

Uno de los espacios de ascenso que se presentan en este mundo hipertecnologizado es un reality show altamente televisado y visualizado llamado *Hot Shot*, donde las personas, tras adquirir quince millones de créditos —una cantidad exacerbada dentro de este universo—, pueden acudir al programa con el propósito de mostrar sus habilidades frente a jueces evaluadores.

El protagonista, Bing Madsen, tras haber evidenciado la dinámica distópica del sistema, opta por adquirir los créditos necesarios para acudir a este programa, con el objetivo de hacer ver al público lo disruptivo de este mundo. Tras conseguir la cifra y presentarse al programa, Bing se enfrenta a los jueces buscando televisar un atentado a su propia vida. Frente a ello, el elenco destaca el potencial de su puesta en escena y su crítica al sistema como una posibilidad de programa para la televisión, y como oportunidad de ascenso social.

El plot twist en este capítulo muestra a Bing como presentador de su propio programa, en el cual televisa todas sus críticas a las dinámicas del sistema bajo su formato de éxito de la amenaza con quitarse la vida, transformándose así en un producto cultural más para el consumo de otros. Este capítulo resulta especialmente llamativo para propósitos de estudiar la captación de la crítica, pues el mismo relato deja en evidencia una meta-crítica: una crítica de la instrumentalización del potencial crítico como un posicionamiento que incluso puede servir para nutrir la misma dinámica del sistema, haciendo de esta no sólo una mercancía, sino un verdadero dispositivo de poder para la reproducción de la sociedad.

Esta puesta en escena presente en la primera temporada, y su crítica radical a fenómenos sociales contemporáneos ya mencionados como la espectacularización de la sociedad o la crítica a la maquinización, pondrían a Black Mirror en el radar de la gran industria del cine de plataformas, llevándola de ser producida y emitida por la televisión pública del Reino Unido a través del Canal 4, a ser adquirida y producida por Netflix a partir del 2015. Este hito, aunque no corresponda a la narrativa propiamente tal, resulta llamativo para propósitos del análisis, pues evidencia una dinámica que posteriormente veríamos expresada en los relatos de las temporadas siguiente, que hace referencia a la captación y cooptación de la crítica por parte de los poderes de una de las principales empresas de la industria capitalista del entretenimiento en nuestros días, privatizando un contenido que anteriormente era un bien público, y transformándolo en material al que sólo se puede acceder en calidad de consumidor.

Las temporadas posteriores a la adquisición de la serie por parte de Netflix, radicalizaría y estandarizaría la forma de narrar los capítulos, poniendo en el centro la relación entre tecnología y sociedad como un estandarte narrativo. La fórmula de Netflix tras este hito contemplaría lo siguiente; La presentando al inicio una sociedad futurista con una fuerte presencia de una tecnología en la vida de las personas, la intromisión de un elemento disruptivo que rompería progresivamente con la armonía tecnológica, y la distopía absoluta en la cual la tecnología sería gatillante del detrimento humano. Esta dinámica consolidaría a Black Mirror como un referente cultural del tecno-pesimismo, alimentado la idea de la tecnología como una fuente de malestar y controversia.

Los capítulos producidos desde la temporada tres en adelante, evidenciarían esta búsqueda de la plataforma por someter a juicio fenómenos tecnológicos actuales, tales como el poder de los datos, las interfaces neurales, la publicidad invasiva, la realidad virtual, las redes sociales, la gamificación de la realidad, la pérdida de agencia por la tecnología, etcétera.

Como temáticas que resultan de particular interés para cierto grupo interesado en la intromisión de las tecnologías digitales en la vida humana, aquí relevaremos dos cuestionamientos presentes en la séptima temporada. Sobre este primer tópico anteriormente mencionado, referido al poder de los datos, Black Mirror ha tenido una serie de capítulos que abordan nuestra relación con los datos como una tecnología digital altamente controvertida en nuestros días, desde un abordaje que posiciona en el centro de la discusión el poder avasallador de los datos sobre nuestra vida.

Entre los principales capítulos que abordan esta temática encontramos a: Nosedive, traducida como Caída en Picada, el cual pone en manifiesto la datificación de la realidad y el control algorítmico, o capítulos como Arkangel, que visualiza los riesgos de la vigilancia digital extrema. Respecto a la segunda dimensión asociada a las interfaces neurales, la serie también cuenta con un amplio repertorio, donde destacan capítulos como “The Entire History of You”, traducido como “Toda tu historia”, en el cual se visualizan las controversias asociadas a la fusión entre el cuerpo y lo digital, y la externalización de la memoria.

Sobre este primer ítem, un capítulo particularmente llamativo respecto a la crítica del poder de los datos, y sobre el que cabe detenerse, lo encontramos en el segundo capítulo de la séptima temporada titulado “Bête Noire”, que significa literalmente “Bestia Negra, capítulo en el cual se aborda el tema de los datos, con una puesta de acento ya no en cuestiones como la economía de los datos, altamente discutida por la investigación académica, o asuntos como la infraestructura de datos, cuestión de interés civilizatorio a este punto, sino que el capítulo apuesta por una narración radical: El poder de los datos de producir verdad.

El capítulo se ambienta en la actualidad y tiene como protagonista a María, una repostera que trabaja en una empresa de investigación y desarrollo de alimentos, cuya vida transcurre en la estabilidad propia de la rutina laboral. Esta normalidad se ve interrumpida con la llegada de Verity — el cual se traduciría al español como “Verdad” —, una antigua compañera de estudios cuya presencia introduce el elemento disruptivo que progresivamente aumentaría la tensión y desencadenaría la distopía. Desde su reencuentro, María comienza a experimentar alteraciones cognitivas y perceptivas, marcadas por episodios de confusión con sus compañeros, y errores en el trabajo que María asegura vehementemente no haber cometido, cuestión que Verity contradeciría y evidenciaría, lo cual llevaría a una creciente distorsión cognitiva por parte de María, provocando el deterioro de las relaciones laborales entre ambas, y la desestabilidad emocional de la protagonista.

La situación alcanza un punto crítico cuando María descubre que Verity porta un pendiente de naturaleza tecnológica, capaz de intervenir en la percepción y manipular la realidad. El plot twist sucede cuando María, al adentrarse en la casa de Verity, descubre una mansión llena de excentricidades, dentro de las cuales se encontraría una habitación con centros de almacenamiento de datos, reflejando que el poder de transformar la realidad vendría de su capacidad de manejar los datos.

Este plot twist pone en evidencia una idea fuertemente asentada en la cultura política asociada al mundo digital de las últimas décadas, la idea de que los datos son poder. Este capítulo como material de estudio, nos hace ver la fuerte carga de poder asociada a la propiedad de los datos, mostrando que quien maneja los datos, maneja la realidad. Detrás de este planteamiento, subyace una serie de ideas provenientes del campo crítico, tales como las ideas de colonialismo de datos, el cual muestra la relevancia de la propiedad de los datos, o la idea de dispositivos de subjetivación, el cual refleja la capacidad de la tecnología de producir realidad en la mente humana. Este capítulo bebe fuertemente de estas ideas, para mostrar que nuestra relación con los datos a través de su manejo, es fundamental en la constitución de nuestro entorno.

En relación al segundo eje referido a las narrativas en torno a los dispositivos neurales que integran factualmente cuerpo con tecnología, o la relación humano-máquina, la séptima temporada también nos entrega luces críticas respecto a este vínculo. En este caso, es el primer capítulo de la séptima temporada, el que nos lleva a una de las construcciones argumentativas y estéticas más radicales en torno a esta asociación cerebro-tecnología

El primer capítulo de la séptima temporada, titulado “Common People” —traducido como “Una pareja común”— narra la historia de Mike y Amanda, una pareja compuesta por un obrero de la construcción y una profesora escolar que llevan una vida sencilla. Todo transcurre con normalidad hasta que Amanda comienza a sufrir un fuerte dolor de cabeza que la lleva rápidamente a un estado de coma. El diagnóstico médico es claro: muerte cerebral inminente y sin posibilidad de recuperación. Ante esta situación crítica, aparece RiverMind, una empresa tecnológica que ofrece una solución radical: la implantación de una prótesis cerebral que reemplaza funciones neurales, operando bajo un sistema de suscripción mensual. Mike acepta el procedimiento como única vía para salvar a su esposa. Amanda sobrevive, y la pareja retoma su vida, aunque ella comienza a experimentar largos períodos de sueño.

Durante un tiempo, la rutina parece estabilizarse, sin embargo, todo cambia cuando deciden salir de la ciudad para celebrar su aniversario. Al cruzar los límites urbanos, Amanda se desmaya repentinamente. Alarmado, Mike la lleva a las oficinas de RiverMind en busca de respuestas. Allí, una ejecutiva les informa que el desmayo se debe a que no cuentan con el plan de suscripción RiverMind Plus, que permite salir de la ciudad. Lo que parecía una solución médica se revela como un sistema restrictivo y dependiente del tipo de contrato.

A partir de ese momento, Amanda comienza a deteriorarse. Su cerebro se apaga progresivamente por no tener acceso al servicio de mayor categoría. La interfaz tecnológica cada vez precariza más su vida, haciéndose necesario ya no RiverMind Plus, sino que RiverMind Lux. Con la incapacidad de acceder a esta versión Premium, Amanda empieza a emitir anuncios directamente en su mente: promociones de productos sexuales durante su intimidad con Mike, servicios religiosos para niños en la escuela, y otros estímulos invasivos directamente provenientes de su interfaz cerebral. Amanda pierde su trabajo, su autonomía se reduce, y su vida cotidiana se ve interrumpida por la constante intrusión de la tecnología.

El plot twist del capítulo termina con Amanda atrapada en una realidad menoscabada, imposibilitada de acceder económicamente al último servicio de RiverMind Lux, condenada a una existencia marcada por la dependencia y el sufrimiento. Lo que comenzó como una intervención para salvarla termina por reducirla a una condición peor que la muerte.

El capítulo Una pareja común, así como Bête Noire, son evidencias por abordar la dimensión de la tecnología desde una óptica fuertemente conceptual, abordando la relación entre tecnología y sociedad desde una óptica que busca superar las concepciones clásicas asentadas en los estudios de la tecnología que han reducido a esta a un mero objeto artefactual e instrumental. Estos capítulos, nos hacen ver la fuerte imbricación de la tecnología en dimensiones humanas, exhibiendo la intromisión de tecnologías digitales como los datos, las interfaces, o las prótesis digitales como elementos fuertemente constitutivos de nuestra conformación como sujetos, así como la constitución de nuestro entorno.

En este sentido, Black Mirror plasma un abordaje que puede ser tildado como posthumanista, o postantropocentrico, dejando atrás los dualismos entre tecnología y ser humano, planteando una narrativa donde ambos ya no aparecen como divididas, sino que ontológicamente vinculantes. En estos capítulos podemos ver conceptos críticos a los viejos modelos filosóficos como el humanismo, o el trascendentalismo, apostando por una concepción que invita a pensar en una ontogénesis de temas como el cuerpo y la realidad, ya no asociadas a un más allá ideal, sino que fuertemente arraigada en procesos materiales y tecnológicamente dispuestos. Es aquí donde la materialidad, o lo que aquí hemos denominado como una nueva materialidad (Híbrida, simbiótica, ciborg, etcétera) se posiciona como un elemento que busca ser narrado por la serie en sus distintas puestas en escena.

Adentrándonos en esta nueva materialidad, y entrando en los conceptos propios los nuevos materialismos tales como la idea giro empírico, el cual busca comprender la situacionalidad y los fenómenos tecnológicos concretos más que en abstracto, es que podemos dilucidar en estos capítulos abordajes materialidades tales como los datos como un dispositivo de poder, o el ciborg como un ser parte organismo, parte tecnología.

Ahora, esta nueva vinculación entre materialidades humanas y no-humanas, se presenta como un elemento fuertemente controversial, con inherentes tensiones y fuentes de malestar. Sobre esto, los capítulos expresan una crítica a expresiones concretas hacia tecnologías de nuestros días fuertemente arraigadas en nuestra vida cotidiana que se puede ver en tanto en el estilo narrativo, la construcción estética, y los plot twist.

Sin embargo, este aparente ideal postantropocéntrico, ciborg y crítico —que se presenta como capaz de iluminar las controversias en las imbricaciones entre tecnología y sociedad derivadas de la creciente incorporación de tecnologías digitales en la vida cotidiana— está lejos de constituir una crítica verdaderamente incómoda o destituyente de los fundamentos últimos que organizan los fenómenos tecnocientíficos contemporáneos. Lo que se despliega en la superficie narrativa no es un postantropocentrismo radical, sino más bien un simulacro de éste: una sensibilidad estética que adopta lenguajes de lo híbrido, lo maquínico y lo posthumano sin tensionar las matrices políticas, epistémicas y económicas que sostienen la tecnocultura actual. En términos de Braidotti, esta crítica no alcanza a convertirse en un postantropocentrismo crítico, pues permanece detenida en la fascinación por la figura del ensamblaje sin interrogar los regímenes de poder que lo producen y administran. En este sentido, la serie exhibe dispositivos visuales y narrativos que evocan lo no humano como alteridad, pero que finalmente reinscriben esa diferencia en un imaginario seguro, compatible y consumible.

Este desplazamiento se vuelve aún más evidente al contrastar la serie actual —producida, distribuida y privatizada por Netflix— con su etapa anterior en la televisión pública del Canal 4. El tránsito desde un medio público a una plataforma global implica no solo un cambio institucional, sino también un cambio profundo en las condiciones de producción y en las formas culturalmente permitidas de la crítica. Allí donde antes la serie desplegaba una crítica orientada a denunciar las estructuras de poder tecnológicas desde un lugar relativamente exterior al mercado, ahora lo hace desde dentro del dispositivo mismo que busca problematizar.

De este modo, la crítica deja de ser una denuncia de la tecnología para transformarse en una tecnología de la denuncia: una función narrativa domesticada, estilizada y emocional que permite expresar inquietud sin desbordar los límites de lo representable dentro del capitalismo de plataformas. La incomodidad es administrada, la disidencia es estetizada y la tensión queda encapsulada en una experiencia audiovisual que, antes que interpelar, acompaña y suaviza la relación del espectador con las máquinas y los sistemas que las sostienen.

Sweet tooth y la crítica interespecie

Producción original de Netflix basada en el cómic de Jeff Lemire, Sweet Tooth es una serie que genera un abordaje crítico de la crisis ecosistémica a partir de su posicionamiento y preocupación sobre el devenir de la humanidad y su relación con la naturaleza. La historia se origina tras el surgimiento de dos fenómenos que alteran el curso de la humanidad: la aparición de un virus letal que diezma a gran parte de la población mundial y el nacimiento de niños híbridos entre humanos y animales. Estos hechos emergen de forma paralela, generando desconcierto, temor y fracturas sociales entre los grupos sobrevivientes. La serie explora así las tensiones éticas, políticas y ecológicas que surgen frente a este nuevo orden, situando en el centro el vínculo entre humanidad, naturaleza y alteridad.

La atmósfera que envuelve este mundo ficticio está teñida de una estética amigable y colorida, incluso frente a la crisis sanitaria que aqueja a la sociedad. La crudeza y el sufrimiento se ven atenuados por los colores vivos, la luminosidad y la ternura de los personajes, lo que convierte a la serie en un producto cultural apto para un público amplio y familiar. A diferencia del cómic en el que se inspira -de estética más oscura y trama más violenta- que acentúa el carácter traumático y devastador del colapso, la serie adopta una narrativa más cercana y optimista respecto del futuro, siendo un ejemplo de cómo las plataformas reconfiguran y neutralizan discursos críticos, ajustándolos a formatos más consumibles para audiencias amplias y subsumiendo su potencia disruptiva dentro de las lógicas capitalistas de circulación cultural.

Para el abordaje analítico de esta obra, es necesario identificar la manera en que se desarrolla la trama y sus personajes. En un comienzo, la simultaneidad del nacimiento de los híbridos y la aparición del virus desencadena la búsqueda de un chivo expiatorio. En medio de la desesperación y el desconcierto colectivo, los niños híbridos, son agentes no humanos identificados como los responsables de la crisis sanitaria que asola al mundo, y, por ello, son perseguidos y asesinados -principalmente por el grupo paramilitar Los últimos hombres-. La cacería de híbridos, las crecientes tensiones de una sociedad fragmentada y la búsqueda de la cura del virus constituyen los conflictos que articulan el argumento de la serie y el desarrollo de sus personajes. En este contexto emerge la historia de Gus, un niño híbrido entre un humano y un ciervo, nacido durante el estallido del virus en medio de la creciente agitación social. Siendo un bebé, su padre decide llevarlo al parque nacional de Yellowstone para resguardarlo del colapso, y ambos viven allí aislados durante varios años con el fin de protegerse de las amenazas del mundo exterior. La aventura de Gus comienza tras la muerte de su padre.

Guiado por una fotografía de su madre en la que aparece una dirección desconocida, el protagonista decide abandonar la seguridad del bosque para emprender un viaje que lo llevará a atravesar distintos territorios devastados por la crisis.

La búsqueda personal que emprende el protagonista es un camino que conduce al origen de los híbridos y el virus. La primera temporada se centra en las primeras aventuras del personaje principal en este mundo post-pandémico, intercalando líneas narrativas que introducen a personajes que tienen un papel fundamental en la trama y en el destino del propio Gus. Algunos de estos personajes son: Grandote, doctor Singh, Becky y Aimee Edeen. Para efectos de este análisis, los roles, prácticas y antagonismos que desarrollan estos actores funcionan como vectores discursivos que permiten desentrañar los dilemas y posicionamientos críticos de esta obra frente a la relación inter-especie en un contexto de crisis ecosistémica. El doctor Singh, por ejemplo, encarnaría a la comunidad científica que se enfrenta a encrucijadas éticas, movilizado por el deseo de proteger a su esposa del virus y presionado para encontrar la cura, se encuentra atrapado entre la responsabilidad ética de su profesión, la instrumentalización de los híbridos y sus creencias religiosas que lo interpelan a tener compasión por las otras formas de vida. Esta tensión pone en escena el conflicto entre una lógica biopolítica donde la vida híbrida debe sacrificarse para la salvación de la humanidad y una sensibilidad ética más amplia que cuestiona la legitimidad de tal jerarquía.

En las temporadas posteriores, la serie amplía su mundo y complejiza sus líneas temáticas, profundizando en la violencia institucionalizada contra los híbridos, las diversas formas de resistencia, la búsqueda de la madre de Gus y de la cura del virus. La segunda temporada está marcada por el cautiverio de los híbridos y la confrontación directa entre Los Últimos Hombres liderados por Abbot, y los grupos protectores de los híbridos, encabezados principalmente por Aimee Eden -que tiene un refugio para niños híbridos-, Becky -líder de la Brigada Animal - y Grandote, compañero y protector de Gus. Estas dos fuerzas antagónicas encarnan visiones contrapuestas sobre las maneras de afrontar una crisis ecológica, por un lado, la alternativa sería la instrumentalización y explotación de otras formas de vida para lograr la subsistencia de la raza humana, y el otro, la posibilidad de crear comunidades basados en la armonía y el cuidado con el resto de las especies. Finalmente, en la tercera temporada conduce la narrativa hacia el origen del virus y de los híbridos, revelando la responsabilidad humana en el surgimiento de la catástrofe y abriendo la pregunta por el futuro de la humanidad, condensando los ejes analíticos de esta investigación: la agencia de la naturaleza, los imaginarios sobre el devenir de la humanidad y la culminación de los discursos críticos sobre la relación inter-especie.

Sweet Tooth sitúa en el centro de su relato la emergencia de niños híbridos —seres que combinan rasgos humanos y animales— como figura simbólica de ruptura con las lógicas dualistas modernas. La hibridación encarna una crítica al modelo humanista que ha separado jerárquicamente a los humanos de la naturaleza, al proponer una imagen de existencia interespecie que remite a la interdependencia, la simbiosis y la co-constitución entre formas de vida que comparten un mismo mundo. En este sentido, la sola presencia de los híbridos tensiona los límites de lo que se considera “humano”, generando reacciones de rechazo, miedo y violencia que revelan la fragilidad de dicha categoría y la resistencia cultural a aceptar ontologías no binarias —ni plenamente humanas ni plenamente animales. A lo largo de la serie, esta tensión expone la necesidad de los personajes, particularmente de los antagonistas, de reafirmar lo “humano” como esencia diferenciada y superior frente a la posibilidad de ser desplazados por una alteridad percibida como amenaza.

El episodio dos de la segunda temporada, “El cautiverio”, resulta especialmente significativo para abordar esta crítica al antropocentrismo, ya que expone de forma explícita el modo en que el orden humano intenta preservar su hegemonía frente a la existencia de subjetividades interespecie. En este capítulo, Gus y otros niños híbridos que vivían en la reserva de Aimee Eden, son encarcelados y utilizados como cuerpos experimentales para la elaboración de una cura contra el virus, situándolos en una posición de vida sacrificable al servicio de la supervivencia humana. Todo ocurre en el zoológico que acogía a la reserva de híbridos de Eden y que, tras ser tomado por la fuerza por Abbot y Los Últimos Hombres, fue convertido en un centro de operaciones militares y científicas. En este lugar, los niños híbridos encarcelados son amenazados, vigilados y tratados como “animales” por sus captores. Uno de los momentos más impactantes, es cuando Gus y Wendy —niña humana mitad cerdo y amiga del protagonista— descubren que uno de sus compañeros híbridos al que se habían llevado unos días antes, está muerto al interior del laboratorio, lo que evidencia cruelmente cómo sus vidas son utilizadas como medios de experimentación para el beneficio y supervivencia humana.

Esta lógica responde a lo que el posthumanismo crítico identifica como una reactualización del excepcionalismo humano: ante la amenaza de su posible extinción, la humanidad recurre a mecanismos biopolíticos y necropolíticos para reafirmar su valor ontológico, gestionando la vida híbrida como recurso y no como sujeto. Las escenas que transcurren en los laboratorios, es donde se prueba su resistencia y utilidad biomédica, cristaliza esta relación instrumentalizada, desnudando la estructura de poder que subyace al vínculo entre humanos e híbridos. Este episodio evidencia la crueldad y el abuso que existe hacia la alteridad, con el fin de legitimar la superioridad humana.

En ese sentido, la existencia de los híbridos corresponde a uno de los elementos críticos centrales de la serie, al vincularse con una mirada post-antropocéntrica que buscaría superar la centralidad universal del *anthropos* mediante la incorporación de otros seres no humanos en el entramado de lo social y lo viviente.

Sin embargo, tal como ha mencionado Braidotti (2019), este tipo de aproximaciones puede encubrir perspectivas acríticas y tensiones latentes no resueltas, operando como narrativas que carecen de un verdadero cuestionamiento ontológico y epistémico, y que, en consecuencia, terminan legitimando esencialismos y abordajes reduccionistas de la realidad. Esto puede observarse en el entramado de discursos que constituyen la serie, manifestados en los diálogos, los conflictos y las acciones de los personajes. Una de las ideas que se desarrolla con particular fuerza en *Sweet Tooth* es precisamente una visión esencialista de los otros no humanos y la naturaleza.

Un capítulo que es relevante para analizar esta representación de la otredad no humana y la construcción moralizante que subyace a la relación entre humanidad, naturaleza e hibridación, es el último episodio de la primera temporada “Grandote”, el que se desarrolla tras dos revelaciones sobre el origen del colapso: por un lado, Gus descubre que no nació de forma “natural” sino como resultado de un experimento científico vinculado al origen de la crisis sanitaria; y, por otro, se expone con mayor claridad la responsabilidad humana en la propagación del virus y, por extensión, en la devastación del mundo social y ecológico. En este episodio, los grupos antagónicos se enfrentan, resultando vencedores Los Últimos Hombres, quienes capturan a los híbridos y se apropian del zoológico que funcionaba como refugio. La intensificación del conflicto impulsa a los grupos aliados del protagonista -que son defensores de los híbridos-, a adoptar discursos y acciones que dejan entrever una narrativa profundamente esencialista de la alteridad no humana: la naturaleza, encarnada en los híbridos, es construida como portadora de una bondad intrínseca asociada a la pureza y la inocencia, mientras que la humanidad aparece caracterizada como agente de destrucción, avaricia e inmoralidad.

Esto se aprecia con claridad en una de las escenas del episodio que transcurre en el zoológico, donde Aimee Eden y Abbot mantienen un diálogo que visibiliza el antagonismo ideológico que estructura la narrativa de la serie y que sintetiza las visiones contrapuestas presentes en la sociedad respecto de los híbridos. Ante la mención amenazante de Abbot sobre la perra Laika como sacrificio necesario para el progreso humano —del mismo modo que considera sacrificables a los híbridos—, Aimee responde: “Son mejores que nosotros... son la parte buena de nosotros, sin las complicaciones. La naturaleza no nos quiere; nunca le dimos una buena razón para preservarnos”.

Esta romantización de lo no humano desactiva el potencial crítico del posthumanismo al desplazar la discusión desde las condiciones materiales —científicas, económicas y extractivistas— que originan el colapso, hacia una oposición moral simplificada entre una humanidad culpable y una naturaleza virtuosa.

Este contraste se refuerza mediante una retórica que idealiza lo no humano, atribuyendo a los híbridos una esencia ontológica “superior”, que los posiciona como los herederos legítimos de un nuevo mundo posthumano. Con ello, no sólo se legitima la diferenciación entre lo humano y lo no humano, sino que también se clausura la posibilidad de imaginar formas alternativas de futuro basadas en relaciones horizontales entre humanos y otras especies.

Esta idea culmina en el capítulo final, el episodio ocho de la temporada tres llamado “Una historia”, donde la serie condensa su clímax narrativo y simbólico al situar a la naturaleza como fuerza decisoria sobre el destino de la humanidad y de los híbridos. En este episodio, el árbol sagrado —vinculado al origen tanto del virus como de los nacimientos híbridos— comienza a sangrar y liberar nuevamente el patógeno, evidenciando que la naturaleza posee agencia suficiente para “corregir” el desbalance provocado por los humanos. Gus, enfrentado a la posibilidad de que sus amigos y humanos mueran por el virus, decide quemar el árbol, un gesto que elimina el virus pero no detiene el nacimiento de híbridos; por el contrario, sella la imposibilidad de continuidad reproductiva humana. Esta secuencia opera como resolución moral del conflicto: la humanidad desaparece como consecuencia de sus propios actos, mientras los híbridos heredan un mundo “restaurado” y potencialmente armonioso.

Lo que podría leerse como una apuesta que plantee un nuevo horizonte como sociedad, que incluya nuevas relaciones y compromisos inter-especie, se vuelve una fantasía eco-redentora, narrativa que, en lugar de abrir un espacio de reflexión crítica sobre la reorganización de la vida en común, cierra el conflicto mediante una purga de la humanidad. Este tipo de final encarna lo que Mark Fisher (2016) identifica como crítica soft, una forma de disidencia permitida que canaliza la ansiedad ecológica en imágenes de renovación moral sin exigir confrontación con las estructuras que la producen. El espectador experimenta alivio —la naturaleza ha “corregido” el error humano— sin verse interpelado a imaginar alternativas reales al modelo que provoca el desastre, y es así como se comercializa con la sensibilidad ecológica, pero sin incomodar el orden vigente.

Esta postura se alinea con la del Wilderness, impulsada por movimientos ambientalistas contemporáneos, que imaginan un mundo en que los humanos son expulsados de los espacios naturales, lo que permitiría la recuperación ecológica y el retorno a un estado primigenio de equilibrio en la naturaleza. Estos discursos, cargados de esencialismos, se reproducen y amplifican en diversas obras cinematográficas, permeando incluso narrativas que se presentan como abiertamente críticas. De este modo, los contenidos culturales terminan impregnados —a menudo de manera inadvertida— de premisas antropocéntricas que limitan el debate y las posibilidades de imaginar otras formas de organización social que sean capaces de tejer nuevas relaciones entre humanos, ecosistemas y las demás formas de vida.

Conclusiones

A lo largo de los casos analizados, se hace visible una tensión constitutiva en la representación contemporánea de las asociaciones entre humanos, máquinas y naturalezas: aquello que en apariencia busca desbordar los límites del humanismo —las hibridaciones, los ensamblajes, los cuerpos mixtos y las conciencias tecnificadas— termina siendo reapropiado por las narrativas dominantes que administran el deseo, el miedo y la imaginación de lo posible. En lugar de habilitar un pensamiento verdaderamente relacional y horizontal entre los distintos actantes que componen el mundo, la cultura visual contemporánea traduce estas posibilidades en formas rentables de ficción, estetizando el colapso, neutralizando la diferencia y domesticando la crítica.

En *Black Mirror*, este proceso se manifiesta de modo paradigmático. La serie, que en sus primeras temporadas ensayó una reflexión incisiva sobre los efectos del poder mediático y las derivas tecnológicas del control, se convierte, tras su incorporación a la lógica de Netflix, en un ejemplo acabado de la instrumentalización de la crítica. La denuncia de los dispositivos de vigilancia, de la saturación algorítmica o de la dependencia tecnológica se transforma en un producto estéticamente sofisticado que circula dentro de las plataformas que reproducen esos mismos mecanismos. De este modo, la crítica deviene espectáculo y la distopía, una experiencia de consumo.

Este desplazamiento se expresa en el tránsito entre episodios como *The National Anthem* y capítulos posteriores como *Common People*, donde la incomodidad inicial es sustituida por una reflexividad controlada. En lugar de interpelar al espectador como partícipe del espectáculo, se lo invita a contemplar críticamente el sistema desde una distancia segura. La crítica se convierte así en una marca estética: se puede consumir el malestar sin sentirse implicado en él, privatizando no solo la narrativa, sino también la posibilidad misma de la crítica.

Este fenómeno responde a un movimiento más amplio de la cultura mediática contemporánea, en el cual las formas disidentes no son eliminadas, sino incorporadas al régimen de valor dominante. La diferencia y la resistencia se convierten en estilos dentro de un mercado saturado. En este sentido, *Black Mirror*, en su desplazamiento desde la televisión pública británica hacia la producción globalizada de Netflix, ilustra la transformación de la crítica política en mercancía simbólica, una simulación de disidencia compatible con el orden que aparenta cuestionar.

Por su parte, *Sweet Tooth* propone una aparente ruptura del esquema ontológico dualista a través de los híbridos humano-animal que emergen tras el colapso civilizatorio. La hibridación se presenta como metáfora de una posible recomposición del vínculo entre lo humano y lo natural. Sin embargo, esta apertura se ve rápidamente contenida por una narrativa conciliadora que reinscribe al híbrido como figura de pureza, redención e inocencia. De este modo, la alteridad no humana es despojada de su potencia relacional, restringiendo la imaginación de vínculos horizontales y no jerárquicos entre especies.

A lo largo de la serie, la crítica se expresa en la representación de los híbridos como vidas sacrificables dentro de una lógica biopolítica que jerarquiza los vínculos entre especies, así como en la persistencia de imaginarios esencialistas de la naturaleza, concebida como un espacio puro que el humano corrompe y del cual debe ser expulsado. La violencia institucional, la instrumentalización científica de los cuerpos híbridos y la resolución eco-redentora del conflicto revelan así los límites de una crítica que, aun visibilizando la catástrofe, desplaza la discusión de las condiciones materiales y estructurales del colapso hacia una solución simbólica que exime al orden social vigente la posibilidad de ser transformado.

Tanto Black Mirror como Sweet Tooth muestran, desde registros distintos, cómo la imaginación contemporánea de lo posthumano se encuentra mediada por la industria cultural y sus gramáticas del consumo. Las figuras del límite —el cuerpo tecnificado, animalizado o híbrido— son absorbidas por dispositivos de representación que transforman su potencia política en una estética de la diferencia controlada. La crítica no interrumpe el flujo de la cultura, sino que circula dentro de él, estetizada e instrumentalizada, reproduciendo la imposibilidad de imaginar relaciones verdaderamente horizontales entre los múltiples seres que componen el mundo.

Ahora, si bien el despliegue de la crítica soft supone un retroceso frente a las potencialidades transformadoras del proyecto histórico de la crítica, este reposicionamiento no deja de presentarse como una realidad que debe no tan sólo ser sometida a revisión analítica, sino que también a una disputa existencial. En el presente escrito hemos reconocido la colonización de las narrativas críticas entre humano y no-humanos en el cine, esto no deja de ser una materia de controversia debido a las dinámicas económicas que subyacen a este proyecto. Sin embargo, la crítica soft no emerge como un retroceso inherente, sino que su detrimento se presenta en sus manifestaciones concretas y las intencionalidades que le dan forma y existencia.

A día de hoy, la crítica suave presente en series y películas, y su forma de narrar nuestra relación con otras formas de existencia, emerge en la vida de la gran mayoría como un primer momento de encuentro frente a la idea de pensar que vivimos en un mundo compuesto de otros radicalmente diferentes. Es en este sentido, que el proyecto de la crítica debe manifestarse generando un repliegue de sus nociones y estrategias tradicionales —lejos de las grandilocuencias conceptuales y académicas presentes en la sociedad—, manifestándose en pequeñas y ligeras instancias que permitan generar un primer momento de conciencia frente a lo otro. Como todo dispositivo de poder, los dispositivos narrativos no sólo deben ser sometidos a crítica ácida y destructiva, sino que repensados y re articulados estratégicamente para hacer de su existencia una realidad común para todo proyecto transformador. Es en este sentido que resulta trabajo de lectores, artistas, guionistas y directores articular la narración de la alteridad lejos de las cooptaciones que hoy le dan forma, pensando esta realidad como un contra-dispositivo para la supervivencia terrenal.

Referencias

- Anders, G. (2011). *La obsolescencia del hombre. Volumen I: Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Valencia: Pre-Textos.
- Bennet, J. (2015). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Barcelona: Ned Ediciones.
- Braidotti, R. (2019). *Lo posthumano*. Gedisa: Gedisa.
- Brooker, C. (1 de Diciembre de 2011). *The Guardian*. Recuperado el 06 de Noviembre de 2025
- Castillo, P. (2024). «Cultura digital como sustento de la Inteligencia Artificial Un recorrido por la teoría social de la tecnología». *Disputas*, 24-32.
- Castro, D. D. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Chiapello, L. B. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- DeLanda, M. (2021). *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Deleuze, G. (2006). *Empirismo trascendental y otros textos filosófico*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: Valencia.
- Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, M. (2022). *Constructos Flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fox, N. &. (2015). «New materialist social inquiry: designs, methods and the research assemblage». *International Journal of Social Research Methodology*., 399-414.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecología*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Haraway, D. (1988). «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, 575–599.
- Land, N. (2021). *Teleoplexia: Ensayo sobre aceleracionismo y horror*. Madrid: Holobionte Ediciones.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la Teoría del Actor-Red*. Buenos Aires: Manantial.
- Latour, B. (2019). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Law, J. &. (1993). *Notas sobre el materialismo*. Política y Sociedad, 14-47.
- Marx, K. (1974). *Tesis sobre Feuerbach*. Moscú: Editorial Progreso.

- Musset, A. (2021). *El síndrome Babilonia*. Talca: Bifurcaciones.
- Rifkin, J. (1996). *El fin del trabajo: El declive de la fuerza de trabajo global y el nacimiento de la era posmercado* (G. Sánchez, Trad.). Barcelona, España: Paidós.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Thévenot, L. B. (1991). *De la justificación: Las economías de la grandeza*. Madrid: Akal.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Madrid: Katz Editores.
- Zalasiewicz, J. (2008). *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?* Oxford: Oxford University Press.
- Zunzunegui, J. A. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Recibido: 10 de diciembre 2025

Aceptado: 28 de diciembre 2025

Habitar Andino

Andean Dwelling

Gabriela Medrano Viteri*

UNIVERSIDAD DE TALCA

 <https://orcid.org/0000-0003-3932-2720>

Resumen. Este artículo compone un ensayo visual sobre las veranadas e internadas de ganado en la cordillera del Maule, VII Región, Chile. A través de una serie de fotografías tomadas en terreno, el ensayo visual busca comprender la trashumancia en la cordillera de los Andes desde una visión que abarque tanto las dinámicas ecológicas como las sociales y su relación con el temporalidades propias del trabajo arriero. Para ellos la cordillera de los Andes es sagrada, fuente de vida, sociabilidad y relacionabilidad más allá de lo exclusivamente humano, dando lugar a una mutua dependencia entre paisaje, arquitectura, arrieros y ganado. En este sentido, la pregunta central que busca ser abordada es sobre la configuración del habitarf trashumante en la Cordillera de los Andes y los factores ecológicos, sociales y simbólicos que dan forma a este conjunto de prácticas y dinámicas.

Palabras claves: Cordillera de los Andes, arrieros, transhumancia, fotografía.

Abstract. This article presents a visual essay on the summer and winter grazing of livestock in the Maule mountain range, VII Region, Chile. Through a series of photographs taken in the field, the visual essay seeks to understand transhumance in the Andes Mountains from a perspective that encompasses both ecological and social dynamics and their relationship to the temporalities inherent in the work of the muleteers. For them, the Andes Mountains are sacred, a source of life, sociability, and relationships that extend beyond the purely human, giving rise to a mutual dependence between landscape, architecture, muleteers, and livestock. In this sense, the central question that this essay seeks to address is the configuration of transhumant habitation in the Andes Mountains and the ecological, social, and symbolic factors that shape this set of practices and dynamics.

Keyword: Andes Mountains, muleteers, transhumance, photography.

* Arquitecta. Universidad Católica de Chile. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Curación de Datos, Administración de Proyecto, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión y Adquisición de Fondos.

Introducción

Este ensayo visual muestra un año -un ciclo climático- sobre las formas de habitar trashumante en la cordillera de los Andes en la Región del Maule, un levantamiento etnográfico como parte de una investigación de campo en travesías de inmersión prolongada junto a grupos de arrieros y sus animales. Este es el registro de las estructuras simbólicas que dan sentido a sus prácticas, donde se muestra: Una veranada -movilidad desde lugares de estancia en menor altura hacia la cordillera a una mayor altura, donde las temperaturas son menores durante los meses de verano lo que permite un mejor control del agua para regar las vegas para alimentar a los animales-. Una invernada -cuando las temperaturas bajan en los meses de invierno y la cordillera comienza a congelarse, el alimento escasea y es momento de descender con los animales-. Y de arquitectura de cordillera para arrieros, huellas, puestos, corrales, entre otros.



Figura 1.
Cordillera de la Región del Maule. [1]

[1] Todas las fotografías presentes en este ensayo visual son obra de la autora de este artículo.



Figura 2.
Puesto de lata | 1.650 m.s.n.m.
Inicio de la verana | Diciembre

Autoconstrucción de arrieros para generar un reparo -cobijo- de material liviano -esqueleto de madera revestida en lata- tiene un lugar para hacer fuego -indispensable-, se usa para sombrear en el día y protegerse del rocío de la noche.



Figura 3.
Bosque de robles | 1.800 m.s.n.m.

Arreo -traslado de animales de un lugar a otro- de piño -grupo de animales- de 400 vacunos 15 arrieros + 12 percheros -mulas de carga- + 28 perros.



Figura 4.

Siesteo en un reparo | 1.900 m.s.n.m.

La jornada comienza a las 4 a.m. son importantes las horas sin sol para aprovechar de mover el piño lo máximo posible, al medio día se para a almorzar y a siestiar -dormir una siesta- arrieros y animales en un reparo -a la sombra de un árbol-.



Figura 5.
Andar por la huella | 2.100 m.s.n.m.

El ritmo del arreo lo dan los animales que se desplazan, cada especie tiene una manera de ser arriada y un ritmo, se aprovecha de andar con la fresca -sol moderado con viento-, la jornada termina cuando el sol no deja andar.



Figura 6.
Cordillera de los Andes | 2.200 m.s.n.m.

Para los arrieros -habitantes de la cordillera- la cordillera de los Andes es sagrada. En quechua: urukuna -las montañas- el cordón montañoso continental más largo del mundo, con más de 8.500 km de longitud.



Figura 7.
Laguna de las Ánimas | 2.100 m.s.n.m.

Entre medio de la cordillera aparecen majestuosos cuerpos de agua. Todo andar en la cordillera necesita paradas para pasar la noche, estas siempre ocurren cerca del agua, sin agua no hay parada.



Figura 8.
Pasar la noche | 2.150 m.s.n.m.

Se descarga y se desensilla -sacar la montura del caballo-. Lo que en el día es montura en la noche es cama, los peyones -pieles de cabra- son la cama del arriero.



Figura 9.
Agüita que corre | 2.200 m.s.n.m.

Desde lo alto, habitando la cordillera, las venas de agua están conectadas dentro de la cordillera, el agua se convierte en una huella más, que conecta la cordillera con el mar.



Figura 10.
Siguiendo la huella | 2.300 m.s.n.m.

La trashumancia, recorre una red de huellas -caminos construidos por el andar de muchos-, que conectan una constelación de puestos -paradores construidos o naturales que cobijan a los arrieros- creando un patrimonio disperso en el territorio.



Figura 11.
Animita y Apacheta | 2.400 m.s.n.m.

La animita, una manifestación anónima de la religiosidad, la vida y, en especial, marca la presencia intempestiva de la muerte. Junto a ella, una apacheta -montículos de piedras, tradición andina preincaica- un lugar sagrado para la protección divina.



Figura 12.
Siesteo sin reparo | 2.500 m.s.n.m.

Esta cordillera es la cuna de la cosmovisión andina, en la que el universo coexiste en armonía y reciprocidad entre los seres humanos, los seres no humanos -animales y naturaleza- y los dioses.



Figura 13.
Cordillera de los Andes | 2.200 m.s.n.m.

Pachamama, es un ser vivo que es la madre de todo cuanto existe, de los miembros de la comunidad humana., del viento, de la piedra, de los ríos y las lluvias.



Figura 14.
Laguna Mondaca | 1.500 m.s.n.m.

En la laguna Mondaca nace el río Lontué, se alimenta del río Los Patos y del río Colorado, se une con el río Teno pasado Curicó, se convierte en el río Mataquito y llega al mar.



Figura 15.
Vega para la veranada | 1.500 m.s.n.m.

La trashumancia es la movilidad estacional del ganado en su búsqueda cíclica de pastos, los arrieros mueven los esteros para regar las vegas -pasto para alimentar a los animales- convirtiendo el territorio en paisaje.



Figura 16.
Puesto desnudo | 1.500 m.s.n.m.

El final de la travesía, escapando de la sequedad veraniega de los valles se habita en la cordillera. Veranada es el traslado de ganado a zonas ricas en agua y pasturas durante los meses de verano.

¿Cómo se configura el habitar trashumante en la Cordillera de los Andes, y qué factores ecológicos, sociales y simbólicos influyen en sus dinámicas y prácticas?

¿Cómo se articula la temporalidad en la Cordillera de los Andes, a través del ciclo estacional entre inver-nadas y veranadas, y cómo esta se integra a la práctica trashumante y sus formas de habitar?

¿Cómo se configura el frágil habitar cordillerano, en el que humanos y no humanos coexisten y habitan la arquitectura de manera relacional y se expresa a través de una ‘belleza de lo justo’?

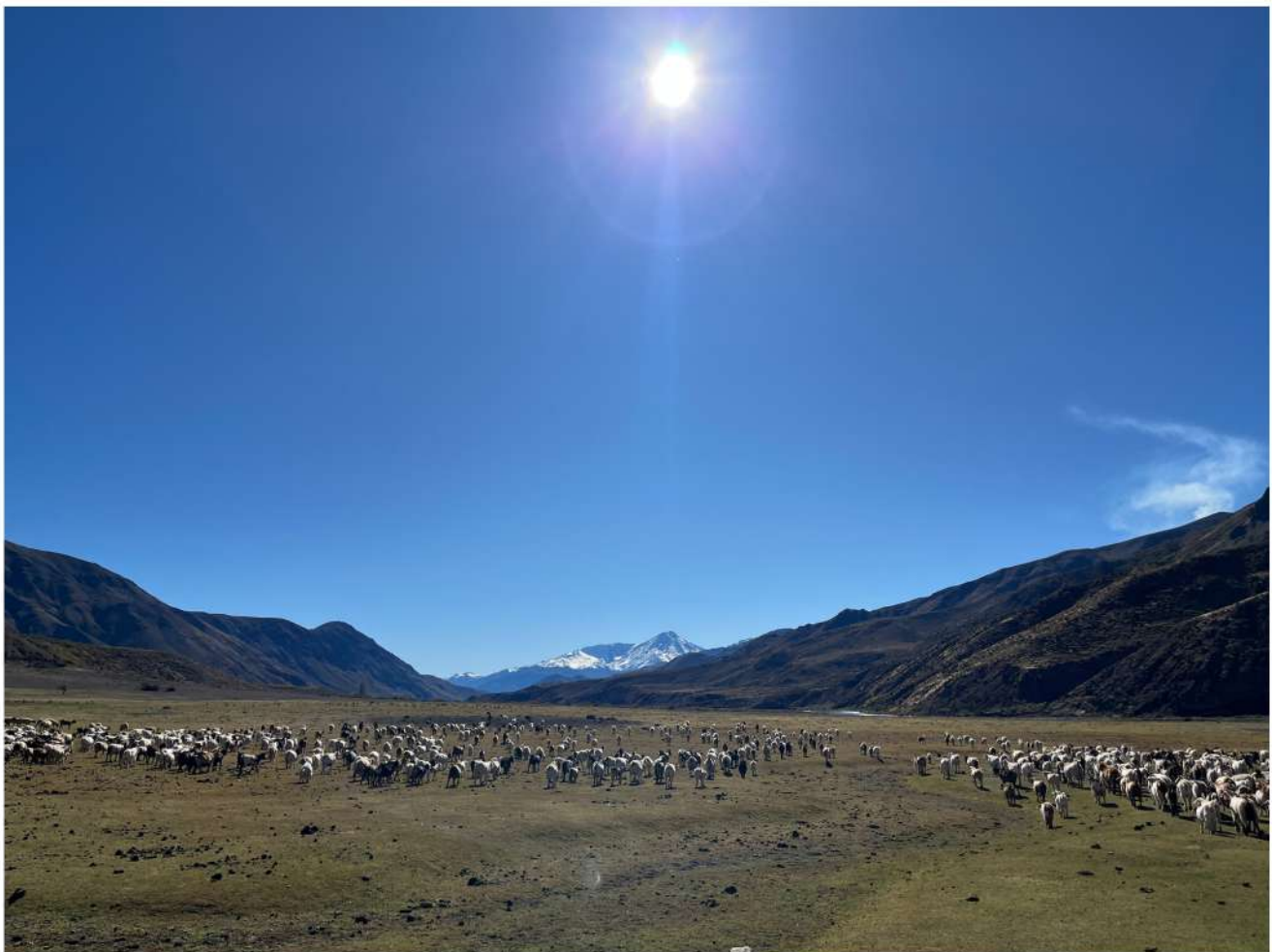


Figura 17.
Vega de Guaiquivilo | 1.200 m.s.n.m.
Inicio de la invernada | Mayo

La crianza para los andinos se halla en el centro de la vida, no es una acción sólo de los humanos, sino de todo cuanto existe en la pacha. Todos criamos y todos somos criados al mismo tiempo. Si no hay crianza la regeneración cesa y sin ella la vida acaba.



Figura 18.
Corral y puesto | 1.200 m.s.n.m.

La arquitectura andina es la belleza lo justo. Los corrales -para mantener el piño reunido en la amplitud de la cordillera- y los puestos -cobijo para los arrieros- cerca de un curso de agua y pastizales define los lugares de estar.



Figura 19.
Piño en el corral | 1.200 m.s.n.m.

El lenguaje de cordillera | campo es claro, en esencia rudo y muy sensible | detallado. Los colores de cordillera son: baya | bayo | clavela | colorada | overa | cariblanca | flor de durazno | barroso | rosillo | alazán | tordillo | chancaca.



Figura 20.
Irma Flores arriera | 1.200 m.s.n.m.

Travesías cordilleranas en cajones de la Región del Maule, para aprender del modo de vida trashumante, explorando la Cordillera de los Andes con arrieras y arrieros por diferentes huellas, habitando puestos en invernadas y veranadas.



Figura 21.

Hector Carrasco arriero | 1.100 m.s.n.m.

Coti arriera .

En la cordillera de los Andes la altura define la temporalidad de la trashumancia y la geografía condiciona las huellas, estas dos variables condicionan el tamaño del piño que se puede trasladar y el desafío para los arrieros.



Figura 22.
Puesto de cordillera | 1.000 m.s.n.m.

Comprender la trashumancia en la cordillera de los Andes requiere una visión que abarque las dinámicas ecológicas como las sociales y la relación con el tiempo. En el modo de vida trashumante todos los tiempos son presente.

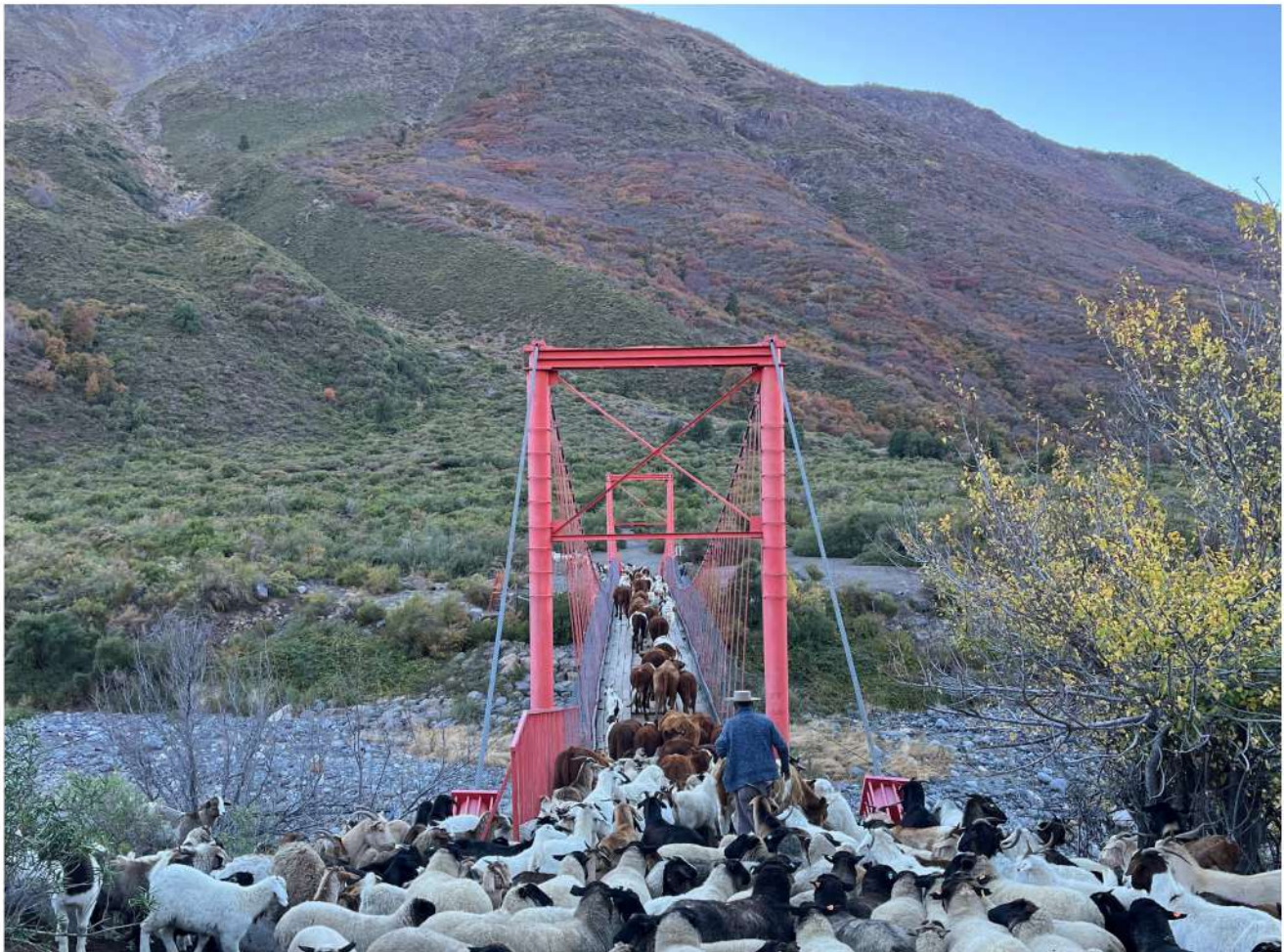


Figura 23.
Puente la mula | 900 m.s.n.m.

Habitar la cordillera de los Andes desde sus cajones, el agua como transformador del territorio y como requerimiento para la permanencia. Las huellas que se recorren en el arreo tejen cuerpos de agua de la cordillera.



Figura 24.
Puesto de cordillera | 900 m.s.n.m.

Estructuras simbólicas que dan sentido al ritmo de su temporalidad, registro de sus formas de habitar -distribución de usos y tiempos en el espacio- y saberes constructivos ligados a los materiales.



Figura 25.
Piño de cabras y ovejas | 800 m.s.n.m.

La trashumancia como práctica, implica el andar de animales como de humanos, y al repetirse año tras año, genera una red de huellas que conecta puestos, creando un patrimonio disperso en el territorio.



Figura 26.
Arreo familiar | 700 m.s.n.m.

Dueños de sus animales viven una vida trashumante dedicados a su cuidado. Abuelos Irmita y Héctor. Hijas Ruby con su compañero Julio y sus hijos Seba y Coti junto a su hermana Antonia con su compañero Cristóbal y su hija Lore.



Figura 27.
Puesto de invernada | 600 m.s.n.m.

Puesto de cordillera en el que permanecen en la invernada entre los meses de mayo y diciembre. Analizar la relación entre territorio, paisaje y arquitectura permite abordar la complejidad ecológica, social y cultural de este modo de habitar.



Figura 28.
Vega en la invernada | 600 m.s.n.m.

ntender el territorio, no en el sentido de coordenadas geográficas, sino todo aquello de lo que uno depende, permite abordar el problema fundamental, de que dependemos y aquello de lo que dependemos define quienes somos.

El marco conceptual combina la biogeografía, que analiza la distribución de los seres vivos considerando factores ambientales, históricos y espaciales, y la geografía post-representacional, que concibe el espacio como un proceso en constante devenir, donde la performatividad surge de la repetición de acciones en movimiento. Esta combinación permite comprender cómo humanos y no humanos co-producen el territorio.

Esta investigación contribuye al desarrollo disciplinar en contextos no metropolitanos, al ofrecer un análisis integral del habitar trashumante en la cordillera de los Andes como territorio continuo, integrando dimensiones ecológicas, sociales y simbólicas.



Figura 29.
Huella y coliguacha | 1.700 m.s.n.m.

Los arrieros dejan a los animales alimentándose en las vegas de la cordillera, para que no se dispersen, instalan coliguachas -puerta de estructura de madera y alambre o en este caso plástico- así mantienen el piño completo.



Figura 30.
Altar a San Sebastian | 1.200 m.s.n.m.

Los altares en la cordillera marcan el ritmo en la huella. Se convierten en un hito, un punto de encuentro, un lugar de referencia en medio del andar.



Figura 31.
Altar a San Sebastian | 1.200 m.s.n.m.

Ritual entendido desde su enfoque en la curación y el bienestar, a través de ofrendas y ceremonias para asegurar la fertilidad del suelo y la prosperidad de la comunidad.



Figura 32.

Cueva de pájaro + Puesto de piedra | 2.600 m.s.n.m.

En medio del andar aparece una ladera vertical, formada de hexágonos horizontales de basalto grisáceo oscuro, dentro de la cual habitan excavados naturalmente dos espacios para protegerse y descansar, uno para humanos y el otro para los cóndores.



Figura 33.
Puesto de piedra | 2.600 m.s.n.m.

En la cordillera existen dos tipos de puestos de arrieros. Puestos de lata que son contruidos por los arrieros con estructura de madera y revestidos con lata. Y los puestos de piedra, que son cuevas naturales que se usan como refugio.



Figura 34.
Interior puesto de piedra | 2.600 m.s.n.m.

Los puestos de piedra -refugios naturales para arrieros- siempre tienen un lugar para hacer fuego, un lugar para descansar y un punto de observación hacia la vega para cuidar a los animales.



Figura 35.
Puesto de piedra | 2.000 m.s.n.m.

Los puestos funcionan como un sistema conectado mediante las huellas, cada uno de ellos está equipado con insumos básicos para su funcionamiento, dejados por los arrieros, una muestra tangible de que son una comunidad.



Figura 36.
Puesto de lata | 1.500 m.s.n.m.

Puesto habitado por don Marcelo -arriero de 70 años- durante la veranada, entre diciembre y marzo, mientras cuida el piño de animales en medio de la cordillera. El puesto tiene sombra, un lugar de fuego y un espacio cerrado donde duerme.



Figura 37.
PDucha | 1.500 m.s.n.m.

Habitar andino. La arquitectura tanto de humanos como animales, se construye con los mismos materiales, es así como puestos, duchas o corrales tienen el mismo grado de definición.

Agradecimientos

De veranada:

A Pedro Bartolomé, Pablo Bartolomé y Antonio Bartolomé
por su generosidad de abrir la huella hacia la cordillera.

A Soledad Bravo por los cuidados.

A Don Marce, gran arriero con quien aprendí que somos de la misma cordillera.

A Don Tito, gran arriero que me guio por la huella.

A Antonio Bartolomé, Leo, don Gabriel, por ser grandes compañeros de arreo.

De invernada:

A Irmita Flores, gran arriera, mujer de cordillera, conocedora de animales por todo lo que
me

enseña cada vez que estamos juntas y por acogerme en su hermosa familia.

A Héctor Carrasco, Ruby Carrasco, Antonia Carrasco, a sus compañeros Julio y Cristóbal,
y sus hijos Seba y Lore por las conversaciones y el tiempo que compartimos.

Especialmente a Coti quien me enseña a arrear.

A Manuel Dörr su confianza y por abrir caminos.

Referencias

- Careri, F., 2006. *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Turín: Einaudi. [Traducción española: *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: G. Gili, 2002].
- Dreyfus, H. L., 1991, *Being and Time. Being in the World: Division I; Commentary on Heidegger's «Being and Time»*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Haraway, D. J., 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press. (p. 61, en la edición en inglés).
- Ingold, Tim, 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge.
- _____. 2005. "Towards a Politics of Dwelling". *Conservation and Society*, vol. 3, no 2, pp. 501-508.
- _____. 1993, "The Temporality of Landscape". *World Archaeology* 25 (2), p. 152-174., (2008): "Bindings against boundaries: entanglements of life in an open world". *Environment and Planning A* 40, p. 1796-1810.
- Ingold, T., D. Riches Y J. Woodburn (Eds.) 1988. "Hunters and gatherers" Vol. I, *History, evolution and social change*. Berg, Oxford.
- Kelly, R. 1995. *The foraging spectrum. Diversity in hunter-gatherer lifeways*. Smithsonian Institution Press, Washington D. C.
- Latour, Bruno, 1993. *The Pasteurization of France*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- _____. 2022. *¿Dónde estoy? Clima y pandemia: una doble injusticia*. Editorial Taurus. (Où suis-je?, 2021).
- Postigo, J. C., Young, K. R., and Kelley, A. C., 2008. "Change and Continuity in a Pastoralist Community in the High Peruvian Andes". *Human Ecology* 36: 535–551.
- Strohmayer, U., 1998. "The event of space: geographic allusions in the phenomenological tradition" *Environment and Planning D.* Society and Space, 1(16), p. 105-121.

Recibido: 01 de diciembre 2025

Aceptado: 28 de diciembre 2025

Investigación artística: Coordenadas para repensar la producción de conocimiento en la universidad*

Artistic research: Coordinates for rethinking university knowledge production at the university

Marcello Chiuminatto Orrego **

Universidad de Playa Ancha.

 <https://orcid.org/0000-0001-5188-6989>

Resumen. La investigación artística surge como un campo que interroga los modos de sentir, decir, pensar y validar el conocimiento ante las formas hegemónicas consolidadas en la academia. Desde esta premisa, el artículo desarrolla en un primer momento una revisión temática que funciona como marco epistemológico de la investigación artística, articulando debates en torno a la legitimación académica de las artes, las tensiones con el paradigma científico-positivista, su dimensión política descolonizadora y la reivindicación de la subjetividad y la corporalidad como fuentes legítimas de saber. En un segundo momento, estas coordenadas se cruzan como enfoques analíticos para el entendimiento de la obra de música improvisada *Ozu's Dream* (Simon Rose 2017), movilizando los aportes del conocimiento situado, la filosofía del cuerpo y del movimiento y la noción de espectador emancipado para pensar la improvisación musical como escena de investigación artística situada. Se argumenta que esta doble operación —epistemológica y analítico-performativa— muestra cómo la práctica artística como investigación plantea desafíos que trascienden los paradigmas tradicionales, abriendo caminos hacia conocimientos corporizados, relacionales y tácitos que reconocen a la investigación-creación como un modo legítimo de producción de saberes en la universidad.

Palabras claves: Investigación Artística, Investigación-Creación, Conocimiento Tácito, Práctica Artística como Investigación

* Financiado por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional, línea de Investigación y Registro, año 2024, Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile, Folio 728712.

** Doctor en Educación, Universidad de Barcelona. Correo electrónico: marcello.chiuminatto@upla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Curación de Datos, Administración de Proyecto, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión y Adquisición de Fondos.

Abstract. Artistic research emerges as a field that questions the ways of feeling, speaking, thinking, and validating knowledge in the face of hegemonic forms consolidated in academia. From this premise, the article first develops a thematic review that serves as an epistemological framework for artistic research, articulating debates around the academic legitimation of the arts, the tensions with the scientific-positivist paradigm, its decolonizing political dimension, and the vindication of subjectivity and embodiment as legitimate sources of knowledge. Secondly, these coordinates intersect as analytical approaches for understanding the improvised musical work *Ozu's Dream* (Simon Rose 2017), drawing on the contributions of situated knowledge, the philosophy of the body and movement, and the notion of the emancipated spectator to consider musical improvisation as a scene of situated artistic research. It is argued that this double operation —epistemological and analytical-performative— shows how artistic practice as research poses challenges that transcend traditional paradigms, opening paths towards embodied, relational and tacit knowledge that recognizes research-creation as a legitimate mode of knowledge production in the university.

Keywords: Artistic Research, Research-Creation, Tacit Knowledge, Practice Artistic as Research

Introducción

La formalización de las artes dentro del ámbito universitario ha generado una profunda controversia respecto a la conceptualización de la investigación y a la validación del conocimiento producido fuera de los parámetros epistémicos de las ciencias tradicionales. Particularmente, a partir de la implementación del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) y el Plan Bolonia en 2010, la investigación artística ha adquirido visibilidad institucional, revelando la necesidad de legitimar las artes como práctica investigativa, lo que ha generado tensiones inherentes entre la práctica artística y los cánones de la investigación científica tradicional (Borgdorff, 2012; Crespo-Martín, 2024).

Este proceso de institucionalización no está exento de paradojas. Mientras que la incorporación de la investigación artística a las estructuras universitarias promete reconocimiento y recursos, también impone marcos regulatorios que pueden resultar ajenos o incluso incompatibles con la naturaleza de la práctica artística. Como advierte Benavente (2020), una de las controversias de incorporar la investigación artística en la universidad es que la investigación —entendida según protocolos académicos tradicionales— adquiere prioridad por sobre el arte mismo.

En contextos donde el neoliberalismo académico privilegia la cuantificación de productos investigativos, la replicabilidad de procedimientos y la transparencia metodológica características del paradigma científico, existe el riesgo de que la práctica artística quede subordinada a imperativos de producción de conocimiento explícito que contradicen su naturaleza como forma de saber sensible e implícito. El arte, que antes operaba con autonomía en sus propios términos —mediante la indeterminación creativa y el silencio reflexivo—, se ve en cierta medida presionado a justificarse permanentemente mediante categorías investigativas que le son ajenas. Esta tensión plantea la pregunta fundamental: ¿Cómo puede la academia abrirse a otras formas de investigación que desbordan sus lógicas tradicionales, permitiendo la generación de conocimientos sensibles, encarnados y situados?

El presente artículo se propone, en un primer momento, examinar esta tensión constitutiva de la investigación artística a través de cuatro ejes temáticos fundamentales que emergen del análisis de fuentes clave del debate contemporáneo: (1) la legitimación académica de las artes como forma de conocimiento, (2) las tensiones entre investigación artística y paradigma científico-positivista, (3) la dimensión política y el proyecto descolonizador del conocimiento, y (4) la centralidad del cuerpo, la experiencia y la subjetividad en la producción de saberes. Esta revisión configura un conjunto de coordenadas epistemológicas que, en un segundo momento, se aplican metodológicamente como enfoques analíticos a la obra *Ozu's Dream* de Simon Rose, entendida como modelo paradigmático de improvisación musical situada. Lejos de buscar una síntesis conciliadora, el artículo busca visibilizar puntos de fricción productiva desde los cuales la investigación artística puede contribuir a transformar la concepción misma de la academia y del conocimiento que de ahí emerge.

Desde el punto de vista metodológico, el artículo se estructura a partir de un análisis temático de la literatura especializada, concebido como una instancia previa y constitutiva del análisis de la obra abordada. El análisis temático se entiende como una estrategia cualitativa de revisión e interpretación de textos orientada a identificar patrones de sentido, núcleos conceptuales y ejes problemáticos recurrentes en un corpus teórico delimitado. Siguiendo los planteamientos metodológicos desarrollados por Virginia Braun y Victoria Clarke (Kushnir, 2025), el procedimiento no persigue una síntesis exhaustiva ni descriptiva de la bibliografía, sino la construcción de temas analíticos operativos. Estos temas funcionan en la segunda parte del escrito como marcos interpretativos que permiten articular el análisis de la obra, orientando la lectura del caso desde problemáticas efectivamente movilizadas en el debate contemporáneo. En este sentido, los enfoques analíticos aplicados al estudio de caso no son definidos de manera previa o normativa, sino que emergen del diálogo crítico entre literatura, problema de investigación y práctica artística, permitiendo abordar la obra como un espacio activo de producción de conocimiento situado.

Legitimación académica de las artes como forma de conocimiento

La pregunta por la legitimidad de las artes como forma de conocimiento no es nueva, pero adquiere particular urgencia en el contexto de la reforma universitaria impulsada por el proceso de Bolonia en Europa. Como documenta Crespo-Martín (2024), es a partir de las reformas universitarias iniciadas en la década de 1990 y la creación del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) cuando el arte entra a formar parte de la educación superior de forma extendida, evidenciándose en la creación de estudios de doctorado y programas de especialización en artes.

No obstante, las bases conceptuales que sustentan esta legitimación en el ámbito universitario se originan en periodos precedentes. Read (1943/1982) estableció tempranamente la distinción fundamental entre educar “para el arte” (orientado a la formación de artistas profesionales) y educar “a través del arte” (entendido como el uso de la práctica artística para el desarrollo humano integral). Read sostiene que ninguna otra disciplina puede generar un desarrollo tan completo del ser humano como las artes, precisamente porque logran integrar aspectos que otras áreas mantienen disociados que se relacionan con la sensación y el pensamiento, la imagen y el concepto, la intuición y la reflexión. Esta perspectiva epistemológica concibe las artes como una forma privilegiada de conocimiento que articula las dimensiones cognitivas, afectivas y sensoriomotrices del ser humano (Bejarano-Coca, 2024).

Tipologías de la investigación artística

Una de las contribuciones que ha permitido la legitimación académica de la Investigación Artística (IA) está cimentada en la distinción tipológica que establece las diferentes relaciones posibles entre el arte y la investigación. La primera conceptualización clave, que sirve de referencia basal, proviene de Frayling (1993) en su trabajo *Research in Art and Design*. Esta clasificación fue pionera al segmentar las actividades relacionadas con el arte y el diseño, sentando las bases para el intenso debate ontológico, epistemológico y metodológico que rodea la validación del conocimiento generado por la investigación artística. Frayling delineó tres modalidades de investigación, que se diferencian según la relación establecida entre el sujeto investigador y el objeto artístico, una propuesta que emergió en el contexto del crecimiento de los programas de posgrado en arte en Gran Bretaña.

La primera modalidad definida por Frayling es la Investigación *Dentro del Arte y el Diseño* (Research into Art and Design). Esta corresponde a la forma más tradicional de investigación académica, frecuentemente asociada a las Humanidades, siendo conceptualizada como investigación *sobre* las artes. Metodológicamente, es predominantemente reflexiva e interpretativa, caracterizándose por mantener una distancia teórica, donde el objeto de estudio (la obra o el evento artístico) permanece inalterado por la mirada investigadora. Esta categoría engloba la investigación histórico-artística, estética, social, crítica, iconográfica y técnica.

La segunda modalidad es la Investigación *A Través del Arte y el Diseño* (Research through Art and Design), cuya inspiración se halla en la distinción educativa original de Read (1982) sobre educar a través de la práctica. Este enfoque es el que sienta las bases para valorar la práctica artística como un proceso transparente susceptible de ser analizado para responder a cuestiones teóricas.

La tercera modalidad, Investigación *Para el Arte y el Diseño* (Research for Art and Design), es considerada la categoría fundamental para la IA. Frayling (1993) la describió como aquella cuyo producto final es un artefacto (obra), donde el conocimiento o el pensamiento está de alguna manera incorporado en el artefacto. En esta modalidad, el objetivo primario de la comunicación puede ser visual, icónico o imaginístico, no primariamente verbal, planteando así el desafío de la validación académica en términos de *conocimiento tácito*.

El establecimiento de la tipología de Frayling (1993), si bien crucial para la legitimación inicial, generó controversias terminológicas y conceptuales que impulsó la necesidad de una mayor rigurosidad en la definición de la IA. En este sentido, teóricos como Henk Borgdorff (2006; 2012) reformularon la clasificación, derivando en tres categorías que clarifican la naturaleza de la Investigación Artística:

- *Investigación Sobre las Artes* (Perspectiva Interpretativa): Esta tipología asimila la primera categoría de Frayling. Es una investigación sustentada desde el posicionamiento teórico, cuyo objeto de estudio es la práctica artística en sentido amplio. En este caso, el objeto de investigación no es intervenido, sino estudiado y analizado por el investigador. Esta aproximación es propia de las disciplinas académicas del área de las humanidades (como la Historia del Arte, Sociología del Arte, Musicología) y se aborda desde la reflexión y la interpretación, ya sea de naturaleza histórica y hermenéutica, filosófica y estética, crítica y analítica, descriptiva o explicativa.

- *Investigación Para las Artes* (Perspectiva Instrumental): Esta categoría contempla la investigación aplicada en la que el arte pasa de ser el objeto de investigación a ser el objetivo investigador. La investigación provee descubrimientos, herramientas facilitadoras o conocimientos instrumentales para la práctica. Algunos ejemplos incluyen investigaciones sobre nuevos materiales o estudios sobre aspectos técnicos. Los resultados obtenidos se ponen a disposición de la práctica artística, beneficiando tanto el proceso creativo como la obra final.
- *Investigación En las Artes* (Perspectiva de la Acción): Esta es la categoría más compleja y corresponde a la Investigación Artística (IA) propiamente dicha — asimilando la tercera categoría de Frayling. Aquí, la labor del investigador y su propia práctica están íntimamente ligadas, pues la práctica artística constituye una parte fundamental e indisoluble tanto del proceso investigativo como de los resultados. Teoría y práctica artística conforman una unidad, donde conceptos, teorías, experiencias y convicciones se entrelazan con las prácticas artísticas. La principal divergencia con Frayling radica en que Borgdorff se centra en la ausencia de una separación fundamental entre teoría y práctica, buscando estructurar facciones del conocimiento que se expresan a través del proceso creativo y se materializa en el producto artístico mismo (Crespo-Martín, 2024).

La discusión académica posterior se ha centrado en el desafío epistemológico inherente a la investigación en las artes vinculado con reflexionar acerca de cómo el conocimiento tácito y no verbalizable, que Frayling señaló como comunicación visual o icónica, puede ser validado y transferido dentro de un sistema académico que tradicionalmente prioriza la comunicación escrita. En consecuencia, la IA busca establecerse como una indagación disciplinada que cumpla con criterios que le permitan distinguir *la práctica artística propiamente tal de aquella que califica como generación de conocimiento válido en un sentido investigativo. La definición más ampliamente aceptada establece que la práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos* (Borgdorff, 2006, p. 27). Esto implica que la investigación artística debe formular preguntas pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte, emplear métodos experimentales y hermenéuticos que articulen el conocimiento tácito encarnado en obras y procesos artísticos, documentando y difundiendo sus resultados de manera apropiada.

La distinción tipológica propuesta por Frayling (1993) y su posterior reformulación por Borgdorff (2006; 2012) constituyen la iniciación teórica fundamental para legitimar la IA y el punto de inicio para otras propuestas emergentes. En este sentido, la Investigación Basada en Artes (IBA) emerge a principios de los años ochenta como respuesta conceptual, epistemológica y metodológica al giro narrativo ocurrido en las Ciencias Sociales, permitiendo incorporar métodos y procesos creativos artísticos para producir conocimiento (Piccini, 2012). Como señala McNiff (1998), figura clave en la articulación de esta noción, la IBA se sostiene en la comprensión de que no se puede definir su resultado de manera anticipada, pues su planificación se basa en la incorporación de experimentos que surgen durante el desarrollo, incluso contra la voluntad del investigador. Este modo de producción de conocimiento no persigue certezas sino el realce de perspectivas, la señalización de matices y la configuración de lugares no explorados. Para Barone y Eisner (2006), la IBA constituye un tipo de investigación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos —literarios, visuales y performativos— para desvelar aspectos de la experiencia que permanecen invisibles en otros tipos de investigación, mientras que Mullen (2003) destaca que fortalece la dimensión participante del investigador al utilizar formas emocionales y cognitivas de producir conocimiento.

Los tres pilares básicos de la IBA —perspectiva literaria, visual y performativa— constituyen modos diferenciados de abordar la experiencia investigativa (Barone & Eisner, 2006; Hernández, 2008). La perspectiva literaria concibe la escritura —narrativa, poética o ficcional— como forma legítima de indagación y producción de conocimiento. Su foco está en la experiencia, la subjetividad y la imaginación, más que en la objetividad del dato. Busca transmitir comprensión sensible y emocional donde el relato se vuelve método, análisis y obra a la vez. La perspectiva visual o artística incorpora metodologías como la autoetnografía y la a/r/tografía para tensionar la separación entre quien investiga y la imagen/texto como productoras de sentido, priorizando lo sensorial, lo material y lo simbólico como formas de pensamiento. En ella, ver, hacer y conocer se entrelazan en un mismo gesto investigativo. La perspectiva performativa, centrada en la práctica y la acción artística desde los estudios performativos, ha sentado las bases de las discusiones sobre la práctica artística como investigación, poniendo el foco en la dimensión procesual sin distinciones jerárquicas entre investigación y práctica. Las preguntas de investigación en la IBA conforman un aparato movilizador que experimenta transformaciones producto de una constante retroalimentación con las cualidades del proceso.

En el contexto hispanohablante y de la investigación educativa, la obra de Hernández (2006; 2008) emerge como una clave de referencia que adopta, aclara y difunde este modelo tripartito. Mientras Borgdorff desarrolla su conceptualización desde la práctica artística situada en escuelas de arte y conservatorios europeos, Hernández traslada y adapta estas ideas al campo de la investigación educativa, específicamente en el contexto de la educación artística y los estudios de las artes visuales.

Su contribución ha sido determinante para hacer accesible y operativa la investigación artística en universidades, particularmente en España y América Latina. Hernández (2008) cuestiona las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que hacen hablar a la realidad, abriendo espacios para formas alternativas de producción de conocimiento. La IBA vincula la investigación y las artes desde una doble relación fundamental, por un lado, una dimensión epistemológica-metodológica que cuestiona las formas hegemónicas de investigación positivista, proponiendo que la experiencia artística constituye una forma legítima y genuina de conocimiento siguiendo la tradición deweyana (Dewey, 1934); por otro lado, una dimensión representacional que utiliza procedimientos artísticos —literarios, visuales, performativos— para dar cuenta de los fenómenos y experiencias investigadas como formas autónomas de producción de sentido.

El debate sobre la generación de conocimiento en la investigación artística

El debate sobre la generación de conocimiento en la investigación artística y cómo se diferencia de otras formas de saber académico constituye uno de los núcleos teóricos más complejos del campo. Borgdorff (2012) desarrolla una comprensión de cómo la práctica artística produce y encarna conocimiento, construyendo su análisis a partir de distinciones filosóficas fundamentales que cuestionan la primacía del conocimiento proposicional en la academia occidental. En primer lugar, retoma la distinción clásica de Ryle (1949) entre conocimiento proposicional saber qué y conocimiento procedimental saber cómo, pero la expande y la ubica específicamente en el contexto artístico. El conocimiento proposicional es el saber teórico, declarativo y verbalizable, el tipo de conocimiento que tradicionalmente ha dominado la universidad. El conocimiento procedimental, por contraste, es el saber práctico encarnado en habilidades, competencias y destrezas que se manifiestan en el hacer. Este tipo de conocimiento, siguiendo a Polanyi (1967), es en gran medida tácito porque de alguna manera sabemos más de lo que podemos decir. Esta dimensión del conocimiento encarnado se fundamenta en la fenomenología de Merleau-Ponty (1962), quien argumenta que el cuerpo no es un mero vehículo del conocimiento sino su condición de posibilidad, es decir, conocemos el mundo mediante nuestra corporalidad, a través de un saber pre-reflexivo que precisamente precede y fundamenta toda conceptualización abstracta.

Lo crucial para Borgdorff (2012) es que el conocimiento artístico no se reduce a ninguno de estos dos tipos, sino que constituye una forma específica que los integra y los trasciende. La práctica artística genera un conocimiento que es simultáneamente material y conceptual, sensible e inteligible, performativo y reflexivo, configurando un saber que está situado, dependiendo del contexto específico de producción, de forma encarnado, es decir, reside en cuerpos, gestos, percepciones y se actualiza en la acción creativa misma. Anteriormente, Schön (1998) ya había iniciado esta perspectiva al introducir el concepto de conocimiento en acción, aquel saber tácito, implícito y situado que los profesionales ponen en juego espontáneamente al resolver problemas en la práctica, ajustando y tomando decisiones mientras actúan, sin necesariamente poder formular ese conocimiento de manera teórica o verbal.

Esta capacidad, esencial para contextos complejos e inciertos, se potencia a través de la reflexión tanto en la acción como sobre la acción, dando lugar a un aprendizaje auténtico y continuo basado en la experiencia concreta y la revisión crítica de la propia práctica. Carter (2004) profundiza esta dimensión material mediante el concepto de pensamiento material (material thinking), entendido como una forma de conocimiento que surge de la interacción directa y creativa entre el artista y los materiales en el proceso de producción artística, donde la experimentación, la manipulación y la respuesta a las cualidades propias del material no son solo medios para alcanzar una idea preconcebida sino agentes activos que co-construyen sentido y conocimiento junto con el propio sujeto creador. El pensamiento material implica que las obras de arte se desarrollan colaborativamente entre intenciones humanas y posibilidades, sugerencias o resistencias de los materiales, de modo que la lógica de la práctica artística reside en ese diálogo dinámico y performativo entre acción y materia, expandiendo el campo epistemológico más allá del razonamiento verbal o conceptual hacia saberes incorporados, tácitos y situados en la experiencia corporal y sensorial.

Borgdorff (2012) propone además lo que denomina una metafísica del arte después de su caída, una metafísica naturalizada, pos-hegeliana, que busca acceder al sentido inherente de las prácticas artísticas. Específicamente, articula sus reflexiones sobre la epistemología y la metafísica de la investigación artística a partir de los marcos del realismo, el no-conceptualismo y la contingencia. La primera, el realismo, hace referencia a que la investigación artística concierne y afecta los fundamentos de nuestra percepción, nuestra comprensión y nuestra relación con el mundo y otras personas, no como reflejo pasivo de una realidad externa sino como participación activa en la configuración de realidades mediante la experiencia estética y sensible. La segunda, el no-conceptualismo, implica que la investigación artística es pensamiento material, la articulación de conocimiento y experiencia no-proposicional encarnados en obras de arte y procesos creativos, operando mediante registros sensibles, afectivos y materiales que no se dejan reducir completamente a formulaciones verbales o conceptuales.

Eisner (1998) anticipa estas ideas al argumentar que las diferentes formas simbólicas generan formas distintivas de conocimiento que no son intercambiables ni traducibles entre sí, es decir, el conocimiento artístico no es una versión menos rigurosa del conocimiento científico, sino una forma cualitativamente diferente de comprender y representar la experiencia humana. La tercera, la contingencia, alude a que la investigación artística implica procesos y saberes que surgen en contextos específicos, son situados y abiertos a la transformación, en cierta medida, las respuestas artísticas no son universales ni necesarias, sino que dependen de circunstancias concretas, de encuentros y de la indeterminación inherente a la creación. McNiff (1998) sostiene que la esencia de la investigación artística radica precisamente en esta apertura a lo imprevisto, donde el conocimiento emerge mediante experimentación que frecuentemente contradice las intenciones iniciales del investigador, revelando dimensiones de la experiencia que ningún protocolo predefinido podría capturar.

Un aspecto fundamental de la propuesta de Borgdorff (2012) es su defensa de formas no discursivas de presentación del conocimiento artístico, argumentando que la documentación y difusión de la investigación artística no puede limitarse a textos académicos tradicionales. Propone el concepto de *exposición*, es decir, a través de una presentación que no representa exclusivamente de forma escrita el conocimiento artístico sino que lo presenta mediante la articulación de materiales artísticos, procesos documentados y reflexiones que operan en múltiples registros —visual, sonoro, textual, performativo—. Esto no significa abandonar el discurso verbal, sino complementarlo con formas híbridas de presentación donde el conocimiento encarnado en la práctica artística pueda manifestarse sin ser completamente traducido a lenguaje proposicional. Como señala Borgdorff, bajo la mirada reflexiva del pensamiento, el objeto artístico mismo comienza a hablar.

Esta perspectiva multimodal es adoptada explícitamente por plataformas como el *Journal for Artistic Research* (JAR)² y el *Research Catalog* (RC)³. JAR utiliza el formato de exposición como núcleo de su sistema de publicación, permitiendo a los investigadores combinar texto, imágenes, audio, video y documentación de procesos en entornos web expandibles, lo que desafía el predominio del formato escrito tradicional y permite presentar la investigación artística en toda su complejidad material y sensorial. El RC, por su parte, es el entorno digital diseñado para albergar, construir y compartir estas exposiciones multimodales, funcionando como una infraestructura abierta en la que artistas-investigadores pueden diseñar, presentar y difundir investigaciones a través de métodos visuales, sonoros y performativos, favoreciendo así la innovación formal y la apertura epistémica propia de la investigación en artes.

² <https://www.jar-online.net/>

³ <https://www.researchcatalogue.net/>

El conocimiento producido en la investigación artística configura una constelación compleja y dinámica, donde se entrelazan diversas dimensiones que coexisten en permanente diálogo. Por una parte, las dimensiones proposicionales abarcan las reflexiones teóricas, las contextualizaciones y las interpretaciones que otorgan sentido conceptual a la práctica; junto a ellas, las dimensiones procedimentales se expresan en las habilidades, técnicas y saberes-hacer que sostienen el proceso creativo y lo vinculan con la experiencia material del oficio. A este entramado se suman las dimensiones tácitas, aquellas que emergen desde la intuición, la sensibilidad y el conocimiento corporizado que no siempre puede ser traducido al lenguaje discursivo. En estrecha relación, las dimensiones performativas revelan el saber que acontece en el mismo acto de crear o interpretar, donde el pensamiento se encarna en la acción. Finalmente, las dimensiones materiales inscriben ese conocimiento en la obra misma, en su textura, su forma y su presencia sensible. Esta comprensión amplía los horizontes epistémicos más allá de la hegemonía del lenguaje discursivo y la conceptualización verbal, reconociendo que el cuerpo, la materia y la experiencia sensible constituyen fuentes genuinas de producción de sentido y transformación de realidades (Bardet, 2023; Bejarano-Coca, 2024; Borgdorff, 2012; Crespo-Martín, 2024; López-Cano, 2024; Rose, 2024)

Tensiones entre investigación artística y paradigma científico-positivista

La integración de la investigación artística en las estructuras universitarias ocurre en un contexto donde el paradigma científico-positivista mantiene una posición hegemónica en la definición de lo que constituye conocimiento reconocido como válido. La tradición dualista que ha marcado el pensamiento occidental durante casi tres siglos ha establecido una separación entre objeto observado y sujeto observador, asumiendo que sólo un observador ajeno al fenómeno analizado puede ser neutral (Bejarano-Coca, 2024). Esta perspectiva positivista, fundamentada en la idea de no admitir como válidos otros conocimientos más allá de aquellos que proceden de la experiencia observable y verificable empíricamente (Hernández, 2006; Bejarano-Coca, 2024), contradice la naturaleza intrínsecamente reflexiva y subjetiva de la práctica artística. El cánón epistémico basado en la objetividad, la replicabilidad y la verificabilidad, propio del método científico, se torna problemático cuando se extrapola a ámbitos como el arte, cuya fuerza ontológica radica en su irreductibilidad, su singularidad contextual y su potencialidad interpretativa.

No obstante, el propio paradigma científico ha sido objeto de profundos cuestionamientos. El giro narrativo en las ciencias sociales marcó una ruptura decisiva con el modelo clásico y con las concepciones objetivistas heredadas del positivismo. Surgido en la década de 1980, en el contexto de la llamada crisis de la representación, supuso el reconocimiento de que la realidad social no puede conocerse mediante la observación neutral ni la verificación empírica, sino a través de la comprensión de los significados que los sujetos otorgan a sus experiencias (Hernández, 2008; Bruner, 1991; Connelly & Clandinin, 1995).

Como señala Bruner (1991), el conocimiento humano trasciende la concepción de operar en clave lógica y demostrativa, sino también narrativa, en tanto forma simbólica que articula las experiencias y dota de coherencia a la vida. Este desplazamiento epistemológico transformó el papel del investigador, ya no como observador externo, sino como narrador participante, cuya subjetividad, emociones y perspectiva situada constituyen parte legítima del proceso de conocimiento (Clandinin & Connelly, 1995).

El giro narrativo trasladó la atención de la explicación causal a la comprensión hermenéutica, reivindicando la narración, la biografía y el testimonio como formas válidas de indagación sobre lo humano. En lugar de perseguir la verdad universal, la narrativa busca resonancia y sentido compartido, siendo el relato una práctica interpretativa donde el significado se construye de manera dialógica. Este énfasis en la experiencia vivida abrió paso a metodologías como la investigación biográfico-narrativa, la autoetnografía y la investigación performativa, que articulan reflexión y acción a través del lenguaje estético y corporal. En el ámbito educativo y artístico, ello derivó en la Investigación Basada en las Artes (IBA), de la cual ya hemos hablado.

Estas metodologías asumen que los componentes sensible y emocional no son elementos periféricos o residuales de la investigación, sino que se integran como factores fundacionales de la experiencia artística entendida como indagación. Como sostiene Contreras (2013), el cuerpo, tradicionalmente relegado al rol de objeto de estudio, se erige como agente cognoscitivo y productor de sentido, desplazando la hegemonía del discurso verbal y racional. En esta línea, Hans Borgdorff (2012) argumenta que la práctica artística encarna un conocimiento situado y tácito —no proposicional ni discursivo— que puede ser mostrado y articulado a través de la experimentación y la interpretación, en lugar de limitarse a la descripción lingüística. Este conocimiento tácito, descrito por Polanyi (1967) y retomado por Niedderer (2007), constituye la base de la singularidad epistémica de la investigación artística, un saber que habita en la práctica, emerge en la acción y se comunica en la experiencia sensible. En consecuencia, los métodos artísticos transforman los materiales, gestos y situaciones en formas de pensamiento, revelando que lo sensible y lo cognitivo son dimensiones indisolubles de un mismo proceso de conocimiento.

En este punto, el pensamiento de Marie Bardet (2012; 2018; 2023) constituye una de las exploraciones más destacadas sobre el cuerpo como acontecimiento y lugar de conocimiento en la filosofía contemporánea. Sus escritos desarticulan el dualismo cartesiano que históricamente redujo el cuerpo a un objeto de observación o a una superficie pasiva sobre la que actúan la razón y la técnica. El cuerpo, se convierte en un nodo epistemológico, un territorio de pensamiento que es vivido, articulado desde el gesto y el movimiento como fuerzas conceptuales. Sus inquietudes emergen de preguntas que, con una atención especialmente situada en las proposiciones, buscan un desplazamiento epistemológico:

“¿Cómo pensar menos sobre los cuerpos y más desde, entre, con, contra ellos, desde las irrupciones que provocan en los órdenes del pensar y en las maneras del conocimiento? ¿Cómo investigar menos sobre el arte y más desde, entre, con y contra las prácticas artísticas contemporáneas?” (Bardet, 2023)

En diálogo con la fenomenología de Merleau-Ponty (1962) y con los estudios sobre el cuerpo de Butler (2010), Bardet propone una filosofía que no piensa *sobre* el cuerpo, sino *desde* él, llevando la noción de pensamiento físico más allá de la metáfora, el gesto no expresa el concepto, sino que es pensamiento en acto, una forma de saber que se despliega en la materialidad misma del cuerpo danzante. Desde esta perspectiva, el cuerpo es simultáneamente lugar de resistencia y de creación. Bardet transforma la danza e interroga las categorías del saber disciplinario moderno, basadas en la estabilidad y el control. Su noción de saber gestual desafía la separación entre logos y movimiento, mostrando que el conocimiento emerge en la fricción entre percepción, afecto y relación. El cuerpo no transmite significados preexistentes sino que los produce a través de su práctica, haciendo de cada movimiento una operación de pensamiento que desborda las gramáticas del lenguaje. El movimiento corporal se vuelve forma de insurrección sensible y cognitiva pues la acción se piensa a sí misma en el acto de moverse. Así, su filosofía del cuerpo no busca domesticar lo vivido en categorías teóricas ni estetizarlo como representación, sino habitarlo como un saber situado, feminizado y múltiple, capaz de pensar la diferencia sin abstraerla. Frente al cuerpo universal y abstracto del pensamiento occidental, Bardet recupera la potencia del cuerpo vivido, interdependiente, relacional y político, donde cada gesto es un punto de individuación en devenir, un umbral en el que pensar y moverse coinciden (Bardet 2012; 2018).

La reflexión sobre la demarcación conceptual entre práctica artística e investigación artística constituye uno de los núcleos teóricos más complejos de la epistemología contemporánea del arte. Borgdorff (2006; 2012) plantea que la diferencia no reside en la naturaleza de la práctica misma, sino en su orientación cognitiva ya que la práctica artística se convierte en investigación cuando asume la tarea de ampliar el conocimiento y comprensión del mundo a través de un estudio original realizado en y mediante procesos creativos. Esta transformación ocurre cuando el artista formula preguntas pertinentes en el contexto académico y artístico, cuando los métodos experimentales y hermenéuticos revelan un conocimiento tácito y encarnado y cuando los resultados del proceso se documentan y difunden dentro de la comunidad investigadora. Sin embargo, este marco genera tensiones inevitables, la exigencia discursiva de comunicabilidad puede diluir la densidad del gesto estético, amenazando la autonomía del arte con una racionalización excesiva (Benavente, 2020).

Esta fricción se prolonga en el ámbito institucional y adquiere especial visibilidad en los sistemas de evaluación universitaria, las cuales han operado históricamente sobre la base de métricas que premian la replicabilidad y la eficiencia, categorías incompatibles con la naturaleza procesual, experimental y situada de la investigación artística. En consecuencia, la legitimación universitaria del arte tiende a oscilar entre dos extremos, por una parte, su integración acrítica como disciplina académica homologable a las ciencias, por otro lado, su reducción a un objeto impropio de generación de conocimiento investigativo. Frente a esto, autores como Crespo-Martín (2024) reconocen en las reformas impulsadas por la *Coalition for Advancing Research Assessment* (CoARA, 2022) y la *Declaration on Research Assessment* (DORA, 2012) un horizonte alternativo para transformar los sistemas de evaluación académica. Ambas iniciativas internacionales promueven una valoración más plural, basada en la revisión cualitativa por pares y en el reconocimiento de la diversidad de resultados, trayectorias y contextos de investigación. Estas propuestas, que rechazan la dependencia de los índices de impacto y los rankings cuantitativos, abren la posibilidad de una evaluación más justa, capaz de comprender la singularidad epistémica de la investigación artística como un espacio de conocimiento no jerarquizado ni unívoco.

En este contexto, la noción de *pluralismo metodológico* adquiere relevancia decisiva. Frente al intento de subsumir la investigación artística bajo modelos científicos estándar, Borgdorff (2012) reivindica un enfoque heterogéneo que articule diferentes fuentes y tradiciones del saber sin perder la centralidad de la práctica artística. En sintonía con esta idea, Contreras (2013) y Hernández (2008) sostienen que ciertas preguntas ontológicas y perceptivas solo pueden ser respondidas mediante la práctica misma, en el despliegue performativo y sensible del cuerpo creador. Desde la perspectiva de Le Breton (2002; 2007), el cuerpo se constituye como un territorio fundamental donde confluyen y se reconfiguran las marcas simbólicas, sociales y experiencias de la existencia humana, sin que pueda ser jamás reducido enteramente a las categorías, normatividades o representaciones que pretenden definirlo. La experiencia corporal, tanto en su dimensión individual como colectiva, preserva siempre un espacio de vitalidad y singularidad irreductible que escapa a la captura total del discurso, expresando así la creatividad, la identidad y el placer más allá de cualquier traducción o apropiación totalizadora por la cultura o el lenguaje.

En esta dirección, la filosofía del cuerpo y la danza de Marie Bardet (2012) releva la discusión al proponer que pensar y moverse no son operaciones separadas, sino correlatos de una misma fuerza epistemológica. En este sentido, el gesto piensa y el pensamiento, en tanto encarnado, se mueve. Si la práctica artística se vuelve investigación cuando su hacer se interroga a sí mismo, el cuerpo —al igual que la obra— se convierte en una forma de pensamiento que excede toda traducción.

Dimensión política y proyecto descolonizador del conocimiento

La investigación artística representa, ante todo, un proyecto político que desafía y reformula la visión dominante sobre la investigación, integrando propuestas metodológicas y epistemológicas renovadas. Kershaw y otros (2011) enfatizan que la práctica como investigación genera interrogantes profundos que transforman los fundamentos mismos de los paradigmas tradicionales del conocimiento. Esta perspectiva político-metodológica permite avanzar en la crítica a la colonización de la mirada objetivante típicamente científica que ha primado en las universidades. Siguiendo a Foucault (2002), la práctica como investigación constituye una *anti-disciplina* que pone en juego las distinciones, calificaciones y normativas del disciplinamiento epistémico eurocéntrico imperante. El disciplinamiento de los saberes implica la normalización, distribución y jerarquización del conocimiento, lo que redundaría en el control de la producción de discurso. Bajo esta perspectiva, la práctica artística como investigación desestabiliza una de las fronteras más férreas de la academia vinculada con la división entre conocimiento intelectual y saber práctico, entre razón y sensibilidad, entre mente y cuerpo (Contreras, 2013).

En el contexto latinoamericano, la dimensión política de la investigación artística adquiere particular relevancia al articularse con el pensamiento decolonial. Como señala Dussel (2000; 2020), la colonización y expansión europeas son básicas para entender cómo surgieron las principales instituciones modernas, incluyendo la ciencia y el arte tal como los conocemos. *La colonialidad del saber* (Lander, 2000) se refiere a la imposición de una episteme eurocéntrica como única forma válida de conocimiento, descalificando y subordinando otros saberes. Esta colonialidad opera mediante su integración subordinada en jerarquías epistémicas donde lo científico, racional, objetivo y universal son consideradas formas superiores del saber, mientras desplazan lo artístico, sensible, subjetivo y local a posiciones marginales. Por ejemplo, la herencia precolombina en América Latina ha permitido otro tipo de relación con los saberes del cuerpo, distinta a la estricta división cartesiana. Sin embargo, la academia ha erosionado ese patrimonio intangible al asimilar de manera acrítica las estructuras epistemológicas hegemónicas de procedencia eurocéntrica-occidental. La investigación artística, desde esta perspectiva, puede constituir un espacio de resistencia epistémica y recuperación de formas de saber que la modernidad colonial intentó suprimir (Contreras, 2013).

Un aspecto decisivo de la dimensión política de la investigación artística es su defensa de la *autonomía de la sensibilidad*. Como argumenta Celedon (2020), la investigación artística habita esa forma de conocimiento que tiene que ver con una autonomía en su propia construcción y decisión sobre sus formas de asociación. La actividad artística opera como forma de resistencia epistemológica frente a los sistemas cerrados de significación. Como señala Celedon (2020):

“Tiene que ver con la importancia de la actividad artística en el discernimiento de una experiencia, la del conocimiento, que resiste así por instinto a la decodificación generalizada de los acontecimientos en puntos-sujetos, yoes, lenguajes cerrados que se retroalimentan precisamente transformando los acontecimientos en derivados de su propia lengua” (p. 31).

Se trata entonces de un espacio donde el conocimiento emerge del encuentro con una realidad que no se deja capturar completamente por los aparatos de codificación disponibles. Desde la perspectiva del conocimiento situado (Haraway, 1988), la investigación artística se aleja de la aspiración de producir verdades universales, descontextualizadas y objetivas que tradicionalmente han caracterizado las epistemologías científicas occidentales, lo que Haraway (1988) llamó el *truco de Dios* o *God trick*, esa ilusión de un saber visto desde ninguna parte, sin cuerpo, sin historia ni intereses situados que pretende ser neutral y objetivo, pero que en realidad oculta los lugares de enunciación, las relaciones de poder y las posiciones de privilegio desde las cuales se produce el conocimiento. En contraste, la investigación artística reivindica la conciencia de su posición y su parcialidad permitiendo saberes que reconocen su arraigo en prácticas, cuerpos y contextos específicos, asumiendo que todo conocimiento artístico es necesariamente situado, corporeizado y vinculado a la experiencia concreta de quienes lo generan. Así, en la práctica artística como investigación, emerge una forma de encontrar, hacer visible y compartir verdades parciales, críticas y encarnadas, mostrando que la corporalidad y la subjetividad son condiciones que favorecen un conocimiento relevante y transformador.

La dimensión política de la investigación artística se expresa también en su potencial de compromiso social y transformación de realidades. Garces (2013) habla de un giro desde la intervención hacia la implicación, en la cual el artista abandona la concepción de experto externo sobre una realidad objetivada y ajena, para implicarse reflexiva y afectivamente en procesos colectivos de transformación donde investigador y comunidad se convierten en co-productores de conocimiento. Esta implicación significa abandonar la asepsia epistemológica del laboratorio y el escritorio para habitar las condiciones materiales, afectivas y políticas de los contextos donde el conocimiento se produce. La investigación artística, desde esta perspectiva, no busca generar conocimiento sobre comunidades o realidades sociales como si fueran objetos de estudio pasivos, sino con ellas, reconociendo —en sintonía con Rancière (2010) y el espectador emancipado— la capacidad de participar activamente en procesos de producción de sentido y transformación social.

En contra del modelo que concibe al público como pasivo, Rancière sostiene que la emancipación comienza cuando se desestabiliza la oposición entre mirar, conocer y actuar, de modo que ver se entiende ya como interpretar y el espectador se transforma en co-creador de sentido. Este movimiento epistemológico hacia la implicación representa una forma de resistencia frente a la colonialidad del saber que históricamente ha concentrado el conocimiento en las élites académicas, abriendo caminos hacia epistemologías más horizontales, situadas y emancipadoras.

Análisis de la obra *Ozu's Dream*: improvisación relacional y performance

*Ozu's Dream*⁴ es una obra de improvisación musical registrada en formato audiovisual por el saxofonista londinense radicado en Berlín Simon Rose, la cual es descrita en el libro *Relational Improvisation. Music, Dance and Contemporary Art* (Rose 2024). La pieza se sitúa en el contexto de la residencia artística Uncool en Poschiavo, en los Alpes suizos (2017), bajo la curaduría de Cornelia Müller. El paisaje alpino —montañas, lagos, bosques, nieve, aves, ríos— no solo constituye el escenario visual y sonoro de la pieza, sino que se configura como condición material y, al mismo tiempo, epistemológica de la improvisación situada. Rose llega a la residencia con la lectura reciente de Gaia de Lovelock (2016) y vincula explícitamente sus procesos improvisatorios con nociones de autopoiesis, retroalimentación, ecología y sistemas vivos, de modo que la práctica musical improvisatoria se concibe como un modo de pensar y experimentar esas ideas en el contexto del paisaje antes señalado.

Durante la residencia y en compañía de Cornelia Müller, Rose explora diversos espacios acústicos (lagos, bosques, cuevas, nieve, valles) improvisando con saxofón alto acompañado de una cámara de video y trípode para el registro audiovisual. En esos espacios de registro y experimentación el músico trabaja principalmente con técnicas extendidas orientadas a la idea de fundir el saxofón con el paisaje sonoro —viento, aves, cursos de agua— y a producir una sonoridad instrumental que, en lugar de imponerse sobre el entorno, se inscriba en un régimen dialógico con él. En este contexto, *Ozu's Dream* aparece para el propio Rose como una anomalía dentro del conjunto de registros realizados en Poschiavo durante la residencia. Específicamente en esa toma decide abandonar las técnicas extendidas y tocar en el registro regular del instrumento, con alturas más convencionales, configurando una suerte de lamento que asume abiertamente su condición de música antes que la de mera integración textural con el entorno (Rose, 2024):

⁴ *Ozu's Dream* (2017) Simon Rose alto saxophone. <https://vimeo.com/402306700>

“Ozu’s Dream es diferente; se presenta como una performance tanto dentro como para el entorno. Es un lamento. Sin complejos, trabaja con la estructura y las connotaciones de la música, en lugar de buscar subsumir el sonido del contralto. Si bien las demás piezas son interesantes como estudios o bocetos, la cualidad performativa de Ozu’s Dream dentro de este contexto es más completa” (p. 22).

Bajo la misma mirada, Rose identifica en el carácter lírico del sonido del saxofón alto resonancias de saxofonistas de Oriente (Kang Tae Hwan, Kaoru Abe) y, en menor medida, del saxofonista de Free Jazz Ornette Coleman, inscribiendo así la pieza en historias sonoras específicas y en la genealogía del free jazz y la improvisación libre. Años más tarde, Rose vuelve a revisar el video y lo vincula con el cine de Yasujiro Ozu. El encuadre fijo, ligeramente bajo y con el intérprete desplazado hacia un lado del plano remite al *tatami shot* del director japonés. La combinación de ese encuadre, el bosque, la acústica del lugar y el lamento del saxofón conforman, según el propio Rose, un homenaje melancólico y ambiental.

***Ozu’s Dream* y conocimiento situado**

La lectura de *Ozu’s Dream* a partir de la propuesta de Donna Haraway permite pensar la pieza como una síntesis particularmente fértil de conocimiento situado. En este marco, la obra puede entenderse como una escena en la que múltiples dimensiones de esa situacionalidad se vuelven explícitas a través de la improvisación, el entorno y el dispositivo audiovisual. En primer lugar, la pieza se entrelaza por una situación ecológica y geográfica irreductible.

Ozu’s Dream no puede pensarse al margen del entorno específico de Poschiavo. La altitud, la acústica del bosque, la presencia de nieve, los sonidos del agua, los animales y la luz configuran algo más complejo que un simple escenario sobre el cual emerge la figura del saxofonista. Se construye, más bien, una ecología de relaciones que condiciona qué es posible tocar, escuchar y registrar. El propio Rose concibe este entorno como un sistema complejo, influido por su lectura de Lovelock. En cierta medida emerge desde la residencia una oportunidad para pensar mediante la práctica musical improvisada la interrelación entre el cuerpo, los materiales y el ambiente. El conocimiento que se produce en la pieza está, por tanto, anclado en una geografía concreta y en una ecología sonora específica, lejos de cualquier pretensión de universalidad abstracta.

A ello se suma una dimensión biográfica y técnica igualmente situada. Rose llega a Poschiavo con una larga trayectoria en la improvisación libre, en la que el saxofón alto ha sido objeto de una exploración sistemática de técnicas extendidas, nutrida por el jazz, el free y diversas músicas tradicionales. La decisión de tocar de forma tradicional en *Ozu's Dream* —es decir, de abandonar momentáneamente las técnicas extendidas para concentrarse en un registro más convencional, casi elegíaco— no constituye un retorno inocente a un origen neutro del instrumento. Antes bien, se trata del efecto de una historia encarnada en el cuerpo y en la memoria técnica del improvisador donde la anomalía que Rose percibe en la pieza es un giro situado dentro de su propio archivo de hábitos, expectativas y huellas sonoras acumuladas. La improvisación, en este caso, materializa un desplazamiento interno en su biografía musical y corporal. La situacionalidad de la obra incluye también un plano mediático y tecnológico que resulta central, *Ozu's Dream* existe como video alojado en plataformas digitales y es a través del reencuentro de Rose con ese registro, tres años después de la residencia, que la pieza adquiere su nombre y es analizado por el autor. Es decir, el conocimiento no se agota en el momento efímero de la improvisación y registro, sino que se prolonga en el proceso de re-visionado, de análisis y de escritura que el propio Rose emprende. El encuadre, la estabilidad de la cámara, el campo sonoro del bosque y las condiciones de reproducción en pantalla participan de la construcción del sentido. La obra no ofrece, por tanto, una imagen transparente de un acto musical puro, sino una escena mediada que integra de manera constitutiva la tecnología y los materiales como parte del conocimiento que se produce.

Desde esta perspectiva, *Ozu's Dream* se conforma como un nodo epistémico decolonial precisamente porque renuncia a hablar desde cualquier forma de universalidad eurocéntrica desimplicada. La pieza expone un punto de vista encarnado —el de un saxofonista específico, en un bosque específico, enmarcado por un dispositivo visual concreto— y, al hacerlo, abre la posibilidad de pensar la improvisación como una epistemología situada.

Lo que se investiga allí no es un lenguaje musical abstracto, sino la manera en que cuerpo, entorno, biografía, tecnología, ecología y naturaleza se enlazan en un acontecimiento sonoro particular, cuyas resonancias teóricas solo pueden comprenderse si se asume, como propone Haraway, que todo saber es inseparable del lugar y de las condiciones desde las que se enuncia.

Ozu's Dream: una lectura desde el cuerpo

La mirada de *Ozu's Dream* desde la propuesta de Marie Bardet permite reinscribir la improvisación de Rose en una ontología del cuerpo que piensa en y con el movimiento. La experiencia de la residencia en Poschiavo aparece, en primer término, como una práctica peripatética de itinerancia en la que el cuerpo del improvisador piensa *en y a través* del desplazamiento. Caminar con el saxofón, la cámara y el trípode por distintos puntos del valle, explorar relieves y acústicas, buscar ubicaciones posibles para tocar y registrar, constituye ya una forma de indagación corporal del entorno. Antes de cualquier discurso sobre el paisaje, hay un cuerpo que mide pendientes y texturas del suelo, registra cambios de temperatura, calibra alturas de sonido y densidad del aire. Ese caminar, en el sentido que propone Bardet, es ya una forma de pensamiento, en la que el cuerpo se constituye en territorio de pensamiento vivido y articulado a través del gesto y el movimiento como fuerzas conceptuales. En este sentido, la quietud relativa de la cámara en el registro audiovisual acentúa esta dimensión micro-coreográfica. El encuadre, estático, con el intérprete ubicado hacia un lado del plano, obliga al *espectador experienciante* a leer los detalles efímeros vinculados con variaciones de postura, movimientos casi imperceptibles de manos y dedos, ligeras inclinaciones y gestos de respiración que se inscriben *en, con, desde, entre, contra* el cuerpo (Bardet, 2012; 2018; 2023).

Desde esta perspectiva, es posible sugerir que la pieza desplaza la centralidad de la gran coreografía visible —no hay desplazamientos amplios en el espacio— hacia una coreografía mínima, respiratoria, donde el pensar se localiza en la manera en que el cuerpo se verticaliza, se flexiona apenas, escucha con la espalda, ajusta la embocadura y la presión de aire en función de lo que la acústica devuelve. La cámara fija actúa como un dispositivo que intensifica la legibilidad de estos micro-movimientos y, con ello, la inteligibilidad del cuerpo como lugar de pensamiento en acto.

En este marco, la improvisación se revela como una forma de co-moverse con el entorno. El sonido del saxofón provoca respuestas en el bosque —reverberaciones, ecos, sombras sonoras que se superponen a los sonidos ambientales— y esas respuestas, a su vez, modifican el modo de tocar, orientando decisiones de dinámica, registro o duración.

La circularidad cuerpo-instrumento-ambiente-cuerpo configura un bucle de retroalimentación en el que el gesto corporal no solo produce sonido, sino que es a la vez producido por las condiciones materiales y acústicas del lugar. Esta concepción se aproxima a la idea de la práctica como tejido de relaciones corporizadas que algunos autores, como Contreras (2013), identifican como un giro hacia las prácticas donde el conocimiento y el significado no se encuentran fuera de las acciones, sino que se generan en y por las prácticas encarnadas.

El espectador emancipado en *Ozu's Dream*

La noción de espectador emancipado formulada por Jacques Rancière (2010) ofrece un marco particularmente fértil para interpretar la configuración de la mirada en *Ozu's Dream*. Frente a la figura del espectador pasivo, entendido como receptor de un mensaje ya codificado por el artista, Rancière propone pensar al espectador como alguien que traduce, compara y re-narra lo que ve y escucha, activando sus propias redes de experiencia y conocimiento.

En *Ozu's Dream*, la distribución de lugares entre intérprete, público y entorno resulta especialmente significativa. Rose señala que, en el momento de la grabación, la única espectadora presente es Cornelia Müller. Sin embargo, el hecho de que la performance sea registrada en video produce de inmediato una segunda figura espectral, diferida e indeterminada, constituida por quienes verán la obra posteriormente en una plataforma digital. Esta dualidad rompe con el modelo de concierto tradicional y desplaza la performance hacia una escena expandida en la que una parte sustantiva del sentido no se conforma en el aquí y ahora de la interpretación, sino en la sucesión de visionados posteriores. El acontecimiento improvisatorio se prolonga así en una temporalidad abierta, donde cada espectador virtual reconstituye la pieza desde su propio contexto de recepción.

En el contexto de la performance que Rose explora en Poschiavo, el bosque, el valle y las diversas superficies reflectantes no operan únicamente como decorado o marco para la acción humana del intérprete, sino también como co-espectadores y, simultáneamente, como co-productores de la obra. Absorben, devuelven y transforman el sonido del saxofón, generando un entramado de resonancias en el que de alguna manera el entorno responde y esa respuesta incide en las decisiones improvisatorias del intérprete. Los públicos, comparten de este modo la tarea de escuchar con un entorno que también oye y modifica la obra, lo que desplaza la experiencia estética desde una relación binaria artista-público hacia una constelación más amplia y compleja de agentes sensibles.

Ozu's Dream introduce una dimensión de auto-espectatorialidad que refuerza este desplazamiento. Cuando Rose revisa el registro tres años después y decide nombrar la pieza *Ozu's Dream*, se convierte él mismo en espectador de su práctica, re-significando el archivo y re-insertándolo en un marco conceptual más amplio.

Este ejercicio coincide con la idea de que el investigador, cuando analiza su propia práctica, explicita lo que antes operaba de forma tácita. Es decir, cuando Rose analiza su propia interpretación, la convierte en una fuente de conocimiento y ya no la contempla únicamente como objeto estético. En este gesto, el músico deja de ocupar exclusivamente el lugar de quien crea para compartir con los públicos la tarea de interpretar, sentir y aprender de la obra, situando al espectador y al artista como *sujetos experienciantes*.

La ausencia de una dramaturgia visual que prescriba jerarquías de atención, la coexistencia de cuerpo, instrumento y paisaje en un mismo plano y la circulación digital de la obra abren un espacio hermenéutico en el que cada recepción despliega nuevas constelaciones entre sonido, imagen, entorno y memoria. En este marco, la improvisación opera simultáneamente como procedimiento artístico y como método de indagación, articulando experiencia, registro, reflexión y escritura dentro de un dispositivo de investigación—creación. En ese cruce, *Ozu's Dream* se constituye como un laboratorio donde Rose ensaya una concepción de la improvisación musical que la re-afirma como forma de conocimiento relacional, ecológico y situado, plenamente concordante con las discusiones contemporáneas sobre la Práctica Artística como Investigación.

Reflexiones finales

Este escrito examina, en un primer momento, algunas de las discusiones que atraviesan la investigación artística en su proceso de inserción académica, revelando que estamos ante un campo epistémico que trasciende ampliamente los límites de las disciplinas artísticas. Las preguntas fundamentales que plantea la investigación artística involucran a la estructura misma del conocimiento humano y a las relaciones de poder que determinan qué saberes son reconocidos como válidos en el espacio universitario. Lo que está en juego va más allá de la inclusión institucional de las artes como práctica vinculada con la generación de conocimiento, se trata de una profunda transformación de las coordenadas epistemológicas y metodológicas que han permanecido durante muchos años en el contexto de las universidades. Como he argumentado a través de los ejes temáticos examinados y el análisis de obra, la introducción de formas no-discursivas de conocimiento corporeizado, métodos no convencionales de investigación y modos alternativos de documentar y comunicar el saber alteran, amplían, enriquecen y desplazan nuestra concepción misma de lo que constituye la investigación académica.

El recorrido por las tipologías de Frayling (1993) y Borgdorff (2006, 2012), así como por la Investigación Basada en las Artes (IBA) y la Práctica Artística como Investigación (PaR) ha permitido establecer que la investigación *en* las artes —donde la práctica artística es simultáneamente método, proceso y resultado— constituye la modalidad más desafiante y potencialmente transformadora del campo.

Esta modalidad de investigación debe erigirse sobre principios que trasciendan la mera adaptación de la práctica artística a los protocolos científicos convencionales. Por el contrario, su objetivo es contribuir a la generación de conocimientos tácitos, procedimentales y contemplativos que operan mediante registros sensibles, afectivos y cinéticos, los cuales resultan muchas veces irreducibles a la conceptualización escrita.

La visibilización de estos saberes que tradicionalmente circulan de manera restringida e implícita entre comunidades de práctica artística representan un aporte democrático fundamental, diluyendo relaciones de poder basadas en la posesión exclusiva del conocimiento y ampliando el horizonte más allá de la hegemonía eurocéntrica de la racionalidad discursiva y proposicional.

Las tensiones entre investigación artística y paradigma científico-positivista, lejos de constituir obstáculos insalvables, revelan la necesidad urgente de un pluralismo metodológico y epistemológico en la universidad contemporánea. La teoría del conocimiento situado de Haraway, el giro narrativo en las Ciencias Sociales, así como la fenomenología de la percepción y del cuerpo de Merleau-Ponty y Bardet convergen en mostrar que la separación entre sujeto y objeto, entre razón y sensibilidad, entre mente y cuerpo, constituye una dualidad epistemológica insostenible cuando se aborda la complejidad de la experiencia humana. La investigación artística, al reivindicar la subjetividad, la corporalidad y los saberes tácitos como epistemes legítimas, redefine el concepto de rigor académico proponiendo una reflexividad sostenida que examina críticamente las propias posiciones, métodos y sentido del conocimiento producido. Esto implica reconocer que la transformación mutua entre investigador e investigado constituye la esencia misma del proceso, por lo tanto, no es un sesgo a evitar, sino un resultado inherente al desarrollo investigativo. Desde esta perspectiva, la interacción es dialéctica y el conocimiento es emergente, situado y procesual ya que el saber no es apropiado unilateralmente ni extraído, sino generado en una red de intercambios, afectaciones y resignificaciones recíprocas sensibles.

En este contexto, la investigación artística va más allá de la idea de disputar un espacio de validación en la academia, proponiendo una relectura crítica de las condiciones coloniales del saber. Desde América Latina, se advierte que la institucionalización del arte en la universidad no puede reproducir los modelos europeos sin cuestionar su matriz epistémica, entendiendo que el concepto de investigación artística debe ser reinterpretado desde las prácticas locales, territoriales y comunitarias. En esta misma línea, las estructuras de legitimación en la academia siguen replicando modelos eurocéntricos que privilegian la objetividad desencarnada sobre los saberes situados y corporizados. Como señalan Dussel (2000; 2020) y Lander (2000), la colonialidad del saber opera mediante la imposición de una episteme particular como forma universal, única y válida de conocimiento, descalificando y subalternizando otras formas de saber que no se ajustan a sus cánones de verificabilidad y replicabilidad.

Esta colonialidad epistémica no es un vestigio del pasado colonial sino una estructura vigente que opera en los sistemas de evaluación académica, en los criterios de lo que cuenta como “investigación de calidad”, en la exigencia de publicar en revistas indexadas tradicionales, en la dependencia de marcos teóricos anglo-europeos como únicos referentes legítimos y en la desvalorización sistemática de saberes que emergen desde las prácticas.

Esta colonialidad epistémica no es un vestigio del pasado colonial sino una estructura vigente que opera en los sistemas de evaluación académica, en los criterios de lo que cuenta como “investigación de calidad”, en la exigencia de publicar en revistas indexadas tradicionales, en la dependencia de marcos teóricos anglo-europeos como únicos referentes legítimos y en la desvalorización sistemática de saberes que emergen desde las prácticas.

La investigación artística se traduce entonces en una epistemología plural, abierta a los conocimientos situados y a las experiencias encarnadas de creación. En este marco, la investigación-creación emerge como una forma de resistencia frente al capitalismo cognitivo y a la colonialidad de los saberes reconfigurando las condiciones y posibilidad del pensamiento.

La lectura de *Ozu's Dream* a través de diferentes enfoques analíticos permite entender la obra como una escena en la que la improvisación musical se inscribe en un sistema vivo de interdependencias más que en una relación binaria entre sujeto y objeto. El bosque, la atmósfera, las superficies reflectantes, la temperatura y la acústica aparecen como parte de una red de retroalimentaciones en la que el saxofonista es un componente más del ecosistema. El flujo de aire que atraviesa el cuerpo y el instrumento, la respuesta reverberante del entorno, la forma en que el sonido modula la percepción del paisaje y, a su vez, es modulado por él, componen una pequeña ecología en equilibrio dinámico. La obra puede leerse así como un experimento en el que se hace audible la co-producción entre organismo y ambiente.

Desde esta perspectiva, *Ozu's Dream* desplaza la idea de una naturaleza “exterior” frente a la cual el artista se sitúa como observador y productor de significado. Más bien, el saxofonista aparece como un agente inmerso en un conjunto de procesos que le preceden y le exceden. En este marco, la obra invita a repensar la investigación artística como una práctica capaz de hacer perceptible la condición planetaria de los procesos vitales. La improvisación se vuelve un dispositivo para experimentar la lógica de autoorganización, interdependencia y co-responsabilidad en los que cada gesto, cada sonido y cada elección de encuadre participan de una red más amplia de efectos. *Ozu's Dream* no solo muestra un músico tocando en un bosque; “expone”, de manera sensible, cómo la práctica artística puede contribuir a pensar el mundo como un sistema vivo en el que conocer, sentir, crear y habitar forman parte de la misma trama ecológica.

Finalmente, cabe señalar que, si bien el presente artículo no ha abordado de manera sistemática el análisis de políticas institucionales ni la revisión de programas académicos específicos, resulta posible constatar un creciente desarrollo de programas de pregrado y, especialmente, de posgrado que incorporan la investigación-creación como eje formativo y epistemológico. Este fenómeno, observable en diversos contextos universitarios, da cuenta de una progresiva consolidación del campo, tanto a nivel pedagógico como institucional y sugiere un desplazamiento significativo en las formas de comprender la producción de conocimiento en artes.

La emergencia de estos programas permite vislumbrar un horizonte alentador para la investigación artística, en el que las temáticas desarrolladas en este escrito encuentran un marco de legitimación creciente, favoreciendo la articulación entre creación, reflexión crítica y formación terciaria. En este sentido, el estudio presentado puede leerse también como una contribución situada a un proceso más amplio de institucionalización y maduración del campo de la investigación-creación en la educación superior contemporánea.

Referencias

- Alba, Gabriel y Buenaventura, Juan Guillermo. 2020. «*Cruce de caminos. Un estado del arte de la investiga-creación*». Cuaderno 79/ Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 21-49.
- Bardet, Marie. 2012. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus. Impreso.
- Bardet, Marie. 2018. *Acontecimiento y cuerpo: ensayos sobre filosofía y danza*. Buenos Aires: Cactus. Impreso.
- Bardet, Marie. 2023. «La incomodidad, ese fuego de ciertas preguntas». Revista Anfibia. Ensayo virtual. Recuperado de <https://www.revistaanfibia.com/la-incomodidad-ese-fuego-de-ciertas-pregunta/>
- Barone, Tom y Eisner, Elliot. 2006 *Arts-Based Educational Research*. En J. Green, C. Grego y P. Belmore (eds.). Handbook of Complementary Methods in Educational Research. (pp. 95- 109). Mahwah, New Jersey: AERA. Impreso.
- Bejarano-Coca Diana. 2024. «Introducción a la práctica artística como investigación: Un método de activación de procesos educativos para el desarrollo académico y colectivo». *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3): 639-648. <https://doi.org/10.5209/aris.92992>
- Benavente, Carolina (Ed.). 2020. *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio*. CENALTES ediciones. Impreso.
- Borgdorff, Henk. 2006. «El debate sobre la investigación en las artes». CAIRON. *Revista de Estudios de Danza* 13: 25-42.
- Borgdorff, Henk. 2010. The Production of Knowledge in Artistic Research. En *The Routledge Companion to Research in the Arts*, editado por Michael Biggs y Henrik Karlsson. Londres: Routledge. Impreso.
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press. Impreso.
- Bruner, Jerome. 1991. *Actos de significado*. Madrid: Alianza Editorial. Impreso.
- Butler, Judith. 2010. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós. Impreso.
- Cabana Bezpalov, Emiliano. 2020. «El paradigma de la investigación en artes. ¿Debate o realidad?» *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 09: 122–128. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i09.332>
- Carter, Paul. 2004. *Material Thinking: the theory and practice of creative research*. Carlton, VIC: Melbourne University Publishing. Impreso.

- Celedón, Gustavo. 2020 *¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?*, en Benavente, C. (editora), *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio*, CENALTES Ediciones. Impreso.
- Clandinin, Jean y Connelly, Micheal. 1995. *Relatos de experiencia e investigación narrativa*. En LARROSA, J. el alt. *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Laertes: Barcelona. Impreso.
- Contreras, María José. 2013. «*La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana*». *Poiesis*, 21-22:71-86.
- Crespo-Martín Bibiana. 2024. «Investigación artística, una propuesta para su demarcación conceptual y su evaluación bajo el nuevo paradigma de reforma de la Coalición Internacional para el Avance de la Evaluación en Investigación (CoARA)». *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3): 733-744. <https://doi.org/10.5209/aris.93692>
- Dewey, John. 1949. *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.
- Dussel, Enrique. 2000. Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 41-54). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, UNESCO. Impreso.
- Dussel, Enrique. 2020. *Siete ensayos de filosofía de la liberación. Hacia una fundamentación del giro decolonial*. Trotta. Impreso.
- Eisner, Elliot. 1998. *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Paidós. Barcelona. Impreso.
- Frayling, Christopher. 1993. *Research in art and design. Royal College of Art Research Papers series*, 1(1), 1-5.
- Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra. Impreso
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra. Impreso.
- Haraway, Donna. 1988. «The science question in feminism and the privilege of partial perspective». *Feminist Studies* 14(3): 575– 599.
- Hernández, Fernando. 2006. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En M. Gómez Muntané, F. Hernández Hernández y H-J. Pérez López, *Bases para un debate sobre investigación artística* (pp. 9-49). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Hernández, Fernando. 2008. «La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación ». *Educatio Siglo XXI*, 26: 85-118.
- Kershaw, Baz. 2011. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edited by Baz Kershaw and Helen Nicholson. Edinburgh University Press,. Impreso.
- Kushnir, I. (2025). «Thematic analysis in the area of education: a practical guide». *Cogent Education*, 12 (1). <https://doi.org/10.1080/2331186X.2025.2471645>

- Lander, Edgard. 2000. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. Impreso
- Le Bretón, David. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión. Impreso
- Le Bretón, David. 2007. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. Impreso.
- Lovelock, James. 2016. *Gaia*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- López-Cano, Rubén. 2023. «Al profesor de armonía no le aplauden: Investigación artística formativa en música». *Revista AV Notas*, 15: 9-24.
- López-Cano, Rubén. 2024. *¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música*. Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid.
- López-Cano, Rubén, y San Cristóbal, Úrsula. 2014. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.
- López-Cano, Rubén, y San Cristóbal, Úrsula. 2020. «Investigación artística en música: Cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa». *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, 74: 87-116. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.777>
- McNiff, Shaun. 1998. *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publisher. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of perception*. London: Routledge & Kegan Paul. Impreso.
- Mullen, Carol. 2003. «A self fashioned gallery of aesthetic practice». *Qualitative Inquiry*, 9 (2): 165-182.
- Niedderer, Kristina. 2007. «Mapping the meaning of knowledge in design research». *Design Research Quarterly*, 2(2): 4-13.
- Piccini, Rossana. 2012. *Investigación basada en las artes. Marco Teórico para T.E*. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, 1-15. <https://doi.org/10.13140/2.1.1312.3520>
- Polanyi, Michael 2009. *The Tacit Dimension*. Chicago: University of Chicago Press. Impreso.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. Impreso
- Read, Herbert. 1982. *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós. Impreso.
- Rose, Simon. 2024. *Relational Improvisation. Music, Dance and Contemporary Art*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003276197>
- Ryle, Gilbert. (1949). *The Concept of Mind*. Chicago: University of Chicago Press. Impreso.
- Schön, Donald. 1998. *El profesional reflexivo: Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Paidós, Barcelona.

Recibido: 26 de noviembre 2025

Aceptado: 28 de diciembre 2025



El problema del concepto como antecedente para una historiografía del arte callejero en Chile*

The problem of the concept as a precedent for a historiography of street art in Chile

Camilo Undurraga Pinto **

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

 <https://orcid.org/0009-0007-8817-6690>

Magdalena Dardel Coronado ***

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

 <https://orcid.org/0000-0002-9105-4789>

Resumen. Uno de los problemas fundamentales que enfrenta el estudio del arte callejero en Chile es la ausencia de una historiografía que pueda reconstruir su trayectoria dentro del campo de las artes visuales, lo que ha derivado en aproximaciones fragmentarias, preponderantemente de enfoque sociológico, y con un acceso limitado a fuentes que permitan estudiar su desarrollo como parte de un proceso histórico de largo aliento. A diferencia de las artes visuales tradicionales en Chile, las prácticas callejeras no han logrado consolidar una tradición que articule sus orígenes, transformaciones y disputas, en parte debido a la dificultad de incorporar manifestaciones que excedan los marcos ya canonizados. Ante este vacío, este artículo propone un diagnóstico en doble sentido: subrayar la urgencia de avanzar hacia una historiografía que reconozca el arte callejero desde su dimensión artística y no solo como fenómeno sociopolítico, y examinar la multiplicidad de términos —graffiti, muralismo, arte urbano, arte público o arte callejero, entre otros— utilizados para referirse a estas prácticas, evaluando sus alcances y limitaciones con el fin de justificar el uso del concepto “arte callejero” como categoría amplia para su análisis, valoración y futura inscripción en una tradición histórica propia.

Palabras claves: Arte Callejero, Arte Urbano, Muralismo, Arte Público, Historiografía del arte.

*Artículo financiado por el Programa de Contratación de Ayudantes de Investigación de Postgrado de la Universidad de Playa Ancha (Proyecto de Fortalecimiento UPA 24991)

**Magíster en Periodismo. Doctor © Doctorado Artes Integradas Universidad de Playa Ancha. Correo electrónico: camilo.undurraga@alumnos.upla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Redacción (borrador original y revisión/edición).

***Dra. en Historia del Arte. Universidad de Playa Ancha. Correo electrónico: magdalena.dardel@upla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Redacción (borrador original y revisión/edición).

Abstract. One of the challenges facing the study of street art in Chile is the absence of a historiography capable of reconstructing its trajectory within the field of visual arts, a gap that has resulted in fragmented approaches, predominantly sociological focus, and with limited access to sources that would allow its development to be understood as part of a long-term historical process. Unlike traditional visual arts in Chile, street practices have not succeeded in consolidating a tradition that articulates their origins, transformations and disputes, partly due to the difficulty of incorporating expressions that exceed already canonised frameworks. In response to this absence, this article offers a double diagnosis: first, the urgency of advancing towards a historiography that recognises street art in its artistic dimension rather than solely as a sociopolitical phenomenon, second, it examines the multiplicity of terms —graffiti, muralism, urban art, public art or street art, among others— used to describe these practices, assessing their scope and limitations in order to justify the use of “street art” as a broad conceptual category for their analysis, valuation, and eventual incorporation into a historical tradition.

Keywords: Street Art, Urban Art, Muralism, Public Art, Art Historiography.

Introducción

Uno de los principales problemas para el estudio del arte callejero, especialmente para el caso chileno, es la falta de una historiografía de las artes visuales que permita reconocer la trayectoria histórica de estas manifestaciones. Desde un enfoque de la historia del arte, resulta necesario, por tanto, establecer un diagnóstico que, a partir de una revisión teórica y conceptual, proporcione herramientas que, aunque no resuelvan esta carencia, orienten posibles estrategias para abordar el análisis de este tipo de prácticas. En consecuencia, y como se verá más adelante, su estudio histórico-artístico se ha desarrollado de manera dispersa, con escasa definición metodológica, reiteradamente desde un marco que subraya sus tensiones socio-históricas (en cuanto prácticas insurgentes, subalternas o subversivas, cuando no todas sus manifestaciones funcionan bajo esos marcos) y, en términos generales, con un acceso y análisis de fuentes relativamente limitado.

Aun así, desde la disciplina y desde una historiografía que busca considerar su relevancia como parte del influjo histórico de las artes visuales en Chile, es posible reconocer aportes relevantes al conocimiento del fenómeno desde dos perspectivas: por una parte, se identifican revisiones monográficas que abordan casos específicos, constituyendo un corpus inicial que permite observar procesos, actores y experiencias particulares del arte urbano en Chile (Lewin, 2025; Plaza et al., 2023; Dardel, 2021; Szmulewicz, 2012).

Por otra parte, existen textos que describen el contexto general del arte callejero nacional, ofreciendo panorámicas introductorias y aproximaciones de tipo descriptivo (Zamorano, 2024; Loyola, 2012; Bragassi, 2010; Montt, 2009; Bindis, 2008; Zamorano & Cortés, 2007; Cleary, 1988; Saúl, 1972; Eslava, 1943). Con todo, ninguno de estos abordajes, en su conjunto, ha permitido configurar, hasta ahora, una línea historiográfica comparable a la que existe respecto del desarrollo de las artes visuales tradicionales en nuestro país (Zamorano, 2024; Galaz & Ivelic, 1988; Cruz, 1984). Esto se conecta, como se discutirá más adelante, con la ausencia de una tradición artística reconocida en torno al arte callejero, y también con las dificultades que es posible identificar al momento de incorporar prácticas que exceden lo ya canonizado.

En este contexto, se diagnostica la necesidad de establecer una línea historiográfica que entregue suficientes claves para abordar el arte callejero con mayor detención. Esto implicaría tanto la organización y estudio de fuentes así como, sobre todo, la elaboración de categorías analíticas que den cuenta de las particularidades de esta forma de producción artística en sus respectivos contextos históricos. Por tanto, la constitución de una historiografía del arte callejero supondría construir un marco de referencia que reconociera tanto la complejidad disciplinar del fenómeno como su inserción en procesos culturales e históricos más amplios.

En este artículo se sostiene que es necesaria una historiografía del arte callejero chileno que no solo incorpore su dimensión social, en la medida que este aspecto ya ha sido abordado (Mamani, 2018; Castillo, 2006; Bellange, 1995; Saúl, 1972), sino que, más bien, avance hacia una revisión histórico-artística de estas prácticas, a fin de relacionarse con las narrativas de la historia de las artes visuales. Esto implicaría reconocer sus diálogos y posibilidades en procesos estéticos y visuales más amplios que, aunque no serán materia de este texto, permitirían avanzar en la necesaria discusión respecto al lugar que les corresponde a estas manifestaciones dentro de la historia del arte.

La consideración de una historia del arte callejero implica, al menos, dos cosas; abordar críticamente la visión unívoca de un arte exclusivamente contracultural y al mismo tiempo, examinar la amplia gama de conceptos utilizados para identificar estas producciones, entre ellas, muralismo, graffiti, arte urbano y arte público o comunitario, los que sugerimos agrupar bajo la noción de arte callejero como término paraguas. Esto, en la medida que se identifica que la escasa claridad conceptual da cuenta de un campo diverso y heterogéneo, cuya delimitación no ha sido, hasta el momento, consensuada. A nuestro juicio, una historiografía del arte callejero debiera, necesariamente, atender a esta dispersión conceptual a fin de a fin de delimitar un campo de análisis, que permita abordar sus transformaciones históricas sin perder de vista la heterogeneidad de prácticas, actores y contextos que le constituyen.

En vista de lo anterior, este artículo propone un diagnóstico en un doble sentido. Por una parte, se plantea la necesidad de identificar los avances necesarios en una historiografía del arte que incorpore estas expresiones desde su dimensión artística, y no únicamente desde enfoques propios de disciplinas centradas en análisis sociales, basadas en aspectos tales como la legitimidad de estas prácticas o su impacto social o comunitario. Por otra, se examina el uso que se ha dado a los diversos términos asociados a lo que aquí definimos como arte callejero, atendiendo a sus alcances y limitaciones, con el fin de proponer un diagnóstico que avance hacia su análisis y valoración tanto histórica como artísticamente, siendo fundamental su análisis teórico-conceptual desde marcos propios de área de estudio.

Vacíos historiográficos y ausencia de tradición

Como ya se ha evidenciado, es posible reconocer que las omisiones antes identificadas se relacionan con la dificultad de instalar una historiografía del arte callejero desde la propia historia del arte, en un contexto donde la disciplina aún carece de estrategias consolidadas para abordar e incorporar este tipo de prácticas. Ello se debe, en parte y como ya se refirió, a que el campo historiográfico ha tendido a legitimar y narrar principalmente producciones vinculadas a instituciones formales, relegando expresiones surgidas en el espacio público. Por otro lado, la ausencia de marcos metodológicos y teóricos específicos ha limitado su incorporación a los relatos históricos del arte, contribuyendo a que el arte callejero permanezca como un fenómeno poco articulado dentro del campo disciplinar, más cercano al análisis sociológico en función de las tensiones de sus prácticas urbanas, que desde su contribución en el marco de las artes visuales.

En este sentido, es posible reconocer la ausencia de una tradición del arte callejero en Chile en los términos definidos por Eric Hobsbawm. En la ya clásica introducción de “La invención de la tradición” (1983), se plantea que las tradiciones son entendidas como prácticas que “buscan inculcar valores o normas de comportamiento por medio de su repetición” (Hobsbawm, 1983, p.8), por lo que se caracterizan por su invariabilidad y por ser resultado de procesos de formalización y ritualización (Hobsbawm, 1983, pp. 8-10). Desde esta perspectiva, su estudio no solo permite comprender la configuración interna de dichas prácticas, sino también obtener un mayor conocimiento sobre la sociedad que las produce y legitima (Hobsbawm, 1983, p. 19).

Así, la falta de una tradición consolidada en torno al arte callejero chileno no se sitúa únicamente como un vacío historiográfico, sino como el reflejo de un proceso aún en disputa respecto de qué prácticas deben ser reconocidas y transmitidas como parte de un canon. En este marco, los recientes esfuerzos por estudiar estas manifestaciones (Lewin, 2025; Plaza et. al, 2023; Dardel, 2021; De Vivanco & Johansson, 2021) pueden leerse como intentos por institucionalizar (o incluso “inventar”, en términos del historiador británico) una tradición que permita su incorporación al relato histórico del arte nacional.

Aún así, resulta oportuno detenerse a revisar la pertinencia de acudir al concepto de tradición propuesto por Hobsbawm, un historiador social, en lugar de recurrir a categorías provenientes de la historia del arte. Considerando que uno de los objetivos de esta revisión es reconocer los factores que han incidido en la escasa incorporación del arte callejero dentro del campo disciplinar, podría parecer más adecuado utilizar marcos conceptuales propios de la disciplina como punto de partida para definir la noción de tradición.

En esta línea, uno de los conceptos de tradición más influyentes en la historia del arte ha sido el desarrollado por Ernst Gombrich, quien elaboró y aplicó una definición de esta noción ampliamente difundida en sus estudios (Gombrich, 2007, 2002, 1999, 1984). Para el autor, la tradición se vincula estrechamente con la idea de la maestría y, por ende, con el desarrollo individual del proceso creativo (Lorda, 1991, p.259). Sin embargo, el autor entrega cierta relevancia a su dimensión social: “si existen relaciones o caracteres comunes, llegando a formar un orden o estructura, es debido a la forma de actuar de los artistas, a los mecanismos de la creatividad formal y a la fuerza de la tradición”. (Montes, 1989, p. 49). Desde este punto de vista, por lo tanto, parece una idea pertinente de aplicar al caso del arte callejero nacional.

Ahora bien, mientras la propuesta de Gombrich permite comprender la continuidad y transmisión formal dentro del campo artístico, la perspectiva de Hobsbawm resulta especialmente útil para analizar los procesos históricos y sociales mediante los cuales ciertas prácticas llegan a consolidarse como tradición, asunto que subyace al diagnóstico que aquí realizamos. En efecto, dicho enfoque permite observar no solo qué elementos se perpetúan, sino cómo y por qué determinadas expresiones son legitimadas y, eventualmente, integradas en un relato historiográfico. Por lo mismo, y como ya se ha adelantado, sugerimos que esta dimensión es particularmente relevante para examinar el caso del arte callejero en Chile, cuya posible inserción en el canon de las artes visuales aún no ha sido plenamente revisada.

A la vez, y por sus propias dinámicas de funcionamiento, el proceso artístico del arte callejero es inseparable de los contextos y tensiones sociales que lo producen, por lo que su estudio también debiera considerarlo. En este sentido, aunque la delimitación conceptual de tradición en Gombrich reconoce la existencia de “relaciones o caracteres comunes” que se transmiten, esta aproximación, por el propio enfoque de su autor, no logra evidenciar con suficiente claridad la dimensión social constitutiva del hecho artístico urbano, aspecto muy presente en la propuesta que se desarrolla en las siguientes páginas. En este ámbito, los vínculos con la comunidad, la disputa y resignificación del espacio y las condiciones históricas del entorno se constituyen como componentes esenciales del lenguaje visual que origina la obra y, por tanto, aspectos imprescindibles para el desafío, aún pendiente, de realizar interpretación histórico-artística de la misma.

En consecuencia, consideramos que, para ello, se vuelve pertinente acudir a referentes teóricos provenientes de la historia social, en diálogo con la historia del arte, para examinar en qué medida es posible construir una historiografía del arte callejero que no sólo reconozca y visibilice aspectos y continuidades formales, sino que también ponga en evidencia los procesos colectivos, políticos y culturales que lo configuran, especialmente para el caso chileno. Esto permitiría examinar tanto cómo y por qué se ha construido —o no— una tradición en la historia del arte callejero, sino que también, y de manera fundamental, atender a la condición material de esta práctica artística, aspecto aún pendiente en el contexto nacional. Para Hobsbawm, esto constituye un elemento esencial en la constitución de una tradición, en la medida en que esta “dispone de un elaborado lenguaje de práctica y comunicación simbólica” (p. 12).

Adicionalmente, los orígenes marxistas de la noción de tradición en Hobsbawm ofrecen una vía de articulación directa con la historia social del arte, con la cual comparte una misma preocupación por las condiciones materiales y los procesos colectivos que configuran la producción artística y cultural y que, creemos, son aspectos de gran relevancia al momento de intentar sistematizar y pensar una historia del arte callejero en Chile.

Como ya se sabe, las distinciones entre historia social del arte y sociología del arte han sido ampliamente debatidas (Urquizar, 2022; Dardel, 2015; Bozal, 2010; Kultermann, 1996). En la línea de estas discusiones, es posible entender ambas aproximaciones como dimensiones complementarias dentro de un mismo enfoque historiográfico, centrado en los elementos sociales y materiales de la producción artística (Urquizar, 2022, p.148). Siguiendo esa categorización, se emplearán aquí de manera equivalente, en la medida que ambas permiten analizar el arte callejero como una práctica situada social e históricamente. Interesa, más bien, detenerse en otro aspecto que complejiza el estudio del arte callejero local en términos históricos e historiográficos. Por una parte, la historia social del arte ha puesto en evidencia cómo la cultura de masas (una de las dimensiones de las prácticas artísticas en el espacio público) constituye un objeto privilegiado para una sociología del arte y de la visualidad, en tanto destaca las relaciones entre producción artística, condiciones materiales y recepción colectiva (Brihuega, 2010, p.343). No obstante, la historia del arte más bien canónica, tanto en Chile como en otros contextos, ha prestado escasa atención a los fenómenos vinculados al arte de masas (Brihuega, 2010, p.331). En el específico caso nacional, esta relegación ha contribuido de manera evidente a la falta de una tradición historiográfica en torno al arte callejero, dificultando su incorporación dentro del campo disciplinar y la identificación de continuidades y transformaciones históricas en estas prácticas, tal como este artículo diagnostica.

Sin duda, esto es parte de una problemática mayor que, a su vez, constituye una de las mayores contradicciones que ha atravesado la historia del arte como disciplina en las últimas décadas. Por una parte, se ha reconocido la creciente diversidad de propuestas artísticas y, a la vez, se ha explicitado la necesidad de que sean estudiadas. Esto debería incluir todo tipo de prácticas participativas y urbanas. Por otra, y tal como lo ha identificado Urquizar (2022), la historia del arte en cuanto disciplina no ha sido capaz de desarrollar —al menos no con la misma rapidez— estrategias teóricas y metodológicas que permitan abordar rigurosamente estas prácticas. Por lo mismo, en gran medida, han sido los estudios visuales los que han asumido esta expansión del campo, al incorporar con mayor fluidez, entre otros, fenómenos populares, urbanos y mediáticos en el análisis de la producción de la imagen contemporánea. Sin embargo, por su propia naturaleza, los estudios visuales constituyen otro campo de conocimiento que ha construido intereses, metodologías y marcos teóricos propios que no siempre dialogan de manera directa con las preocupaciones centrales de la historia del arte (Chateau, 2017). Su énfasis está principalmente en la circulación e impacto de las imágenes, antes que en la construcción de genealogías o tradiciones artísticas. Aplicado al caso del arte callejero, especialmente al chileno, es posible evidenciar que su aporte, sin duda relevante, no es suficiente para suplir la falta de una línea historiografía específica que permita situar estas prácticas dentro de una trayectoria histórica y disciplinar más amplia.

Por otra parte, esto tiene una segunda deriva, muy relevante al momento de intentar rastrear bibliográficamente el desarrollo histórico del arte callejero en Chile. La ya mencionada dimensión social de estas prácticas ha favorecido que, incluso en estudios históricos-artísticos, la argumentación se desarrolle principalmente desde este ámbito. En estas áreas del conocimiento se han privilegiado aspectos estructurales como los procesos de co-creación con las comunidades, el impacto territorial de las intervenciones y sus vínculos con transformaciones políticas y sociales. No obstante, y tal como ya se evidenció en la relación con los estudios visuales, este interés no ha tenido un correlato equivalente dentro de la historia del arte, aspecto que será desarrollado con mayor detalle en las páginas siguientes.

La ausencia de las expresiones artísticas menos canonizadas por la historia del arte nacional han sido asumidas, entonces, por los estudios visuales y las ciencias sociales. Esto incluye las distintas estrategias del arte callejero. Sin embargo, sigue ausente un relato historiográfico, dado que, como ya se ha señalado, en los manuales de historia del arte chileno no existe un reconocimiento explícito a una tradición histórica del muralismo, sino más bien este se incluye siempre en relación al desarrollo de la pintura de caballete (Zamorano, 2024; Galaz & Ivelic, 1988; Cruz, 1984). Por su parte, si bien algunos de los estudios mencionados más arriba han examinado casos específicos que aportan a la comprensión del desarrollo del muralismo en Chile, este corpus sigue siendo insuficiente para configurar una narrativa historiográfica consolidada.

Variabilidad, parcialidad y diversidad conceptual

Buscar definir las múltiples prácticas de arte urbano supone enfrentarse a un campo conceptual amplio y móvil. Como advierte el historiador del arte urbano Peter Bengtsen, “el arte callejero no es un concepto estable ni definido, más bien, se negocia y redefine continuamente a través de la práctica” (Bengtsen 2014, p. 23). Sin ir más allá, una de las complejidades de su delimitación ha sido el carácter episódico que se le ha dado en distintas investigaciones —ya referidas— a sus manifestaciones desde sus orígenes en el siglo XX, sumando conceptos que se usan ocasional o indistintamente.

En América Latina, los términos más comunes empleados para describir este campo de manifestaciones —graffiti, muralismo, arte callejero, arte urbano o arte público— remiten a momentos y movimientos históricos distintos, donde sus sentidos y semejanzas se redefinen tanto en sus prácticas, como en los vínculos con la institucionalidad y sus tensiones políticas y/o culturales. Junto con estos términos, coexisten otros equivalentes de origen anglosajón, a saber: street art, urban art, land art, public art o community-based art. Si bien cada una alude a prácticas con sus propias especificidades, comparten elementos conceptuales y visuales, aunque no necesariamente contextos políticos o sociales comparables, aspectos igualmente claves para el desarrollo de este tipo de prácticas. Finalmente, a partir de la década de 1990 se han sumado nuevas conceptualizaciones; “postgraffiti” (Reinecke, 2005) o “pintura callejera” (Rodríguez-Plaza, 2011), entre ellas, ampliando aún más el espectro y dificultando su reunión en una categoría amplia de análisis.

No es cuestión del presente texto proponer otra definición, sino delimitar conceptualmente a fin de dar cuenta de sus matices y dispersión, buscando aproximarse a un registro que nos permita hilar históricamente orígenes y desarrollo en nuestro país. Por su parte, al momento de realizar esta revisión, se debiera considerar, inicialmente, hitos como el desarrollo de una identidad de clase hacia fines del siglo XIX (Grez, 2023) que abona la adopción del influjo mexicano, y que encuentra en sus inicios repertorios artísticos como el grabado (Saúl, 1972); la influencia del muralismo mexicano en la primera mitad del siglo XX (Bellange, 1005); el taller de muralismo de Laureano Guevara a partir de la década del 1930 en la Universidad de Chile (Castillo, 2006); el trabajo plástico desde la militancia comunista chilena previo a la Guerra Fría (Lewin, 2025); el desarrollo del cartel (Vico, 2009); el amplio despliegue de las brigadas partidistas de la Unidad Popular (Comité de Defensa de la Cultura Chilena, 1990) y la producción de este tipo de arte en dictadura (Bellange, 1995); el sincretismo del muralismo chileno con la influencia neoyorquina del Style Writing desde la década de los ‘80 (Figuerola, 2006); el graffiti post dictadura y de fines de siglo y, finalmente, la producción callejera contemporánea hasta nuestros días, configurando acaso una tradición estética de características propias (Palmer, 2008; 2013).

Como se mencionó inicialmente, la consideración de una historia del arte callejero implica abordar lo que hemos denominado problema del concepto, que no es otra cosa que examinar críticamente la dispersión de términos utilizados para identificar las características de estas producciones, lo que realizaremos a través de las nociones de muralismo, graffiti, arte urbano y arte público o comunitario.

El muralismo en su sentido latinoamericano nació en México tras la Revolución de 1910. Fue un proyecto estético y político impulsado desde el Estado y que buscó construir una identidad nacional popular a través de un arte monumental. Sus principales artistas, Diego Rivera (1886 - 1957), José Clemente Orozco (1883 - 1949) y David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974), imaginaron un arte colectivo, pedagógico y al servicio de las masas. Uno de sus documentos fundacionales, el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) de México”, expuso su marco político, donde evidenciaban la necesidad de realizar un trabajo artístico de propaganda ideológica, belleza, educación del pueblo, combate y conciencia revolucionaria (Manifiesto SOTPE, 1924). En Chile, esta herencia se proyectó —en el marco del impulso del realismo soviético— tras la visita de Siqueiros y Xavier Guerrero (1941-1942), donde pintaron el mural “Muerte al invasor”, en la Escuela México de la ciudad de Chillán. Esta visita se generó en el contexto de la presunta participación de Siqueiros en el atentado contra León Trotsky (1879 - 1940), ocurrido en mayo de 1940. A propósito de las gestiones del cónsul chileno en Ciudad de México, Pablo Neruda (1904 - 1973), se le permitió conmutar esa pena pintando en Chillán, en medio de una ciudad destruida por el terremoto de 1939 (Zamorano, 2024, p. 421). Previamente en Chile, desde mediados de 1935, había iniciado en la Universidad de Chile el Taller de Muralismo a cargo del profesor, artista y, posteriormente, Premio Nacional de Artes (1967), Laureano Guevara (1889 - 1968). Ese taller mantuvo la tradición europea del mural al fresco, sin considerar como parte de su quehacer, necesariamente, una carga ideológica preexistente. Aun así, sus estudiantes más reconocidos, entre ellos José Venturelli (1924-1988), Gregorio de la Fuente (1910-1999) o Fernando Marcos (1919-2015), se sumaron al influjo político-artístico del muralismo mexicano y articularon, desde la esfera y militancia comunista, una estética social y políticamente comprometida en nuestro país (Lewin, 2025)

Es necesario destacar otros hitos relevantes que inciden en la trayectoria histórica y en las características del muralismo en nuestro país. La iniciativa realizada por Fernando Marcos en 1945 y que logró la aprobación del ministerio de Educación: a la usanza mexicana -y con la anuencia, asesoría y participación del profesor Laureano Guevara, Marcos fundó con Orlando Silva (1910 - 2002), Carmen Cereceda (1926 - 2025) y Osvaldo Reyes (1919 - 2007) el “Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación”, realizando sus primeros murales en “Ciudad del Niño” (actual comuna de San Miguel, Santiago) y luego en las escuelas número 20 y 50, los que fueron posteriormente destruidos durante la dictadura militar (1973-1990).

CAMILO UNDURRAGA PINTO Y MAGDALENA DARDEL CORONADO

EL PROBLEMA DEL CONCEPTO COMO ANTECEDENTE PARA UNA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CALLEJERO EN CHILE

El proyecto, pensado para todas las escuelas de Chile, fue detenido tras su primer año de actividad, dados los costos asociados, terminando, al fin, como una tibia iniciativa de realización de ilustraciones para textos escolares (Castillo, 2006, p.57), mientras que los pocos murales realizados hoy están catastrados y considerados patrimonio nacional (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, decreto n° 76, 2016).

En este contexto, destacan algunas piezas que han sobrevivido al tiempo. Agrupados bajo la denominación de “Murales de la ex Escuela Rebeca Catalán Vargas” (ex Liceo A-91 de San Miguel), permanecen en estado de semirruina los murales “Exaltación de los trabajadores” (Laureano Guevara), “Fresia lanzando a su hijo a los pies de Caupolicán, La Ronda” (Osvaldo Reyes), “Homenaje a Gabriela Mistral y los trabajadores del salitre” (Fernando Marcos) y “Los trabajadores del campo” (Orlando Silva) (Bellange, 1995, p. 25). De todos ellos se anunció, recientemente, el inicio de trabajos de restauración (Moncada, 2025), sin haber comenzado hasta ahora.

Un segundo antecedente a considerar dentro de esta trayectoria histórica es la firma del Manifiesto de Integración Plástica (1953) en Chile, el que fue leído por el mismo Marcos frente a Diego Rivera en el contexto de su visita a la Escuela de Bellas Artes por el Congreso Continental de la Cultura, organizado por Neruda. El manifiesto, además de contar con la firma de Rivera, se alineaba con las pretensiones del realismo soviético, afirmando dentro de sus llamados la necesidad de que “la creación artística nazca desde el fondo mismo del pueblo, para lo cual, el artista debe estar en permanente contacto con elementos del pueblo trabajador” y “luchar en contra de los sectores artísticos retrógrados y cosmopolitas, que hasta ahora han mantenido el arte y al artista plástico nacional, al margen de nuestro pueblo” (Castillo, 2006, p. 63; Bellange, p. 22).

Por otro lado, un tercer hito a considerar en esta revisión es la estadía en nuestro país del muralista mexicano Jorge González Camarena (1908-1980) que entre 1964 y 1965 ejecutó el mural “Presencia de América Latina” en la Universidad de Concepción. La ejecución del mural, también donado por el Estado mexicano, sucede en un contexto distinto al muralismo de primera generación que tuvo como estandarte a “los tres grandes” (Orozco, Rivera y Siqueiros). El oficialismo de la Escuela Mexicana — que tenía los contratos para pintar en los edificios gubernamentales— había generado un movimiento contrario que buscaba tener libertad de experimentar con estilos y tendencias que habían sido relegados por el muralismo, que poco a poco fue conocido como “La Ruptura” y que tuvo entre sus representantes a Rufino Tamayo, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Remedios Varo y Vicente Rojo, entre otros (Feria & Campillo; 2010). Otras consecuencias de esto fueron la proliferación de galerías patrocinadas por privados en México, que impulsaron tendencias internacionales como el abstraccionismo (González, 1994), y el trabajo del propio Camarena, que adscribiendo a la segunda generación de muralistas, manifestó una renovación de símbolos tanto cósmicos, como históricos, identitarios y mágicos, a la vez que un compromiso político menos explícito (Zamorano & Cortés, 2007).

La obra se inauguró en septiembre de 1965, convirtiéndose en un hito de la ciudad de Concepción, y fue declarado monumento histórico nacional en 2009, en la antesala del Bicentenario de la República de Chile (2010).

En paralelo, una nueva vertiente del desarrollo histórico del muralismo en nuestro país se abrió camino: las brigadas muralistas. Si bien la fundación de la Brigada Ramona Parra (1968) se convirtió en el ícono de esta nueva etapa, únicamente desarrollada en Chile y mientras languidecía el poder del movimiento original en México (Feria & Campillo; 2010), la amplitud del llamado del “Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica” de 1953, que entre sus puntos centrales requería “que la creación artística nazca desde el fondo mismo del pueblo (...) y el estímulo al arte popular, pues este constituye la fuerza primaria creadora de los pueblos” (Castillo, 2006) se vio reflejado en el nacimiento de múltiples grupos artísticos. Estos tuvieron múltiples duraciones, compromiso y trayectorias vitales, tales como la Brigada Elmo Catalán (BEC); Brigada Salvador Allende (BRISA); Unidades Muralistas Camilo Torres (UMCT); Brigada Salvador Cautivo; Brigada Humanista; Brigada Laura Allende; Brigada Luciano Cruz (BLC); Brigada Juvenil Poblacional (BJP); Grupo Crédito Universitario; Brigada Víctor Jara; Brigada América Latina; Grupo Sindicato; Brigada La Garrapata; Grupo Umbral; Taller La Escala; Brigada Santiago Nattino; Brigada Pedro Mariqueo; Brigada Gastón Lobos PRSD; Brigada Cecilia Magni; Grupo Praxis; Taller Libre Amanecer; Muralistas Raúl Pellegrini; Brigada Rolando Calderón; Atelier La Caleta Valparaíso; Agrupación Plásticos Jóvenes APJ; Brigada Poblacional Renca; Brigada Marta Caro; Muralistas Chonchi; Taller Muralistas Paicaví Infantil; Brigada Democracia Obrera; Taller Pintura Popular TPP y Brigada Arnaldo Flores, entre otras. (Comité de Defensa de la Cultura Chilena. 1990, p. 20).

Para autores como Mamani (2018), el origen de este amplio es exclusivamente atribuible a la visita de Siqueiros a nuestro país y, en general, a la incidencia del muralismo mexicano, terminando así una suerte de tránsito que había iniciado desde el muralismo como disciplina de las artes visuales hacia una práctica social (Olmedo, 1971).

Estos antecedentes, de primera generación, con exponentes clave como Siqueiros, Orozco o Rivera, más los artistas nacionales que se formaron bajo su influjo, la presencia de la segunda generación con Camarena a la cabeza, el rol del Manifiesto de Integración Plástica chilena y el propio proceso político del país que inaugura el trabajo militante con un amplio crisol de grupos artísticos populares concluyen un primer impulso de este tipo de arte en Chile.

Marcas en la ciudad

Otro término de uso común, tanto a nivel general como especializado, es el de graffiti. Normalmente se asocia su origen al término italiano “graffiare”, que significa “rayar o garabatear” (Bellange, 2012, p.201) también se considera del griego “graphein”, que se traduce como “hacer un dibujo”, junto a acepciones como “hacer incisiones” o “grabar”, haciendo referencia más a la imagen que a la escritura, o a la idea práctica de hacer una imagen para expresar una idea (Dany, 2016). El concepto incluso se ha utilizado para definir una suerte de origen en manifestaciones prehistóricas, como los petroglifos del desierto de Mojave (Estados Unidos), las líneas de Nazca (Perú) o la pinturas rupestres en las cuevas de Altamira (España) o Lauscaux (Francia) (McDonald, Fiona, 2013). Sin embargo, en términos contemporáneos, el graffiti considera una de las vertientes artísticas de la cultura hip hop: “El término graffiti, pariente del street art, se asocia con una forma particular de escritura denominada Style Writing, el a.k.a contemporary graffiti” (Kimvall, 2014, p.14). Según lo que recoge el autor, el término puede ser utilizado para referirse exclusivamente al universo de tags (firma del artista realizada en la ciudad), piezas y murales bajo los códigos del graffiti.

En términos temporales, sus inicios se asocian a la ciudad de Filadelfia (Estados Unidos) en los años ‘60, donde el artista Darryl McCray comenzó a pintar en forma de tag su seudónimo “Cornbread” por la ciudad, buscando conseguir fama (Amaro, 2018). El origen del nombre viene del “pan de maíz” (cornbread) que le hacía su abuela y del que no pudo disfrutar más una vez que, a los 12 años, fue enviado a un centro penitenciario juvenil (“Youth Development Center”, YDC). Fue en ese lugar, después de insistir en múltiples ocasiones por tener un trozo de pan de maíz, que lo echaron al grito de “Keep this cornbread out my kitchen!” (“¡Mantén este pan de maíz fuera de mi cocina!”). Desde ese momento todos comenzaron a llamarlo así y una vez afuera, lo pintó por toda la ciudad (McGray, 2024).

La práctica del graffiti se extendió por la ciudad y en 1971 ya existían políticas anti-graffitis para minimizar las acciones de los artistas callejeros. En paralelo, ya se había expandido a Nueva York y en múltiples barrios como Manhattan, Brooklyn, Queens, Bronx o Staten Island, multiplicándose sus exponentes (Gómez, 2015). Ahí resulta clave, desde 1969 “Taki 183”, artista de origen griego-norteamericano que adoptó el sobrenombre de “Demetrakis” (su nombre era Demetrius) y utilizó el número 183 de Washington Heights, la calle donde creció. Se le considera el precursor del graffiti neoyorquino, siendo el primero en firmar lo que luego se instaló como una tradición de esa ciudad: pintar en el metro. Su fama fue tal que en 1971 el New York Times lo entrevistó y lo describió como “un adolescente que escribe su nombre y el número de su calle donde va. Afirma que es algo que necesita hacer” (“Taki 1983 Spawn Pen Pals”, NYT, 1971). A partir de la convivencia de múltiples autores como Tracy 168, Stay High 149, Super Kool, Dondi White, Lady Pink o Phase 2, es que nacieron distintivos estilísticos como coronas, nubes u otros elementos, lo que terminó por denominarse como “la guerra de los estilos” entre los artistas (Muñoz, 2015).

Desde la década de los '80 el campo se amplió. La búsqueda de piezas que permanecieran en el tiempo llevó a consolidar el paso de los trenes hacia los muros y, finalmente, hacia las galerías, como fueron los casos de los artistas Sam Esses con su "Esses Studio" y Stefan Eins, que procurando tener espacios que no se enfrentaran a la limpieza y persecución policial, lograron convocar a un número amplio de artistas que querían darse a conocer, entre ellos, unos jóvenes Keith Haring (1958 - 1990) y Jean-Michel Basquiat (1960 - 1988) (Danyz, 2016).

La persecución policial en Estados Unidos nunca cesó, volviéndose particularmente evidente a partir de la publicación de la "teoría de las ventanas rotas" en 1982 ("Broken Windows Theory"). En ella los investigadores James Wilson y George Kelling sostuvieron que los espacios sociales en condiciones de abandono ejercían un efecto causal sobre las conductas criminales, y que por ende, los métodos policiales dirigidos a prohibir y sancionar delitos menores como el consumo de alcohol, vandalismo, vagancia o pintar graffitis, generaban un ambiente de orden y respeto al marco legal (Lanfear & Matsueda & Beach, 2020). Esto provocó en la década de los 90 una persecución constante que desincentivó su práctica, pero no logró hacerla desaparecer.

Europa también tuvo un desarrollo paralelo. Desde las revueltas estudiantiles en los 60 y 70, en París sobre todo, se utilizó una técnica que ganaría miles de adherentes en el futuro: el stencil, que era estampar un dibujo o mensaje sobre una superficie usando de molde una plantilla perforada (Danys, p.97). Los primeros referentes parisinos fueron Zlotykamien y Ernest Pigeon, los que destacaron por trabajar obras que recordaban a las víctimas de la explosión y radiación en Hiroshima (Gomez, 2015). A partir de los 70 se abrió un canal artístico entre Estados Unidos y Europa, donde uno de los artistas callejeros claves de Francia viajó y tomó el influjo neoyorquino: Blek Le Rat (Xavier Prou): "Con ocasión de un viaje a Nueva York, en 1971, vi por primera vez en mi vida graffitis artísticos salvajes. Había una cantidad increíble: en el metro, en los muros que rodeaban las canchas de básquetbol; graffitis dibujados con rotulador, firmas nerviosas rematadas con una corona, letras pintadas con aerosol, llenas de colores. Me habían intrigado tanto esos adornos que recuerdo haber hecho la pregunta inevitable: ¿Qué significa esto y por qué tanta gente lo hace?" (Blek Le Rat, s.f). A partir de ese viaje, incorporó el uso del spray con la plantilla, ampliando el repertorio de pegar carteles y del graffiti que ya se practicaba en París, utilizando de firma un símbolo que se volvió icónico de su estilo: la rata. (Danys, 2016)

Para la década de los 80 el intercambio se amplió. Keith Haring en 1981 realizó una obra en el muro de Berlín, el que tras su caída en 1989 ya contabilizaba a más de 100 artistas de todo el mundo y dio pie a la galería a cielo abierto "East Side Gallery" (Ganz & Manco, 2004). El mismo año el centro Pompidou en París organizó una exposición titulada "Graffiti et Société", que buscó inscribir el graffiti realizado en plantilla (el stencil), dentro de una perspectiva histórica (Amaro, 2018).

CAMILO UNDURRAGA PINTO Y MAGDALENA DARDEL CORONADO

EL PROBLEMA DEL CONCEPTO COMO ANTECEDENTE PARA UNA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CALLEJERO EN CHILE

De ahí en más, en los Países Bajos se organizó la exposición “New York Graffiti” en el Museo Boijmans van Beuningen (1984), presentándose el mismo también en el Louisiana Museum de Humleboeck y en el Groninger Museum. A propósito de su éxito, la exposición seguiría con el nombre “Arte di Frontera: New York Graffiti” en Italia, presentándose en Bolonia, Milán y Roma. Otro hito decisivo fue la invitación del galerista Claudio Bruni al conocido artista estadounidense Lee 163 para exponer fotografías de su trabajo en la Galería Medusa de Roma, lo que se convirtió en un hito para introducir el graffiti en Europa (De Diego, 2000).

El caso chileno no es muy distinto. El desarrollo del graffiti en el país se origina a inicios de los años ochenta, estrechamente vinculado al retorno del exilio de familias que tuvieron contacto en Estados Unidos y Europa con él y, en particular, al impacto del breakdance en los medios nacionales. Hacia 1984, ya se habían instalado espacios en la ciudad de Santiago, convirtiéndose en puntos de encuentro donde jóvenes bailaban, rapeaban y comenzaban a experimentar con el graffiti (Figueroa, 2006). Esta primera “Old School” (forma de referirse a los pioneros) chilena articuló crews de graffiteros, DJ’s, B-boys y raperos, y marcó una expansión del movimiento hacia diversas comunas de la capital. Encuentros como el “Hip Hop en Los Morros” (1988), apariciones televisivas y los campeonatos de B-boys permitieron una creciente visibilidad de un movimiento que integraba música, danza y escritura urbana (taggeo), donde el telón de fondo eran las aperturas que se generaron en el cambio desde la dictadura chilena a una naciente democracia (Latorre, 2021).

Hacia mediados y fines de los noventa, el graffiti experimentó un proceso de masificación y tecnificación que lo llevó a ocupar de forma más intensiva el espacio urbano. Entre 1997 y 1998 se produjo una explosión de tags en Santiago, impulsada por la introducción de los fat caps -válvulas que permitían trazos anchos en las latas de spray- por parte de embajadores clave como Nelson Rivas (Zekis, fundador de la crew NCS -niños con spray- y artista referencial de la vieja escuela chilena) y la crew AHC (Araya’s Homies Clan) lo que permitió trazos rápidos, gruesos y estilizados, transformando la competencia por visibilidad en una marca central del estilo local (Figueroa, 2006).

Este periodo sentó las bases de una estética caracterizada por letras simples y tags veloces, acompañada del surgimiento de lugares de encuentro más formales, como la tienda La Otra Vida (1999), que se volvió un epicentro cultural para graffiteros, DJs y raperos, fortaleciendo redes tanto nacionales como internacionales. La proliferación de tiendas, fiestas, intercambios y materiales especializados consolidó la transición desde una práctica espontánea y marginal hacia un movimiento cultural más amplio, con identidades, estilos, actores y memorias compartidas dentro del paisaje urbano chileno (Coccedo, 2006).

Al igual que su desarrollo histórico nunca se ha detenido, sus conceptualizaciones tampoco. Versiones más actualizadas lo han denominado postgraffiti (Reinecke, 2007) o también Intermural Art (Schacter, 2018), explicando una evolución de este tipo de arte que desde la década del 2000

comenzó a utilizarse para designar manifestaciones artísticas que, aunque con la visualidad y el espíritu de transgresión callejera del graffiti, se distanciaron de su lógica tipográfica y territorial, expandiéndose hacia un lenguaje más plástico y simbólico. Sin embargo, para Abarca (2010) estas conceptualizaciones no han implicado una superación ni un cierre del graffiti tradicional, sino más bien una consecuencia o deriva natural, en la que los artistas han trasladado su práctica desde la escritura de firmas hacia formas más abiertas de intervención visual. La denominación, además, supondría la transición o finalización de un fenómeno que en sus prácticas y modos, no ha concluido, sino que coexiste con las nuevas prácticas de arte callejero.

Es a partir de este desarrollo de varias décadas, donde este tipo de manifestaciones pasa de las calles a un mundo más institucionalizado, que el concepto arte urbano ha logrado posicionarse como una categoría más amplia que sus predecesoras, incorporando tanto las prácticas callejeras como aquellas legitimadas por la ley o por el circuito institucional del arte contemporáneo. Y si bien comparten soportes y lenguajes con otras manifestaciones artísticas del tipo, el arte urbano suele diferir en su apertura al reconocimiento curatorial o comercial (Riggle, 2010; Blanche, 2015). Asimismo, en el contexto del arte callejero, esta noción tiende a diluir la densidad política del gesto callejero, al priorizar su valor estético y comercial por sobre sus usos subversivos (Lorenzo; 2022).

Blanche (2015) afirma también que el término parece más apropiado como concepto paraguas, para designar cualquier forma de arte que adopte la visualidad que ha sido propia del arte callejero, por ejemplo, el Street Art Museum de Amsterdam (SAMA), que declara tener más de 300 piezas, desde pequeñas hasta murales monumentales, centrándose en lo que definen como el “patrimonio nuevo” (Street Art In Amsterdam North Holland, s. f.) o la exposición “The art of Banksy: Without limits” que se presentó en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), de Santiago de Chile, en mayo de 2022, y que reunió más de 160 obras del artista a través de “originales certificados, fotografías, murales e instalaciones de video” (The Art Of Banksy: “Without Limits”, s. f.), y donde además se organizaron conversatorios en torno a la difusión y distribución del arte urbano y su autoría.

En este sentido, el arte urbano se entiende como un tipo de arte ejecutado por artistas callejeros con el objetivo de obtener sustento económico, recurriendo a motivos o técnicas de sus piezas callejeras, pero sin el componente de ilegalidad y, en muchos casos, sin siquiera la dimensión específica del lugar. Bajo este paraguas se puede englobar toda manifestación artística, de diferente índole, rama o disciplina, que se produce en la calle o en cualquier espacio público. Es decir, toda expresión artística llevada a cabo en el espacio público, lo que podría significar que una persona que se dedique al graffiti, teatro o música podrían ser incluidos dentro de la categoría de artista urbano (Blanche, 2015).

Por otro lado, el arte público como concepto está estrechamente vinculado a factores políticos. Desde la suerte de oferta del relato oficial, donde la propuesta e imposición de figuras de lectura única (por ejemplo, el héroe) basadas en una vocación representacional que sustenta el poder del Estado y la administración de sus imágenes e imaginarios, hasta los desplazamientos en los límites de lo que denomina público y que configuran los modos de reproducción dominante del espacio en las ciudades (Opazo, 2015 p. 89-91).

Históricamente encuentra sus inicios en los años sesenta en Estados Unidos, dada una combinación de factores que incluye el desplazamiento de la escultura moderna hacia el espacio urbano, la cuestión al concepto de monumento, la activación de organismos de fomento de arte público y la consolidación de una serie de artistas como referentes. Como define Ignacio Szmulewicz, estos incluirían a Gordon Matta-Clark o Richard Serra (2012, p. 20). Su definición base incluye monumentos, esculturas o elementos arquitectónicos que recuerdan, honran o conmemoran batallas, generales y héroes que constituyen valores cívicos y la memoria oficial de una nación (Voionmaa, 2004, p. 67). En una segunda acepción, Danko (2009) citado por Blanché (2015, p. 33) lo define como un arte legal, ubicado en la calle y sacado de los museos para democratizar el acceso de la ciudadanía al arte moderno. Por lo mismo, afirma que no es arte callejero.

El arte público, así, se entiende como una categoría institucionalizada, referida a obras concebidas para ser emplazadas en espacios comunes por encargo estatal o privado. Y aunque comparte con el arte callejero el uso del espacio urbano, se diferencian por su función planificada y regulada, al tiempo que se desarrolla en el contexto de una política pública, lo que marca una distancia profunda desde sus orígenes respecto del arte callejero.

Sin embargo, a principios de la década de los '90 se desarrollaron prácticas de arte público que pusieron foco en los problemas políticos y sociales de las comunidades urbanas y de clase baja, situando su trabajo en el cambio de una concepción del espacio público, desde una representación unitaria y coherente, a una de conflicto y contradicciones (Guida, 2021). Una de las conceptualizaciones más referidas fue la de New Genre of Public Art, de la artista y teórica estadounidense Suzanne Lacy (1995). Si bien Lacy situó como práctica base la participación activa de los espectadores y la resignificación de los lugares desde el rescate de lo local junto a los hábitos ciudadanos (Szmulewicz; 2012. P. 23-24), la diversidad de práctica y el interés conceptual amplió las denominaciones, surgiendo otros conceptos fundamentales, como arte socialmente comprometido (socially engaged art, SEA, Bishop, 2006), arte dialógico (dialogue-based public art, Kester, 2004), arte contextual (Kontext Kunst, Weibel, 1993), arte relacional (Bourriaud, 1998) o arte litoral (littoral art, Hunter; Larner, 1994), entre otros.

El arte público ha ampliado sus prácticas a diversos aspectos de la vida urbana, saliéndose de los marcos institucionales previos, concentrándose en las relaciones humanas, hábitos y signos básicos de la vecindad, sin embargo, no ha logrado ser una síntesis de ambas ramas en forma de un concepto aglutinador (Szmulewicz; 2012. P. 24). Conceptualmente, su ampliación ha permitido acercarse a manifestaciones que podrían resultar como trasfondo para una tradición de largo aliento, sin embargo; su origen institucional, su relación de gestión en términos de políticas públicas y la relación con la creación de una historia, memoria o relato oficial, excluye su capacidad conceptual de convertirse en el marco de un desarrollo artístico de características subalternas.

Igual que los conceptos anteriores, el arte callejero tiene múltiples acepciones. John Fekner (n.1950), artista callejero estadounidense pionero citado por Lewisohn (2008) explicaba sucintamente que “el arte público es toda manifestación artística en el espacio público que no corresponde al graffiti o al Style Writing”, en términos que comprendía el arte callejero como una continuidad del anterior. Para Blanché (2015), una definición inicial implica que “consiste en imágenes, personajes o formas autoautorizadas (dado que ilegal o ilícito conllevan connotaciones morales y legales, y a las distintas denominaciones legales que tiene en cada país) aplicadas en superficies urbanas con la intención de comunicar algo a un público amplio. Se caracteriza por su dimensión performativa, efímera y participativa, diferenciándose tanto del graffiti como del arte público institucional, y encontrando hoy en lo digital un nuevo espacio de visibilidad”. En una mirada más amplia, desde comienzos de los años 2000 se habla de arte callejero como un movimiento artístico contemporáneo (Walden, 2006), aunque sus raíces se remontan a pioneros como el mismo Fekner, Blek Le Rat, Jean Michel Basquiat o Keith Haring, que exploraron las tensiones del arte más allá de lo institucional y antes de que el concepto “street art” existiera.

Es en esta categoría donde encontramos un marco para anotar una posible tradición en Chile: el arte callejero emerge desde los márgenes del campo artístico institucionalizado, se asocia a intervenciones que utilizan el espacio urbano como soporte y medio de comunicación, y dada sus propias condiciones, se ha definido más como una práctica de ocupación simbólica que visibiliza las voces excluidas del discurso dominante (Ross, 2016), que por una estética determinada. En América Latina, esta forma de expresión se ha asociado –en términos de propuesta y clase- con los repertorios visuales de la protesta social, siendo participante de lo que algunos autores denominan como esfera pública plebeya (Ossandón y Santa Cruz; 2001; Grez, 2012; Cornejo 2019), donde la ciudad se convierte en campo de disputa simbólica con múltiples esferas públicas sucediendo.

Uno de los factores clave para entender su motivación y capacidad de aclimatarse a distintos escenarios, es que se considera una forma de arte esencialmente subversiva (Lorenzo; 2022), cuyo valor radica en su capacidad de cuestionar ciertos regímenes de visibilidad y los límites simbólicos del espacio público.

Siguiendo a Jacques Rancière en “El reparto de lo sensible” (2014), entendemos que el espacio social está estructurado por normas legales, culturales y estéticas que determinan qué puede verse, decirse o representarse públicamente. En ese marco, el arte callejero subvierte el orden de la ciudad, como una práctica que redistribuye lo visible, apropiándose del espacio urbano y disputando los códigos visuales dominantes en las distintas urbes contemporáneas.

Es precisamente esta condición subversiva lo que lo diferencia de prácticas como el arte público, a la vez que su desarrollo actual le permite abarcar al graffiti como una suerte de etapa previa de su desarrollo. Tanto el graffiti como el arte callejero comparten esta condición de prácticas no oficiales, no solicitadas y no comisionadas, y que desde el punto de vista legal, suelen ser consideradas ilegales o actos de vandalismo (Krause y Heinicke, 2006; Siegl, 2009 -ambos citados por Blanché- Bengtsen, 2014). Sin embargo, en un sentido más específico, el arte callejero logra posicionarse por su capacidad de ampliar los lenguajes del graffiti hacia formas más figurativas, visualmente elaboradas o conceptuales, buscando dialogar con las personas sin mediar la autorización del Estado, los propietarios o el mercado, y sin pretender por ello que deje de existir el graffiti y sus prácticas. De este modo, podemos proponer que el arte callejero constituye una acción estética y política que busca establecer en la ciudad un espacio de comunicación social, apropiación colectiva y disenso, convirtiéndola en un territorio en permanente disputa semántica.

Reflexiones finales

El presente trabajo ha buscado poner de relieve la ausencia de una historiografía del arte que permita situar al arte callejero dentro de una historiografía de las artes visuales, tanto a nivel general como para el caso chileno, más allá de las aproximaciones predominantemente sociológicas que han caracterizado su estudio. Si bien, como ya hemos dejado de manifiesto, dichas lecturas han sido fundamentales para comprender las dimensiones políticas, comunitarias y territoriales de estas prácticas, su predominio ha tendido a relegar la reflexión histórico-artística, dificultando la construcción de una trayectoria que permita reconocer continuidades, transformaciones y disputas internas propias del fenómeno. En este sentido, uno de los aportes centrales de este artículo ha sido insistir en la necesidad de abrir el campo de análisis hacia una consideración del arte callejero como una práctica artística compleja, que debiera analizarse tanto historiográfica como artísticamente desde su propia especificidad.

Desde esta perspectiva, se ha propuesto que avanzar hacia una historiografía del arte callejero implica necesariamente revisar los marcos conceptuales desde los cuales este ha sido estudiado y se propone un diagnóstico general para el caso chileno, que entregue pistas de cómo articular una posible historiografía del arte callejero en Chile, basándonos en tradición, conceptualización y antecedentes que lo constituyen.

Como ya vimos, esto permitiría enfrentarse, en parte, a un estudio fragmentario y episódico, lo que ha obstaculizado el reconocimiento de una posible elaboración historiográfica al respecto. En esta línea, el artículo ha sugerido que la ausencia de una historiografía del arte callejero no responde también a las limitaciones disciplinares de la historia del arte, que ha sido especialmente evidente en el caso nacional.

A fin de entregar los primeros antecedentes para avanzar hacia una historiografía del arte callejero, a nuestro juicio es fundamental revisitar la dispersión conceptual con que se ha buscado definir sus múltiples manifestaciones. Según pudimos evidenciar a lo largo de este estudio, esto ha redundado en propuestas que lo tratan como un fenómeno fragmentado, puntual y/o episódico. Al contrario, no se ha avanzado en reconocer una eventual tradición que cuenta con orígenes específicos, momentos claves para su interpretación y cambios que obedecen a su propia estructura, lo que permitiría comenzar a identificar una genealogía propia. Este recorrido evidencia desafíos pendientes con miras a comprender el arte callejero como una práctica estética urbana que reconfigura lo que puede ser visto, dicho o producido en el espacio público, a fin de establecer un espacio de comunicación social, apropiación y, eventualmente, disenso en términos políticos y estéticos. En esta línea, sostenemos que una historiografía futura del arte callejero debería integrar de manera articulada las dimensiones estéticas, políticas y espaciales que lo constituyen, atendiendo especialmente a la tensión entre los procesos de institucionalización y las formas de disidencia que caracterizan a estas prácticas.

Referencias

- Abarca, F. J. (2011). **El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad**. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Bellange, E. (1995). **El mural como reflejo de la realidad social en Chile**. Ediciones Chile-América CESOC.
- Bengtsen, P. (2014). **The Street Art World**. Almendros de Granada Press.
- Bindis, R. (2008). **Laureano Guevara y la “Generación del 28”**. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Brihuega, J. (2010). La sociología del arte. En V. Bozal (Ed.), **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas** (Vol. II, pp. 331–345). Visor.
- Bragassi, J. (2010). **El muralismo en Chile: Una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario**. Memoria Chilena. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123178.html>
- Castillo, E. (2006). **Puño y letra: Movimiento social y comunicación gráfica en Chile**. Ocho Libros Editores.
- Chateau, P. (2017). **Cultura visual e historia del arte: La puesta en evidencia de los estudios visuales**. *Universum*, 32(2), 15–28. <https://doi.org/10.4067/S0718-2376201700020001>
- Cleary, P. (1988). **Cómo nació la pintura mural política en Chile**. *Araucaria de Chile*, 43, 89–101.
- Coccedo, Mariana (2006). **Hip Hop en Santiago de Chile. Estilo subcultural, arte y vida. Un acercamiento desde el estudio de casos de jóvenes hiphoperos**. Tesis para optar al grado de Licenciada en Antropología Social. Disponible en <https://bibliotecadigital.academia.cl/server/api/core/bitstreams/d8e9bba6-a263-46a0-8f7e-0673fa19c003/content>
- Comité de Defensa de la Cultura Chilena. (1990). **Muralismo: Arte en la cultura popular chilena**.
- Cornejo, T. (2019). **Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880–1910**. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Cruz, I. (1984). **Arte en Chile. Historia de la pintura y de la escultura: Desde la colonia al siglo XX**. Editorial Antártica.
- Dardel, M. (2021). **Murales no albergados: Museo a cielo abierto de Valparaíso**. Ediciones Metales Pesados.
- Dardel, M. (2015). **Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico**. *Poliantea*, 11(20), 251–267. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5251683>

- Danys, Magda (2016). **Antología del Arte Urbano. Del Graffiti al arte contextual.** Barcelona, Promopress. p 11-12.
- De Vivanco, L., & Johansson, M. T. (Eds.). (2021). **Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile.** Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Esquivel, M. Á. (2010). David Alfaro Siqueiros: **Poéticas del arte público.** Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- Eslava, E. (1943). **Pintura mural: Escuela México de Chillán.** Santiago de Chile.
- Feria, Ma. Fernanda, & Lince Campillo, Rosa Ma.. (2010). **Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura. Estudios políticos** (México), (21), 83-100. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300005&lng=es&tlng=es.
- Felshin, N. (Ed.). (1994). **But is it art? The spirit of art as activism.** Bay Press.
- Figueroa, Gricelda (2006). **Sueños enlatados. El graffiti hip hop en Santiago de Chile.** Editorial Cuarto Propio.
- Galaz, G., & Ivelic, M. (1988). **Chile, arte actual.** Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- González Cruz Manjarrez, Marisela. **El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros**, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 45
- Gombrich, E. H. (1984). **Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento.** Alianza Editorial.
- Gombrich, E. H. (1999). **El sentido del orden: Estudio sobre la psicología de las artes decorativas.** Debate.
- Gombrich, E. H. (2002). **Arte e ilusión: Estudios sobre la psicología de la representación pictórica.** Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (2007). **Historia del arte.** Phaidon Press.
- Gomez Muñoz, Jaume (2015). **25 años de graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos.** Universidad de Valencia, p.205.
- Grez Toso, S. (2023). **Movimiento obrero, Estado y “emancipación de los trabajadores”. Chile, 1888–1927.** Ediciones del Despoblado.
- Guida, C. (2021). **Prácticas espaciales: Función pública y política del arte en la sociedad de redes.** Metales Pesados.
- Gutiérrez, P. (2016). **Arte callejero en América Latina: Identidad, política y resistencia.**
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. (Eds.). (2012). **La invención de la tradición.** Crítica.
- Kultermann, U. (1996). **Historia de la historia del arte: El camino de una ciencia.** Ediciones Akal.

CAMILO UNDURRAGA PINTO Y MAGDALENA DARDEL CORONADO
EL PROBLEMA DEL CONCEPTO COMO ANTECEDENTE PARA UNA
HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CALLEJERO EN CHILE

- Lanfear CC, Matsueda RL, Beach LR. **Broken Windows, Informal Social Control, and Crime: Assessing Causality in Empirical Studies.** Annu Rev Criminol. 2020. Disponible en <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8059646/>
- Latorre, Guisela (2021). **Democracy on the walls. Street art of the post dictatorship Era in Chile.** Cambridge University press,
- Lewin, J. (2025). **La trinchera realista: Consignas de la plástica comunista chilena en la temprana Guerra Fría.** RIL Editores.
- Lewisohn, C. (2008). **Street art: The graffiti revolution.** Tate Publishing.
- Lorda, J. (1991) **Gombrich: una teoría del arte.** Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lorenzo, A. (2022). **What is street art? Estetika: The European Journal of Aesthetics**, 59(1), 70–85.
- Loyola, K. (2012). **El arte muralista como instrumento político: Sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960–2000).** Faro, 2(16), 45–63.
- Macdonald, Fiona (2013). **The popular history of Graffiti. From the ancient world to the present.** Skyhorse, New York. P 4-12.
- Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) de México**
- Mamani, A. (2018). **Arte callejero, militancia política y reinterpretación del pasado: La Brigada Ramona Parra y los murales a orillas del Mapocho, Chile, 1971–1972.** Hablemos de Historia, 9, 1–20.
- Martín-Barbero, J. (2002). **Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura.** Fondo de Cultura Económica.
- Miles, M. (1997). **Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures.** Routledge.
- Moncada, Constanza. Diario La Tercera Véase: <https://www.latercera.com/culto/noticia/murales-historicos-en-santiago-entre-el-deterioro-y-el-olvido/>
- Montes, C. (1989). **Creatividad y estilo: El concepto de estilo en E. H. Gombrich.** Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Montt, V. (2009). **Arte social de Estado en Chile: Caso de la obra de Siqueiros en Chillán.** Tiempo y Espacio, 23, 77–94.
- McGray, Darryl (2024) **Cornbread by Cornbread The Legend.** Maxitype.
- Olmedo, C. (2012). **El muralismo comunista en Chile: La exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971.** En O. Olianova (Ed.), **El siglo de los comunistas chilenos 1912–2012.** Ariadna Ediciones.
- Opazo, Daniel (2015). **Arte público en un espacio transitorio. Arte, ciudad y esfera pública en Chile.** Ed: Szmulewicz, Ignacio. Ed. Metales Pesados.

- Danys, Magda (2016). **Antología del Arte Urbano. Del Graffiti al arte contextual**. Barcelona, Promopress. p 11-12.
- De Vivanco, L., & Johansson, M. T. (Eds.). (2021). **Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile**. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Esquivel, M. Á. (2010). David Alfaro Siqueiros: **Poéticas del arte público**. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- Eslava, E. (1943). **Pintura mural: Escuela México de Chillán**. Santiago de Chile.
- Feria, Ma. Fernanda, & Lince Campillo, Rosa Ma.. (2010). **Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura. Estudios políticos** (México), (21), 83-100. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300005&lng=es&tlng=es.
- Felshin, N. (Ed.). (1994). **But is it art? The spirit of art as activism**. Bay Press.
- Figueroa, Gricelda (2006). **Sueños enlatados. El graffiti hip hop en Santiago de Chile**. Editorial Cuarto Propio.
- Galaz, G., & Ivelic, M. (1988). **Chile, arte actual**. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- González Cruz Manjarrez, Marisela. **El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros**, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 45
- Gombrich, E. H. (1984). **Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento**. Alianza Editorial.
- Gombrich, E. H. (1999). **El sentido del orden: Estudio sobre la psicología de las artes decorativas**. Debate.
- Gombrich, E. H. (2002). **Arte e ilusión: Estudios sobre la psicología de la representación pictórica**. Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (2007). **Historia del arte**. Phaidon Press.
- Gomez Muñoz, Jaume (2015). **25 años de graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos**. Universidad de Valencia, p.205.
- Grez Toso, S. (2023). **Movimiento obrero, Estado y “emancipación de los trabajadores”**. Chile, 1888–1927. Ediciones del Despoblado.
- Guida, C. (2021). **Prácticas espaciales: Función pública y política del arte en la sociedad de redes**. Metales Pesados.
- Gutiérrez, P. (2016). **Arte callejero en América Latina: Identidad, política y resistencia**.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. (Eds.). (2012). **La invención de la tradición**. Crítica.
- Kultermann, U. (1996). **Historia de la historia del arte: El camino de una ciencia**. Ediciones Akal.

CAMILO UNDURRAGA PINTO Y MAGDALENA DARDEL CORONADO
EL PROBLEMA DEL CONCEPTO COMO ANTECEDENTE PARA UNA
HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CALLEJERO EN CHILE

- Lanfear CC, Matsueda RL, Beach LR. Broken Windows, “Informal Social Control, and Crime: Assessing Causality in Empirical Studies”. *Annu Rev Criminol*. 2020. Disponible en <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8059646/>
- Latorre, Guisela (2021). *Democracy on the walls. Street art of the post dictatorship Era in Chile*. Cambridge University press,
- Lewin, J. (2025). *La trinchera realista: Consignas de la plástica comunista chilena en la temprana Guerra Fría*. RIL Editores.
- Lewisohn, C. (2008). *Street art: The graffiti revolution*. Tate Publishing.
- Lorda, J. (1991). *Gombrich: una teoría del arte*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lorenzo, A. (2022). “What is street art? Estetika”. *The European Journal of Aesthetics*, 59(1), 70–85.
- Loyola, K. (2012). “El arte muralista como instrumento político: Sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960–2000)”. *Faro*, 2(16), 45–63.
- Macdonald, Fiona (2013). *The popular history of Graffiti. From the ancient world to the present*. Skyhorse, New York. P 4-12.
- Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE)** de México
- Mamani, A. (2018). “Arte callejero, militancia política y reinterpretación del pasado: La Brigada Ramona Parra y los murales a orillas del Mapocho, Chile, 1971–1972.” *Hablemos de Historia*, 9, 1–20.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Routledge.
- Moncada, Constanza. *Diario La Tercera* Véase: <https://www.latercera.com/culto/noticia/murales-historicos-en-santiago-entre-el-deterioro-y-el-olvido/>
- Montes, C. (1989). *Creatividad y estilo: El concepto de estilo en E. H. Gombrich*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Montt, V. (2009). “Arte social de Estado en Chile: Caso de la obra de Siqueiros en Chillán”. *Tiempo y Espacio*, 23, 77–94.
- McGray, Darryl (2024). *Cornbread by Cornbread The Legend*. Maxitype.
- Olmedo, C. (2012). “El muralismo comunista en Chile: La exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971”. En Olianova (Ed.), *El siglo de los comunistas chilenos 1912–2012*. Ariadna Ediciones.
- Opazo, Daniel (2015). *Arte público en un espacio transitorio. Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Ed: Szmulewicz, Ignacio. Ed. Metales Pesados

- Plaza, J. (Ed.). (2023). **Estallido estético: Aportaciones desde la historia, la teoría, la documentación y la creación artística para comprender el estallido social**. Ediciones Fulgor. Reinecke, 2007
- Riggle, N. (2010). **Street art: The transfiguration of the commonplaces**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243–257.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. **Pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad**. *Aisthesis* n°34, 2001. P 171
- Ross, J. I. (Ed.). (2016). **Routledge handbook of graffiti and street art**. Routledge.
- Saúl, E. (1972). **Pintura social en Chile**. Quimantú.
- Szmulewicz, I. (2012). **Fuera del cubo blanco: Lecturas sobre arte público contemporáneo**. Ediciones Metales Pesados.
- “Taki 1983 Spawn Pen Pals”, NYT, 1971 <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>
- Urquizar Herrera, A. (2022). **Historiografía del arte**. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Voionmaa, L. F. (2004). **Escultura pública: Del monumento conmemorativo a la escultura urbana**. Santiago 1972–2004.
- Walde, C. (2006). **Sticker City: Paper graffiti art**. Thames & Hudson.
- Zamorano, P. (2024). **Historias del arte en Chile 1850–1950**. Origo Ediciones.
- Zamorano Pérez, P., & Cortés López, C. (2007). **Muralismo en Chile: Texto y contexto de su discurso estético**. *Universum*, 22(2), 284–299.
- Zamorano Pérez, Pedro Emilio, & Cortés López, Claudio. (2007). **Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético**. *Universum (Talca)*, 22(2), 254-274. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762007000200017>

Recibido: 10 de diciembre 2025

Aceptado: 29 de diciembre 2025

¿Existen los místicos contemporáneos? Los sueños como espacio de saber de una cultura Latinoamericana y sobre cómo influyen en la etnografía de una persona.

"Do contemporary mystics exist? Dreams as a space of knowledge in Latin American culture and their influence on an individual's ethnography."

Tarix Devaki Sepúlveda Galleguillos*

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS

 <https://orcid.org/0000-0001-7125-7346>

Resumen. Desde la etnografía y la epistemología, vamos a tratar de dilucidar esta problemática, como un fenómeno que no es masivo y sobre todo como un espacio simbólico que crea comunidad en torno a ese fenómeno -pensado como la posibilidad de la existencia de místicos, chamanes u otras formas de ser nombrados y el contacto con ancestralidades- para responder ¿Existen los místicos contemporáneos? ¿Qué queremos decir cuando proponemos esta pregunta o este cuestionamiento en una sociedad como la de hoy? A partir de esta noción, la primera parte de este artículo aborda el problema de los sueños, específicamente de los sueños predictores desde algunas tradiciones orales vinculado con mis propias experiencias oníricas a modo de autoetnografía -entendiendo como parte de la etnografía y el estudio de una cultura o grupo social, sus costumbres y tradiciones, pero desde mi experiencia por eso el auto-, es decir mis vivencias como sujeto de estudio.

Palabras claves: Místicos, sueños, sueño de campo brujo, etnografía, autoetnografía.

* Doctorando en Artes y Humanidades. Universidad de Santiago de Chile. Correo electrónico: ptsepulveda@udla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Software, Análisis Formal, Investigación, Redacción (borrador original y revisión/edición).

Abstract. From the perspectives of ethnography and epistemology, this study aims to elucidate this problem as a non-massive phenomenon and, primarily, as a symbolic space that fosters community around it. This phenomenon is framed as the potential existence of mystics, shamans, or other designated roles involving contact with ancestralities. Thus, this article seeks to address the following questions: Do contemporary mystics exist? And what is implied when posing such a question within today's society? Based on this notion, the first part of this article addresses the issue of dreams—specifically predictive dreams—within certain oral traditions, linking them to my own oneiric experiences through autoethnography. This approach is understood as a branch of ethnography that studies the customs and traditions of a culture or social group through the researcher's lived experience as the subject of study.

Keywords: Mystics, dreams, witch-field dreaming (sueño de campo brujo), ethnography, autoethnography.

¿Existen los místicos contemporáneos? ¿Qué queremos decir cuando proponemos esta pregunta o este cuestionamiento en una sociedad como la de hoy? En la historia y en la literatura hay grandes místicos -cómo: Hildegarda de Bingen- de los que podríamos escribir y a quienes podríamos asociar con la pregunta planteada, a partir de lo que escribió tal autor y/o de información disponible en documentales u otras fuentes. Aquellos místicos podrían ser casos de investigación, y, sobre todo, dar cuenta de pruebas o teorías posibles de verificar según los hechos que han sucedido. Pero ¿a qué nos referimos con “místico”? Las personas que vamos a denominar místicas tienen una conexión inexplicable con algún Dios (entidad) y han vivido experiencias concretas con este. De tal modo que podemos agenciar ciertos hechos de su diario vivir con innumerables procesos cognitivos, recuerdos e incluso demostrar fácticamente que esa experiencia o fenómeno vivido les pasó, cuestión por la que pueden autodenominarse como personas místicas. El problema a investigar es comprender fenómenos que podrían definir a personas que viven experiencias trascendentales para ellas como místicos.

^[1] El círculo de rastreo es algo que aprendí en torno a la investigación periodística o ensayística, con Javiera Tapia. Periodista que ha desarrollado un trabajo en torno a las entrevistas y reportajes. Este formato de investigación se basa en poder generar y rastrear la mayor cantidad de información sobre la persona que se investiga desde lo más general a lo más particular, pudiendo comprender el contexto de esa persona e identificando personas claves para poder armar un perfil de la persona que estás investigando, para llegar lo mejor preparado a la entrevista con el investigado, se parte con datos y casos similares, después vecinos o posibles personas que se relacionen, luego la familia y al último es la persona entrevistada.

Desde la etnografía y la epistemología, vamos a tratar de dilucidar esta problemática, como un fenómeno que no es masivo y sobre todo como un espacio simbólico que crea comunidad en torno a ese fenómeno -pensado como la posibilidad de la existencia de místicos, chamanes u otras formas de ser nombrados y el contacto con ancestralidades-. Aplicando la noción de círculo de rastreo ^[1] podremos construir un relato que va a evidenciar esta realidad y encontrar o dejar por escrito que esto existe, principalmente acogiendo relatos orales.

Ailton Krenak dice en la conferencia dictada en Lisboa en el Teatro María Matos, el 6 de mayo de 2017, luego publicada en la revista Adynata -para luego pasar a ser el libro Ideas para postergar el fin del mundo-: “Cuando sugería hablar del sueño y de la tierra quería comunicarles un lugar, una práctica que se mantiene en diferentes culturas, en diferentes pueblos, de reconocer esa institución del sueño no como una experiencia cotidiana de dormir y soñar, sino más como un ejercicio disciplinado de buscar en el sueño las orientaciones para nuestras elecciones del día a día. Para algunos, la idea de soñar y abdicar de la realidad es renunciar al sentido práctico de la vida. Sin embargo, podemos encontrar también quien no vería sentido en la vida si no fuera informado por los sueños, en los cuales puede buscar los cantos, la cura, la inspiración e inclusive la solución a problemas prácticos que no consigue resolver, cuyas elecciones no consigue realizar fuera del sueño, pero que allí se encuentran abiertas como posibilidades.” (Ailton Krenak. 2019:18).

A partir de esta noción, la primera parte de este artículo aborda el problema de los sueños, específicamente de los sueños predictores desde algunas tradiciones orales vinculado con mis propias experiencias oníricas a modo de autoetnografía -entendiendo como parte de la etnografía y el estudio de una cultura o grupo social, sus costumbres y tradiciones, pero desde la experiencia del autor o del investigador-, es decir mis vivencias como sujeto de estudio. A partir de diferentes casos y relatos, el objetivo es inscribir el concepto del místico, en el arte, en la cultura y en la sociedad, desde diferentes perspectivas. Entonces, ¿cuál es el sentido de los sueños?, ¿por qué soñamos? ¿por qué los místicos sueñan? Todos estos cuestionamientos nacen desde mi practica artística, desde una noción archivística, pensando en el archivo como algo que puede ir cambiando constantemente y con eso ir creando imágenes, esculturas y otros. No es solo que un archivo sea un espacio para clasificar, puede también generar contenido, obras y procesos de construcción de sentido que derivan en instalaciones.

La subjetivación de los sueños y la vigilia. De los sueños premonitorios a los sueños de campo brujo

“La ciencia define el sueño como una función en la que el cerebro no descansa, aunque nuestro cuerpo se apaga de cierta forma. Se han reconocido dos tipos de sueños: el sueño de onda lenta, que consiste en una disminución general de la mayoría de las funciones corporales, y en una menor respuesta de los estímulos sensoriales y el sueño paradójico o de movimiento ocular rápido más conocido como MOR o REM” (Laura Gonzalez Tamayo. 2018). En el primero hay una baja de temperatura por reducción de frecuencia cardíaca y respiración más lenta y en el segundo se producen movimientos oculares repentinos, la temperatura ya no se regula, mayor frecuencia cardíaca variable y algo muy distinto al primero es que la actividad eléctrica del cerebro es muy similar a cuando estamos despiertos. Aquí es cuando se presentan los sueños vividos y también los movimientos de extremidades. El estado de Vigilia se da en el sueño de ondas lentas o no REM / NREM.

Se habla de estos tipos de sueños para poder entender cómo las ciencias occidentales han estudiado, clasificado y los procesos por etapas del sueño^[2]. Jorge Malagón-Valdez dice en su artículo Trastorno paroxísticos no epilépticos que, durante el sueño, las fases del sueño-vigilia se dividen en vigilia, sueño lento, sueño quieto o no REM y sueño paradójico o REM. El problema epistemológico acá es poder entender que en cada uno de estos procesos también se entrelaza el desarrollo de los sueños para una otra ciencia a la que podríamos llamar una ciencia espiritual. “A veces, empezaba a caer al vacío y era presa del pánico. El sueño se interrumpía entonces bruscamente y me despertaba llorando.” (Davi Kopenawa, Bruce Albert, 2024:79) En esta frase podemos ver qué pasa por la etapa de trastorno del despertar, del que se habla más adelante.

Estas definiciones de conceptos y explicación de los tipos de sueños en la ciencia occidental se dan para poder tener cierto lenguaje en común, aunque este texto no nace desde ese lugar de enunciación, ya que, queremos hablar del problema de la existencia de los místicos y por ende procesos de los sueños, punto clave con el que desarrollan sus prácticas, ya que no estoy hablando del significado de los sueños, sino por qué soñamos. Es más, un problema epistemológico y por lo mismo vamos a ver conceptos y definiciones de diferentes lados, como un primer estado del arte en la literatura de los sueños.

^[2] Estas definiciones de conceptos y explicación de los tipos de sueños en la ciencia occidental se dan para poder tener cierto lenguaje en común, aunque este texto no nace desde ese lugar de enunciación, ya que, queremos hablar del problema de la existencia de los místicos y por ende procesos de los sueños, punto clave con el que desarrollan sus prácticas, ya que no estoy hablando del significado de los sueños, sino por qué soñamos. Es más, un problema epistemológico y por lo mismo vamos a ver conceptos y definiciones de diferentes lados, como un primer estado del arte en la literatura de los sueños.

Este no es un sueño de campo brujo -concepto utilizado por María Carman, antropóloga)-, porque he tenido otros con personas que estimo o familiares, y estos se repiten e incluso, si me despierto sigo soñando con eso como si hubiera puesto pausa en una película. Pero este sueño es como dice Davi Kopenawa, que los antepasados bailaron para él en sueños. Pero los latinoamericanos occidentalizados tienen la idea de los terrores en sueños o los terrores nocturnos como lo definen los especialistas del sueño como psiquiatras o neurólogos. Los Amazónicos y su cultura ven los terrores nocturnos como algo “bueno”, como algo que puede definir su futuro, si los Tapir bailan para mi puedo ser chaman. Los latinos occidentalizados que no miran sus culturas ancestrales y por el contrario lo ven desde el campo clínico no escuchan sus sueños, sus sueños son trastornos paroxísticos, que están clasificados para diferenciar ciertas enfermedades neurodegenerativas.

Según María Carman “*un sueño de campo brujo es [...] un sueño que anticipa o presagia acontecimientos relevantes de nuestra etnografía*” (Carman, María. 2025). Al decir que mi sueño, no es un sueño de campo brujo, es con relación a la cultura occidentalizada en la que crecí, pero al mismo tiempo con familiares que miran a otras culturas y se relacionan con sus sueños.

En ese minuto de mi vida no presagió nada -porque no conocía a Kopenawa y la sabiduría de los sueños-, solo eran vistos como terrores nocturnos o alucinaciones. En ese sentido al contar mi sueño acá junto a los sueños de Kopenawa, es decir, acá en este país occidentalizado capitalista habemos personas que están en la misma sintonía ancestral sin tener claro exactamente qué es, porque nuestro acercamiento a estas culturas no es descentrado, la cultura mapuche no está integrada en eso que llamamos cultura (enseñanza en colegio o universidades chilenas, sesgando ese conocimiento).

Cuando yo era un niño muy pequeño, mi pensamiento estaba todavía en el olvido. Sin embargo, a menudo veía en sueños a unos seres espantosos, los *yai thë*. Por eso se me oía a menudo hablar y llorar durante la noche. Por aquel entonces vivíamos en Marakana, una vieja casa en el alto Toototobi. Solo algunos niños de nuestra casa soñaban así. Todavía no sabíamos qué era lo que perturbaba nuestro sueño, pero los xapiri ya venían a nosotros. Por eso, más adelante, siendo ya adultos, hemos querido beber el polvo de yãkoana para convertirnos en chamanes. Los otros niños crecieron sin comprender jamás qué era lo que nos daba tanto miedo. (Davi Kopenawa, Bruce Albert, 2024:77).

Los terrores nocturnos son: ensoñaciones que ocurren en las fases III y IV del sueño no REM, donde hay cambios autónomos importantes acompañados de actividad motora de grado variable. Son quizá los trastornos del despertar más dramáticos; se manifiestan con cambios autónomos y prominentes alteraciones afectivas. [...] Este evento puede durar un breve tiempo o más de 10 minutos, termina espontáneamente y el niño se duerme de nuevo.

TARIX DEVAKI SEPÚLVEDA GALLEGUILLOS

¿EXISTEN LOS MÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS? LOS SUEÑOS COMO ESPACIO DE SABER DE UNA CULTURA LATINOAMERICANA Y SOBRE CÓMO INFLUYEN EN LA ETNOGRAFÍA DE UNA PERSONA.



Imagen 1: Sin título.



Imagen 2: Sin título.

Al día siguiente, no recuerda nada de lo sucedido” (Malagón-Valdez. 2013: S118). “Y las alucinaciones son: no es un trastorno motor del sueño, las alucinaciones llamadas hipnagógicas se presentan al inicio del sueño e hipnopómpicas si ocurren al despertar. Se asocian a la transición sueño-vigilia y presentan despertares parciales. [...] Lo habitual es notar una sensación de caída acompañada de una contracción generalizada. Este trastorno se asocia con frecuencia a la narcolepsia y es complejo y vivido; también es frecuente que se acompañe de momentos visuales y táctiles, que a menudo son sensaciones terroríficas para el paciente” (Malagón-Valdez. 2013: S122).

Se supone que todos nuestros sentidos, órganos y estructuras, tienen una función para mantenernos vivos. Entonces, ¿por qué los sueños que han sido estudiados por científicos, psicólogos y otros siguen siendo pensados como una manifestación del inconsciente?^[3] A diferencia de ellos, los pueblos ancestrales traspasan sus sabidurías desde los sueños: desde los sueños se contactan con otros y deciden que harán o como lo harán. Con esto me refiero a los pueblos mapuche, por ejemplo y la tradición oral.

“La oralidad se basa en la enseñanza del valor de la palabra, escuchar las palabras, llevarlas, entregarlas, traerlas.” (Loncon, 2023:23) Así como en el Amazonas la oralidad es la forma de enseñar generación tras generación los saberes de los pueblos, su cultura e incluso sus procesos políticos, podemos ver que en nuestro territorio también encontramos pueblos donde los sueños y su oralidad es esencial para administrar los saberes ancestrales. “El poder del arcoíris la traslada al mundo de los espíritus, le enseñaban el futuro de la gente, reconoció las enfermedades, lo que vendría, las penas y el buen pasar de las familias; le aconsejaba que debían hacer para ayudar. Le mostraba el lugar de los remedios, le enseñaba el poder de las plantas, cómo usarlas para sanar a los enfermos. [...] Así ella conoció toda la vida de su comunidad y del mundo de los espíritus. Relmu Zomo fue machi y muy buena machi” (Loncon, 2023:28).

“El azmapu –da cuenta de un conocimiento espiritual-filosófico– es un concepto totalizador en tanto opera semánticamente en todas las esferas de la realidad (metafísica, política, social, religiosa, filosófica) [...] Por lo mismo azmapu expresa un paradigma cultural o una episteme diferente a los conocimientos occidentales antropocéntricos” (Loncon, 2023:59).

^[3] Según Freud los sueños son interpretables, se analizan sus componentes desde el relato que cuenta la persona. Esto es realizado a partir de un método para interpretar. No es que no queremos basarnos en este método, solo que nos interesa situarnos desde Latinoamérica y generar conocimiento desde nuestras culturas, como desde la cosmovisión de nuestros pueblos. Además, desde estudios antropológicos y etnográficos.

Estos conocimientos se refieren a cosas al servicio del ser humano, otras explotables y así, ignorando a todos los humanos y no humanos (lo accidental antropocéntrico). El mercado explota todo (naturaleza y humanos) en servicio de una “modernidad” en pro del desarrollo y el progreso accidental. El poder del arcoíris y el mundo de los espíritus es parte de la cosmovisión mapuche. podríamos entrelazar diferentes cosmovisiones de culturas ancestrales y la gran mayoría se rige por los sueños, los sueños enseñan y muestran caminos con otros.

Mi experiencia como sujeto afectado (caso 1)

La primera vez que fui al neurólogo (que se especializaba en trastornos del sueño), me dijo: “Cuando las personas dejan de respirar, entran en un estado de la conciencia en el que su cuerpo les manda señales de corriente, porque piensa que se está muriendo y hay que revivirlo, eso en palabras simples es lo que le pasa a tu cuerpo con la apnea del sueño.” Mi problema es que tengo insomnio desde que tengo conciencia, y este insomnio junto con la apnea del sueño según él, me provocaron estas alucinaciones -según lo ya descrito las alucinaciones son parte del sueño vigilia y presentan un despertar parcial-. Cómo puede ser que los sueños y las alucinaciones que viví fueran tan vívidas y reales (más adelante podrán ser leídas), cómo puedo haber oído, sentido y generado cierta percepción física de aquellas cosas. Cómo puedo recordar olores y sonidos e incluso cómo puede haber recuerdos colectivos de aquellas vivencias.

La segunda vez que estuve con el neurólogo, después de varios exámenes le comenté que en algún momento de mi vida pensé que tenía esquizofrenia, porque podía ver cosas que otros no (en el hecho 2 relato esto) y él, muy científico, me mandó a hacer el examen de la apnea, aunque no lo hice, porque debía dormir en la clínica, si bajamos una aplicación donde me grababa mientras dormía y contaba las veces que dejaba de respirar. Como le comenté que iba a la psiquiatra, me dijo que no es esquizofrenia. Repitió: “solo dejaste de respirar”. La apnea del sueño provoca ciertos trastornos del sueño o por lo que entiendo una es parte de la otra y así.

Los hechos que relataré a continuación son experiencias que pueden ser asociadas científicamente a estas alucinaciones, o pueden ser explicadas a la definición de mi tía Amelia como: una persona portal. Según mi tía y lo que se puede encontrar en la literatura mística, una persona portal, es una persona que es una conexión entre el mundo físico (el que podemos ver y en que habitamos) y el mundo espiritual (el mundo de los muertos o la energía), este mundo de lo superior y que un ser humano no comprende porque no lo ve. Y que las religiones judeocristianas han enseñado que no existe, porque existe la tierra, el cielo y el infierno y así. Por lo que para ella yo soy ese tipo de ser, así como ella misma se percibe; una persona portal y claramente un ser superior.

Hecho 1:

Soñé muchas veces una misma imagen, pero una imagen que viví. Pregunté cómo había sido, a qué edad y mil cosas, porque no entendía como podía no tener recuerdo de mi infancia. Pero si recordar ese día. No sé al final, si son sueños premonitorios o si de verdad lo recordaba. Íbamos de camino a Ventanas. Mi primo Eric, que murió a los 12 años cuando yo tenía 4, estaba vestido de blanco y nos saludaba con la mano. Él estaba con un pie sobre la reja de madera en la orilla de la caletera al entrar a Horcón. En el auto íbamos con mi papá que manejaba y mi mamá a su lado, mi hermana y yo que íbamos atrás. Solo recuerdo que era un chico de pelo negro, tez morena y se despedía de mí. (También tengo la noticia del diario El Mercurio de Valparaíso, del día que desapareció noviembre de 1992).

La primera vez que vi una foto de él a la edad que murió me di cuenta de que era esa misma persona. Esa persona que traté de recordar muchas veces, de la que se hablaba muy poco en mi casa, porque mi papá había tenido que reconocer su cuerpo. Porque había estado perdido de octubre a diciembre. El Eric vivía con nosotros casi todo el tiempo y mi tía Luisa (Hermana de mi papá y mamá del Eric) era la mejor amiga de mi papá, se criaron juntos, porque vienen de una familia muy disfuncional. Mi papá reconoció su cuerpo, porque era irreconocible y sus papás no pudieron hacerlo, se ahogó salvando a su papá, que se lo había llevado el mar por pescar en un acantilado o en un espacio rocoso muy del sector. La marina dejó de buscarlo 10 días después que desapareció y lo encontraron los pescadores en Quintero (esta información la sé por el día rio que encontré y también por lo contado en mi familia).

Yo siempre escuchaba sus pisadas en mi casa de la infancia, las pisadas de cómo subía la escalera, porque yo conocía las de toda la familia y nunca olvide las de él. Eran otras pisadas y ese sonido lo recuerdo de mi infancia, cuando nos cambiamos de esa casa él nos dejó (no volvimos a sentirlo, mi papa también lo sentía).

Hecho 2:

Cuando murió la abuela de mi prima, ya vivíamos en el departamento de Ñuñoa. Y mi prima se quedaba con nosotros porque todos andaban haciendo trámites y de chica siempre nos dejaban juntas. Yo tenía más de 11 años. Mi prima siempre durmió conmigo y esa noche no fue distinto, solo que cuando me desperté su abuela nos estaba mirando, yo solo me tapé entera y la abracé. Al otro día le conté a mi mamá y no me dijo nada, pero mi hermana y mi papá me dijeron que también la habían visto. Mi mamá me dijo cómo puede ser que vean a una persona muerta. No dormí por años.

Hecho 3:

Cada vez que le decía a mi papá que había soñado con mi abuelo (su papá), él llamaba a la Amelia o a la Luisa, sus hermanas, para saber cómo estaba. Ellos estuvieron enojados por 10 años, así que mi papá no lo llamaba directo. Amelia siempre le decía, que cuando el abuelo Lucho se enfermaba yo lo sentía, porque soñaba con él.

Hecho 4:

Cuando la Amelia me llevó donde la bruja para que me hiciera limpieza, porque tenía bichos astrales. Fuimos hasta Olmué o Limache, no sé cuál de los dos pueblos era realmente, y no podemos recordar cuál era el nombre de la señora, pero por lo que encontré ^[4]. Ambos son pueblos vinculados con brujas y brujos. Llevaba muchos años con insomnio y mis papás estaban cansados de mis pesadillas, y que llegara a dormir con ellos llorando, así que decidieron que esta opción era buena idea.

Llegué donde la señora, entré sola y ella, con su voz, me empezó a preguntar qué veía. De un minuto para otro dejé de escucharla y empecé a ver un ser oscuro que me gritaba y la casa se empezó a quemar, yo no dejaba de llorar. De un minuto para otro, todo desapareció y la señora volvió a aparecer frente a mis ojos y me dijo tenías un ser que estaba pegado a ti alimentándose de tu energía, eso es un bicho astral. Es una persona que se alimenta de tus miedos, y me dijo: “quieres seguir siendo portal o te cierro ese espacio tiempo”. Yo le pedí que no quisiese ver nunca más algo, que quería dormir.

“En Nueva York, lo que más le asustó no fue la altura de los edificios, sino las cosas que aparecían en sus sueños. Una noche, vio el cielo incendiándose a causa del calor del humo de las fábricas: “los truenos, los seres de los rayos y los fantasmas de los antiguos muertos estaban rodeados de inmensas llamas.

^[4] En Olmué existe el Peñon de los brujos, esta leyenda cuenta que en el siglo XVI cuando llegaron al Valle del Aconcagua hombres blancos a caballo, venían por oro, porque decían que ahí había, aunque solo se encontraron con un vasto bosque. También existe el cerro Nido de cóndores, donde dice la historia que, si subes al alto del cerro un gallo canta, y lo escuchas debes morir. Esto según archivos de la biblioteca nacional sobre: Bibliografías, Asuntos típicos de Olmué. 73. .

Después el cielo empezó a desmoronarse sobre la tierra con un gran estruendo. ¡Eso sí que era realmente aterrador!”. En el sueño, esos seres intentaban curar al cielo enfermo, intentando girar la llave de la lluvia. Kopenawa recuerda que no le contó sus sueños a maddie, ya que estaba lejos de casa y de los suyos” (Davi Kopenawa, Bruce Albert, 2024: 432).

Como él dice: “los napë pë no saben soñar, o mejor solo sueñan consigo mismo, en última instancia, para el pensamiento yanomami es equivalente, ya que el sueño que realmente importa es aquel motivado por los otros; o, como veremos son los otros quienes motivan el sueño yanomami. Quien solo sueña consigo mismo nunca sale de sí; y, en ese caso el mundo se torna demasiado pequeño Por no solar lejos, los napë pë ignoran los pensamientos de otros pueblos y lugares y, por ende, no conciben otra forma de pensar capaz de ir más allá de aquella experiencia. Por esa misma razón, no consiguen ver la imagen de las cosas tampoco logran soñar la selva.” (Limulja, 2025:47) Para los yanomamis el sueño es su forma de concebir el mundo lo que conocen y lo desconocido, ya que, lo ven en sus sueños, viajan a través de este y aprenden de aquellas cosas. Como dice los blancos solo sueñas con sus anhelos (consigo mismo), no sueñas para aprender ni menos con lo que conocen, porque el capitalismo solo les ha enseñado a desear y a querer cosas materiales, no a convivir con un otro y sobre todo con lo que no es humano para cuidarlo.

En estos relatos hay dos tipos de procesos, uno que es colectivo como con la muerte de la abuela de mi prima y que todos la vimos, y los que son de ámbito en el que solo yo viví eso que viví. Como podemos ver en los conceptos y definiciones las alucinaciones están dentro del sueño vigilia y es un momento en el cual podemos tener ciertas sensaciones visuales y táctiles, podría ser que sea algo más colectivo. pero en esta instancia de la muerte de la abuela de mi prima, no conté ese mismo día que la vi, pasaron años y cuando lo hablé todos fue como nos pasó también, por lo que el relato de unos no está influenciado por los otros.

^[5] Xapiri o xapiri pë son espíritus ancestrales de la cosmovisión Yanomami.

Los sentidos como un fenómeno de la ciencia occidental y los místicos como seres desconectados de la sociedad (caso 2)

Sobre cómo son nombrados los niños en la cultura yanomami: Entre nosotros, no son ni las madres ni los padres quienes les ponen nombre a los niños. Se dirigen a ellos con el término «¡öse!», «¡hijo/ hija!», [...] Son los parientes cercanos, los tíos, las tías o los abuelos, los que les ponen un mote a los niños. A continuación, la gente de la casa lo va oyendo y empieza a usarlo. Luego los niños crecen con ese apodo (Davi Kopenawa, Bruce Albert, 2024:50).

Al leer esta cita, algo caló profundo en mi pensamiento. La “tradición”, si es que se puede denominar así, impuso que los niños sean nombrados desde que se sabe su sexo, o por lo menos eso es lo que se hace. Se hacen listas de nombres, durante el embarazo se nombran a los bebés. Se hacen listas de nombres, durante el embarazo se nombran a los bebés. Alguien que no quiera hacer esto es visto como extraño. En mi caso nunca fui nombrada. Esta cita me recordó la historia de mis nombres. No fui nombrada por mis padres, fui nombrada por el Maestro Solar, el maestro de la escuela Hare Krishna a la que pertenecía la hermana de mi padre, mi tía Amelia. Él me nombró como Tarix. Mi segundo nombre Devaki, quien es la madre de Krishna, me lo asignó el papá de mis primas, el Toto, quien era fotógrafo y había otros países, regiones del mundo, territorios, diversos lugares o conocido distintas culturas, este fue Krishna y nombró a mis primas Samantra, Tulsi Devi y Kunti. Y a mi Devaki.

En las entrevistas que hice, pude entender cómo era el entorno de este Maestro Solar -me recordó mucho al documental de Osho-. Mi tía dejó su trabajo de contadora en una renombrada clínica del sector alto, para irse a vivir a una casa que estaba en la calle García Moreno en Providencia, donde estaba este lugar, en el cual vivían los seguidores de este místico. A ese lugar se fue a vivir mi tía, dejando su vida hasta ese minuto, partiendo con otro estilo de vida según la entrevista fue más o menos en los años 1983 o 1984. Desde ese momento se empezó a dedicar a la escuela, y con el tiempo al trabajo de administradora contable y llevaba la escuela. Conoció a su marido ahí y ambos vivían en esta casa, en donde siempre circulaban un montón de personas. Cuando yo nací en 1988 ellos estaban establecidos en ese lugar, he incluso con los años iban las otras hermanas de mi papá, mis primas y nosotras con mi hermana, todos participamos de cierta forma en esta escuela, si no, no veíamos a mi tía.



Imagen 3: Sin título.

En mi familia hemos soñado desde que somos niños e incluso no todos, pero a algunos nos sigue pasando y nos visitan nuestros muertos como lo dice aca Kopenawa: Si tan a menudo soñaba que volaba no era por casualidad. Los xapiri ^[5] llevaban constantemente mi imagen a las alturas del cielo con ellos. Eso es lo que pasa cuando ponen sus ojos con afecto en un niño durante su sueño para convertirlo en chamán. Se dicen: “¡Más adelante, cuando sea mayor, bailaremos a su lado!” y siguen mirándolo con interés. Así que nunca dejan de hacerle soñar, asustándolo todo el tiempo. Por eso se convierte en espectro mientras duerme. No se pone enfermo, pero se agita en su hamaca llorando y gritando. Hasta el punto de que algunos adultos de su casa se hartan de que sus quejidos los despierten. Pero no son rabietas. Solo los niños que ven a los xapiri en sueños gritan por la noche. Si no fuera así, dormirían tranquilamente, como los demás. (Davi Kopenawa, Bruce Albert, 2024:50)

Como dijo mi tía cuando yo era una niña aun, yo era portal, eso quiere decir que acudían a mi nuestros ancestros (y otros seres que no son de mi familia). Ella lo decía así, porque ella también lo es y los vio. Aunque lo ha canalizado desde sus saberes místicos y creencias. Después que salió de la escuela del Maestro Solar, ha estudiado y ha seguido con su estilo de vida, no se volvió a insertar a la sociedad occidental, no ha trabajado de manera formal. Estuvo 5 años - según lo que recuerdo- viviendo en México, no sabíamos muy bien qué hacía allí, según ella limpiaba casas de espíritus malignos, pero claramente no sabemos qué significaba esto, desde una sintaxis significativamente occidental.

Un sin fin de veces me habían dicho que me hiciera un cuaderno de sueños o un diario de sueño, nunca lo hice, pero como suelo tener sueños recurrentes y en los cuales siempre pasan las mismas cosas, sé que eso es lo que he soñado. Recientemente me puse a escribir mis sueños y di con el concepto de sueño de campo brujo, este lo define y lo inscribe María Carman, antropóloga argentina.

La idea de la escritura de estos sueños se dio por las sesiones con la psicóloga durante el 2024, pero anteriormente ya me habían dado esa idea, porque al soñar con cosas que me producen estar en vigilia, por siempre soñar lo mismo, adopté un insomnio crónico. Por eso cree un instructivo a modo de pensar una metodología de sueños, el que empecé a aplicar para poder registrar los sueños, con instrucciones o pasos para su desarrollo y generar evidencia, con la que tener un archivo para trabajar dentro de mi practica artística.

Instrucciones / cómo hacer un diario de sueños:

1. Lo primero que debes hacer al despertar es tomar nota del sueño que tuviste.
2. Estos apuntes pueden ser detallados o no, puedes hacer dibujos de algo que sea significativo.
3. Deja la libreta en tu mesa de noche.
4. Arróptate nuevamente.
5. Vuelve a repasar ese sueño una y otra vez, de esta forma se induce, el volver a ese sueño cuando te duermes.
6. El sueño se repite y puedes volver a vivirlo.
7. Algunas veces generas sueños repetitivos, otras lo modificas e incluso se alargan.
8. Cuando despiertes vuelve a repasar lo que anotaste en tu libreta.
9. De esta forma podrás generar evidencia, de que eso está pasando de la misma forma a como lo soñaste la primera vez, para eso puedes volver a escribirlo, anotando distintas horas y días.
10. Si este sueño pasa en la “realidad” es un sueño predictivo, si no, en un sueño recurrente.

TARIX DEVAKI SEPÚLVEDA GALLEGUILLOS

¿EXISTEN LOS MÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS? LOS SUEÑOS COMO ESPACIO DE SABER DE UNA CULTURA LATINOAMERICANA Y SOBRE CÓMO INFLUYEN EN LA ETNOGRAFÍA DE UNA PERSONA.

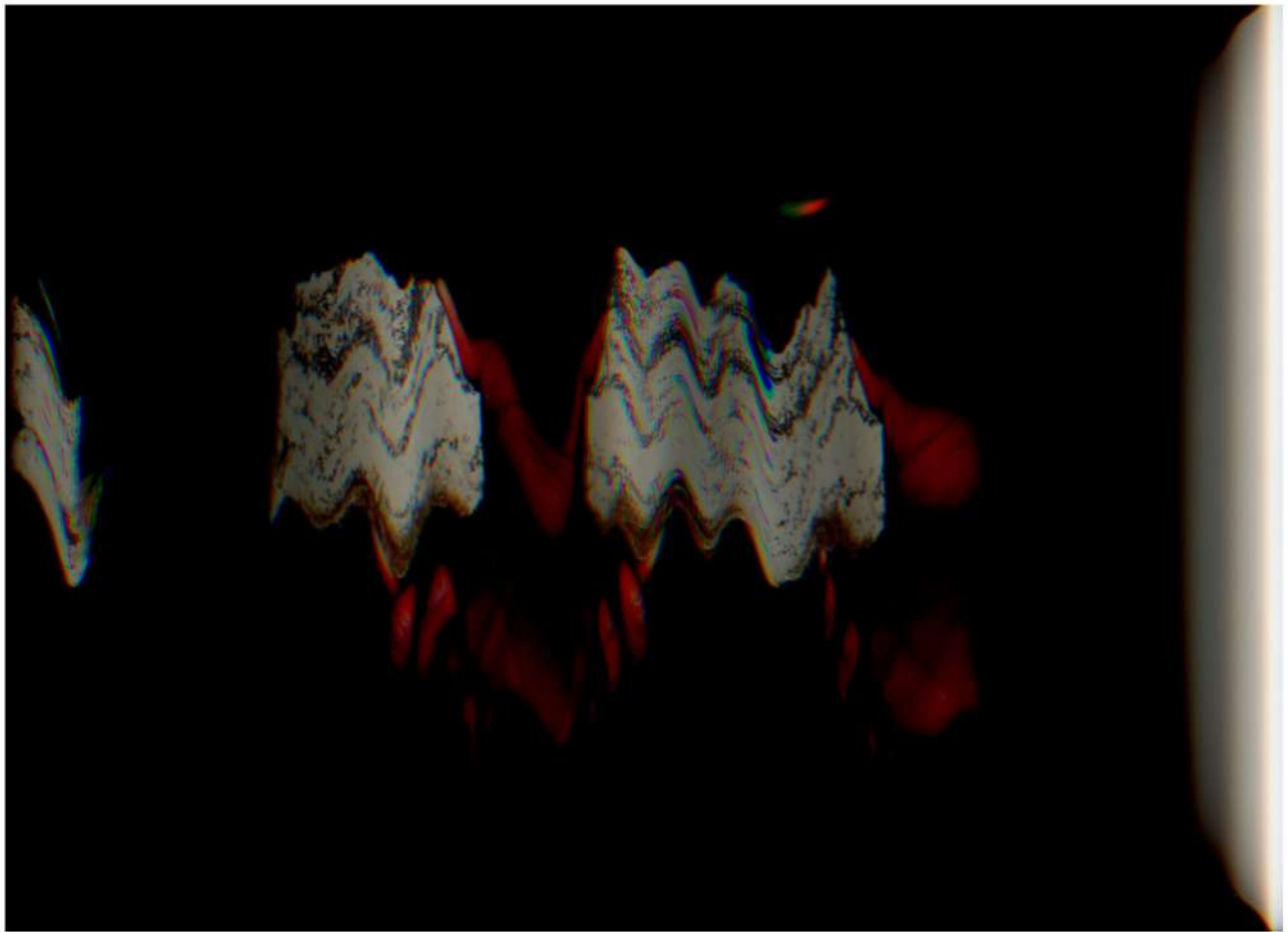


Imagen 4: Sin título.

Conclusiones

La relación entre los místicos, los sueños y mi lugar de ser una persona afectada por ambas instancias, es la que genera esta pregunta, la que podríamos responder como: si existen los místicos contemporáneos. Por lo mismo el estudio de los sueños más allá de su significado, sino que situarlos en nuestra cultura como un espacio en el cual se dicen cosas, se aprenden cosas y uno puede contactarse con otros. Un tipo de epistemología de saberes ancestrales o epistemología mística. Una forma otra que desde nuestros ancestros podemos crear futuros y que siempre ha estado ahí, solo que lo hemos negado.

Fui contando mi experiencia a la par de los textos de Kopenawa, ya que, me interesaba esa forma de entender que a pesar de que no estamos insertos en la cultura Yanomami, hay conexiones directas con los saberes dentro del cono sur, puede que algunas familias sepan muy bien sus raíces, pero en el caso de la mía esto no está claro, ya que, nunca supimos quién era mi bisabuelo por parte paterna. Por lo que mi investigación y practica artista se basa en esa búsqueda, generar resultados desde conexiones con archivos, creencias, historias, que trabajo creando paisajes o resignificando espacios y territorios sensibles para mi historia en obras que a otros puedan significar de igual forma.

Puede ser que no existan los místicos contemporáneos, como tal, ya que la palabra místico se acuña desde un concepto religioso, si nos damos cuenta desde el sur latinoamericano y en las diferentes culturas siempre ha existido eso que estamos preguntando, el chamán, la o el machi y así. Dependiendo de su cultura ancestral y de sus tradiciones, siempre ha existido esa persona que cura y ayuda, que sueña y que traspasa los saberes de ese pueblo. Es como dice Kopenawa que los blancos no sueñan, por lo tanto, no aprenden de sus antepasados. En América latina olvidamos soñar porque fuimos occidentalizados y cristianizados, y claramente en Chile somos occidentales, pero en mi caso hay raíces de otros pueblos -solo que hay que buscarlas-, como la gran parte de este lado del continente. En mis lecturas, búsquedas y relatos familiares, puedo decir que, si existe esto de los místicos contemporáneos, pero de ahí a generar una tipología es algo que podría ser un siguiente paso, entre tipo de sueños y tipos de místicos.

TARIX DEVAKI SEPÚLVEDA GALLEGUILLOS

¿EXISTEN LOS MÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS? LOS SUEÑOS COMO ESPACIO DE SABER DE UNA CULTURA LATINOAMERICANA Y SOBRE CÓMO INFLUYEN EN LA ETNOGRAFÍA DE UNA PERSONA.

Referencias

- Davi Kopenawa, B. 2024. *La caída del cielo. Palabras de un chamán yanomami*. Ed. Capitán Swing.
- Limulja, Hanna. 2025. *El deseo de los otros. Una etnografía de los sueños yanomami*. Editorial Prometeo, Argentina
- Malagón-Valdez J. 2013. “Trastornos paroxísticos no epilépticos durante el sueño [Non-epileptic paroxysmal sleep disorders]”. *Rev Neurol*. 2013 Sep 6;57 Suppl 1:S115-23. Spanish. PMID: 23897138.
- Carman, M. 2025. ¿Soy yo la que sueña? “La emergencia de los sueños de campo y los sueños brujos en una etnografía y una vida”. *Revista CS*, (45), a02. <https://doi.org/10.18046/recs.i45.02>
- Loncon, E. 2023. *Azmapu. Aportes de la filosofía mapuche para el cuidado del lof y la Madre Tierra*. Editorial Planeta.
- Krenak, A. 2019. *Ideas para postergar el fin del mundo*. Editorial Prometeo, Argentina.
-

Recibido: 1 de diciembre de 2025

Aceptado: 28 de diciembre 2025



Montaje

Assembly

Catherine Gelcich Crossley*

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS

 <https://orcid.org/0009-0003-6436-214X>

Resumen: El presente ensayo visual aborda la noción de “Realismo figural” entendida como la acción de cruzar un hecho biográfico específico con un acontecimiento colectivo histórico, para gatillar una práctica en artes visuales en el contexto de la Pandemia del año 2020. A través de una economía de medios – papel blanco, lápices y dobleces y tejieras- el trabajo buscó comprender qué relaciones pueden establecerse entre una historia familiar sobre un submarino de guerra y el encierro resultante de la pandemia. El proceso buscó tomar la historia biográfica como una actualización performática para relatar una narración colectiva, abandonando la biografía propia y comprometiéndose con las experiencias de otros. La idea central fue construir una experiencia posible, como un lugar que construye una realidad. Una experiencia biográfica, pero que a su vez tiene la intención de conjugarse con el evento global de reclusión y encierro producido por la pandemia.

Palabras claves: Realismo figural, artes visuales, pandemia, paisaje, narrativa biográfica.

Abstract: This visual essay addresses the notion of “figural realism,” understood as the act of intersecting specific biographical events with collective historical occurrences, to trigger a concrete visual arts practice within the context of the 2020 pandemic. Through an economy of means—white paper, pencils, folding and cutting—the work sought to understand what relationships can be assembled between a family story about a submarine and the confinement resulting from the pandemic. The process sought to take my own biographical story as a performative update of current events, leaving aside the enclosuresness of my very subjectivity to engage it with other’s experiences. The goal was to create a possible landscape, a possible reality, out of my own biography with pandemic wise global confinement.

Keyword: Figural realism, visual arts, pandemic, landscape, narrative, biography.

* Magister en Artes. Universidad de Chile. Correo electrónico: cgelcich@udla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Redacción (borrador original y revisión/edición).



También los días brumosos tienen su encanto. No gustan a los cazadores, porque el animal escapa y desaparece en la indecisión de los vapores blancuzcos. Pero todo está tranquilo alrededor, ningún árbol, ninguna hoja se mueve, todo parece reposar con delicia. Una línea negra se tiende, horizontalmente, por encima de la niebla: imaginamos que es el cortinaje de un bosque. No, vean: es una faja de ajénjo que crece a lo largo entre dos campos.

Memorias de un cazador
Cuento: El bosque y la estepa. 1849
Iván Turguénev
extracto

Introducción

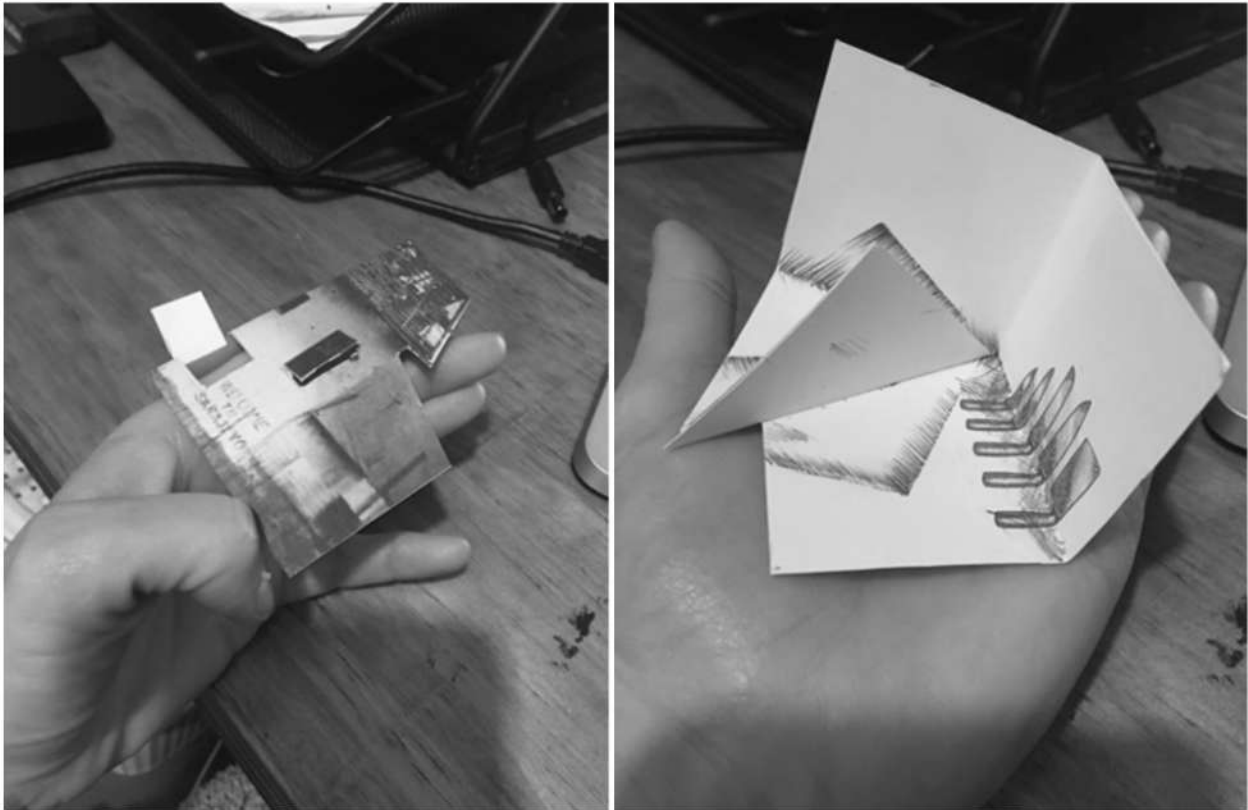
La propuesta de obra se basa en mi experiencia personal en relación a la pandemia y cómo ésta afecta los espacios habitados de manera reducida y confinada.

El mapa mundial del coronavirus hasta la fecha (segunda semana de octubre 2020) es de 40,6 millones de infectados y más de 1,12 millones de muertos (cifras publicadas por la OMS).

Este acontecimiento y las consecuencias de mantenerse en cuarentena, me hicieron recordar un pequeño y corto relato que me contó mi abuela materna sobre la experiencia de mi abuelo en un submarino de guerra de la Marina Real durante la segunda guerra mundial.

En base a estas razones me propuse construir mi realidad espacial con los materiales que tenía a mano: papel blanco, una impresora, diversos lápices gráfita, dos lápices tinta y una cámara para registrar audiovisual y fotográficamente el proceso de obra.

La matriz de la propuesta es cruzar un hecho biográfico específico con un acontecimiento colectivo histórico. La propuesta tendría como objetivo citar, espacial y temporalmente, la segunda guerra mundial como acontecimiento histórico cruzado por una historia biográfica.



Figuras 1 y 2:
Piezas de papel / lápiz grafito

La obra se articula a través de papeles plegados que forman pequeños espacios, sugiriendo rincones dispuestos como un relato visual en un espacio específico, una galería ficticia que será construída también en papel.

Es parte de la obra también, un registro audiovisual, micro paneos que explora la cámara como un recorrido entre los rincones de esta puesta en escena, y los dibujos de paisajes como líneas de horizonte que territorializan esta ficción.

La idea central es construir una experiencia posible, un lugar para imaginar desde el confinamiento. Una experiencia biográfica, pero que a su vez tiene la intención de conjugarse con el evento global de reclusión y encierro producido por la pandemia. La lectura colectiva se tensa a través de imágenes domésticas irrelevantes que no tiene ningún poder en sí mismas, (regaderas, maceteros, chuchillos) conjugadas con imágenes cargadas de sentido histórico, como por ejemplo casas bombardeadas durante la segunda guerra mundial en la ciudad de Manachester, Inglaterra.



Figuras 3, 4 y 5:
Manchester Blitz, Agosto 1940 / fotografías de archivo digital / casas bombardeadas,

La obra sería el juego de intercambio de estas piezas y las relaciones entre las imágenes y dibujos que se encuentran sobrepuestas sobre cada pieza de papel, todo en formato pequeño que configuran una distribución espacial particular a modo de rincones. Esta distribución de formas geométricas acusan un paisaje estrecho y confinado a partir de diagonales y verticales por medio del dobleses, pliegos y paisajes.



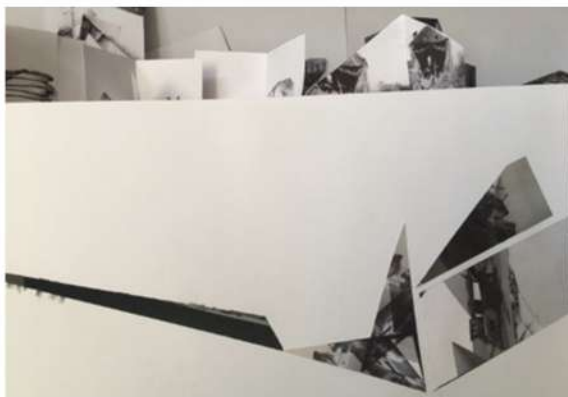
Figuras 6, 7 y 8:
Paisajes abiertos y vacíos /papel, grafito y tinta china

La obra se traduce en un paisaje espacial contradictorio. Se articula a partir de estas pequeñas piezas de papel confinadas en contraste con un paisaje que dibuja y tajea un extenso plano abierto.

La puesta en escena de la obra se construiría a partir de un espacio temporal tanto individual como colectivo. La obra se tejería de manera colectiva, en un acto narrativo como proceso. Ese proceso se tornó prioritario a partir del uso de un sistema de archivo donde se exhiben los pasos y las temporalidades de la obra en su conjunto.



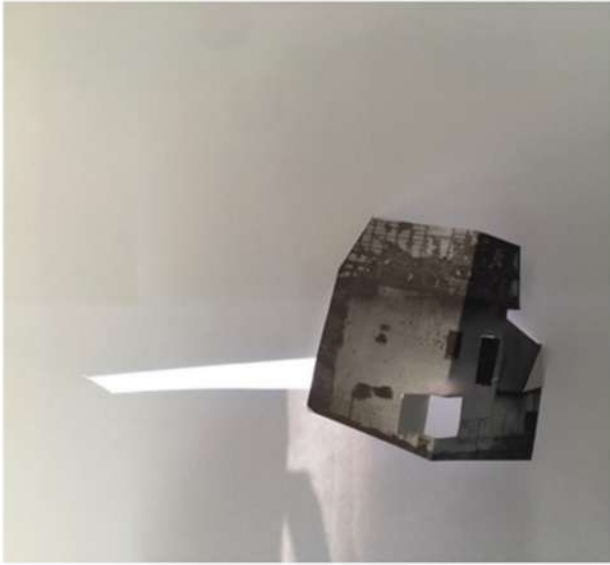
Figura 8:
Sin título.



Figuras 9 y 10:
La intención del corte es acusar el espacio vital trabajado, la hoja de papel.



Figura 11 y 12::
Galería imaginaria / propuesta y recorrido espacial



Figuras 13 y 14.
Casa colgando / Casa tendida



Figura 15 y 16.:
Espacio imaginado / galería y obra

La propuesta de obra se basa en un soporte imaginado. En construir una galería de arte ficticia y un recorrido doméstico, íntimo en su interior.



Figura 15 y 16..
Cordillera de la Región del Maule. [1]

Paisaje figural

Auerbach en su capítulo *La cicatriz de Ulises* de su libro *Mímesis* (1996), define como condición de figura la interpretación de un hecho anterior a un hecho actual. Supone y encierra un arco temporal. El principio figural consistiría en dos eventos situados en tiempos distintos, de los cuales el primero incluye y preanuncia al segundo, y el segundo será el que lo cumplirá. La figura que define Auerbach sería el esquema de cualquier experiencia histórica. La historicidad refiere no solo al discurso, sino también a la acción humana y sus experiencias.

Es en este sentido que la figuración y la relación entre figuras es el medio para historizar el pensamiento y discurso, ya que la figuración está sujeta a los cambios históricos. Las cosas y acontecimientos históricos están relacionadas las unas con otras como elementos de estructuras figurativas.

Lo figural guardaría cierta dualidad, en la forma en cómo incluye materialidad y abstracción, en relación con el conflicto que identifica la tradición judeo- cristiana. La idea que un acontecimiento puede tener un sentido figural como también literal, permite que la historia se conciba como algo más que un hecho cronológico de sucesos. La figura instalada por Auerbach tiene ese doble juego: la cualidad de interpretar un hecho anterior desde un hecho actual.

La obra propone conjugar un acontecimiento actual, como la situación de pandemia, con un relato familiar acontecido durante la segunda guerra mundial por mi abuelo.

Cada pieza de papel, una al lado de la otra, de alguna manera conviven en un paisaje en común, este paisaje en común estaría otorgando la condición de figura y a su vez este paisaje está alterado por la ficción que instalo como un desacuerdo en la figura que construyo, como una novela visual familiar, una interpretación de la realidad.

La actualización como desplazamiento performático

El hacer es un modo de interpretar performáticamente. En este sentido, en este caso particular, el arte no pertenece a la historia sino al campo de la experimentación de la propia producción del hacer, y de hacer muchas veces cosas inútiles.

Como he venido explicando, mi idea es tomar la historia biográfica como una actualización performática sobre la propia biografía. Contar una historia pasada a partir de vínculos biográficos presentes. Esta actualización compromete un desplazamiento y este desplazamiento tiene también la condición de novela.

Registro real

Cito el caso de estudio que revisamos durante el seminario sobre Pasolini y la idea de Dante, como poeta de la realidad y de la representación del poeta medieval que fue en particular, a través de Auerbach. Los escritores italianos también encontraron en Dante, tanto como autor y como personaje, un modelo de compromiso político y un relación estrecha con la gente común y un realismo post guerra.

El realismo se establecería como la forma poética y artística que toma la vida de la gente común con mucha seriedad, en contraste con un arte antiguo o neoclásico que es estático, jerarquizado, elevado, idealista y socialmente exclusivo.

Pasolini consideraba el realismo como una forma plural de lenguaje, una mezcla de lenguajes. Él ejecuta en lenguaje cinematográfico la obra literal de Mimesis para componer su propio estilo cinematográfico. Un realismo figural que tuvo un importante impacto en sus películas populares de Pasolini, como por ejemplo Acatone (1961). Sus obras obedecen a una misma narrativa, donde la figura de cristo en la cruz está asociada al proletariado que muere. Un discurso que utiliza para demostrar que la única manera posible de ser salvado por el neo capitalismo, es viviéndolo.

El espacio de la experiencia como memoria

En mi obra las historias de vida ocuparían un lugar en la biografía en el sentido de que son narraciones asistidas, producto de una interacción entre el creador de la obra y el espectador que entablan una cuasi-conversación en la que uno intenta comprender al otro. Desde el principio de mi investigación, la intención de construir este espacio ficcionado e imaginado tiene la intención de configurar un paisaje a partir de múltiples planos y capas. La idea es la construcción y búsqueda de experiencias a través de la construcción ficticia de este espacio atravesado, a modo de paisaje.

Quiero registrar una historia biográfica espacial de confinamiento a partir de la representación de objetos e imágenes, sin definir totalmente su espacialidad y temporalidad, comprometiéndose con las experiencias de otros para abandonar la biografía propia y relatar una narración colectiva.

¿Qué significa que una pieza de arte recuerde? Mi propuesta de obra, así como muchas, tiene la intención de envolver memorias individuales y colectivas. Uno podría pensar que las memorias son subjetivas, fragmentadas e inaccesibles hacia otras personas, pero las artes visuales tratan con experiencias memónicas o recuerdos en imágenes que son potencialmente posibles de compartir.

Los cuerpos geométricos que expongo disponen una manera de estar juntos y proponen un nuevo paisaje. Este nuevo paisaje narrativo se constituye en la forma que estas piezas geométricas, que juegan entre submarino y casa, como la sobra de una historia sobre otra historia que se encuentran y se conjugan entre sí. El tiempo rinde, a mi parecer, en esa relación de estas figura de cuerpos geométricos como una multitud.

Las memorias individuales sólo pueden tener relevancia cultural en contextos sociales. Tendría que haber un deseo por parte de un grupo social de escoger y elegir representaciones del pasado para que los individuos los acojan como propios. Las memorias culturales son negociadas, orientadas hacia el presente y a su vez relativas. Ambas memoria y historia están sujetas a la selección, interpretación y distorsión del pasado.

Autobiografía colectiva

Este laberinto de rincones pretende ordenar manualmente el tiempo. Utilizar el tiempo como demarcación, como línea que define y acota un espacio. También es necesario crear cada pieza como un archivo de procesos en curso de manera narrativa, subjetiva y a partir de una ficción que permite comprender nuestra vida como historia individual en una retícula colectiva de subjetividades. El corte acusa el espacio vital trabajado.

Desplazar imágenes, fragmentos extraídos de su contexto doméstico en contraste con paisajes de casas en estados de indefensión, casas semi bombardeadas, abandonadas, sin núcleo y despojadas de sus elementos estructurales. La estructura que queda en evidencia es también la falta de estructura de un acontecimiento inevitable.

Los cuerpos geométricos disponen una manera de estar juntos y proponen un nuevo paisaje narrativo, que se constituye en la forma que estas piezas geométricas que juegan entre submarino y casa, como la sombra de una historia sobre otra historia que se encuentran y se conjugan entre sí. El tiempo rinde, a mi parecer, en esa figura de cuerpos geométricos como una multitud.

Referencias

- Auerbach, E. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la cultura occidental*. Mexico:Fondo de Cultura Económica.
- Galende, F. (2011). *Modos de hacer . Notas sobre arte y trabajo*. Editorial Palendia: Chile.
- Ricour, P. (1999) *La función narrativa del tiempo*. Barcelona: Paidós

Film:

Pasolini, P.P. (1961), Accattone

Un devenir oblicuo. Itinerario intelectual de Nelly Richard de Tomás Peters

An Oblique Becoming: The Intellectual Journey of Nelly Richard
by Tomás Peters

Karen Glavic Maurer*

UNIVERSIDAD DE CHILE

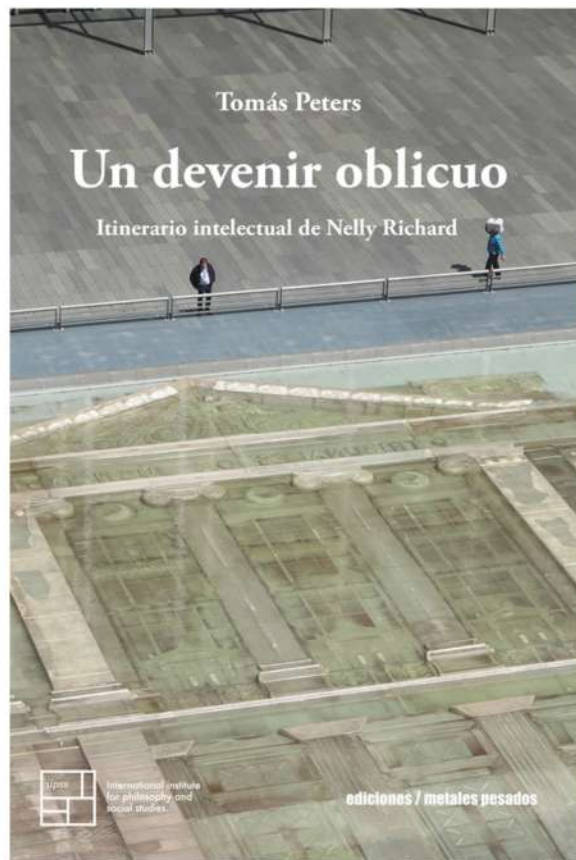
 <https://orcid.org/0000-0002-0765-917X>

Tomás Peters abre su *Devenir oblicuo. Itinerario intelectual de Nelly Richard* con una suerte de advertencia: este es un estudio historiográfico, una obra que quizás no le gustaría a Nelly Richard por su pretensión monumental, pero es un archivo, un recorrido por los contextos, prácticas, expresiones políticas y culturales que motivaron a Nelly Richard, y no una simple biografía intelectual.

Rápidamente, el texto de Peters agrupa de manera detallada, puntillista, dedicada, un recorrido histórico. Recopila de manera prolífica, detectivesca, lo que decenas de personas han dicho sobre Nelly Richard y lo que ella ha buscado en otros, con el fin de generar una coherencia al archivo que construye, pero sin olvidar una serie de frases que sirven de puntos de fuga, recordatorios que hacen presente a la autora que trata. La trayectoria intelectual en cuestión, por lo tanto, es “aporética y oblicua”, Nelly Richard recorre textos y pasajes como un flâneur, despliega un “actuar crítico en colaboración con la escritura”, es una “observadora a la deriva”. Tomás Peters nombra a su autora, le da vida a través de la recuperación de sus conceptos oblicuos.

Como un detective reconstituye escenas. Ubica a cada participante en el lugar que la historia le ha dado, una cierta historia para este archivo, sobre el que ha puesto un coro en discusión, sobre el que genera determinados acuerdos. Si bien hay una voluntad de investigación y un apego a la blancura de la referencia, ha elegido a una autora que se escapa a la regla, por lo que cada cierto tiempo tiene que recordar que Nelly Richard hubiese dicho otra cosa, o no estaría tan de acuerdo, como todos quienes hemos tratado de escribir sobre sus textos hemos tenido que hacer más de una vez. En cualquier caso, si tomamos este texto con el cuidado que supone un archivo de Richard, ya estamos advertidos sobre las advertencias, y a los nuevos lectores les queda suficientemente claro que Peters busca construir una historia sobre el pensamiento crítico cultural de finales del siglo XX.

* Doctora en Filosofía. Magister en Teoría del Arte. Correo electrónico: karen.glavic@mail.udp.cl



Los primeros capítulos se detienen en la exploración estética de Richard y su entorno. Nuevamente, de manera minuciosa, se exponen las principales lecturas que se han hecho sobre la Avanzada, los pasos de Nelly sobre ciertos hitos editoriales, su relación con los artistas a través del formato catálogo y las zonas de contacto teórico con los que la Richard de Peters se identifica: el posmodernismo, el postestructuralismo, la crítica a los binarismos a través de ciertas autoras feministas, la ruptura simbólica con el texto científico y la instalación en una escritura poético-crítica que desafía el pensamiento político, artístico y cultural convencional.

Hago la detención en torno a los primeros capítulos dedicados a la exploración estética por dos razones. La primera es porque allí se encuentran los principales nudos feministas que reconoce el autor de la mano de Leppe; y la segunda, porque el capítulo sirve de tránsito no solo a la historia posterior, evidentemente, sino porque dejan ver los hilos que Peters tira para llegar a la crítica cultural, espacio en el que, claramente, se siente más cómodo.

Seguir la pista del nacimiento de la “crítica cultural” parece ser el traje a medida de Peters. Pero las pistas solo sirven para que Nelly Richard cree despistes, y en algún pasaje del libro esto se nos recuerda. El “despistaje crítico” es aquello que más adelante se llamará “crítica cultural”, un nombre largo para el interés político, cultural y artístico de la autora. El “mito” de la Avanzada va quedando atrás para señalar al “deseo de revista” que motivó a la Revista de Crítica Cultural, a los ensamblajes, desajustes, residuos y metáforas de los años 90 y 2000, que recorrieron escenas propias de los años de la transición. Aquí es posible observar un énfasis en los encuentros y desencuentros de Richard con los teóricos de la renovación, con los que parece existir una amistad cívica: se escuchan estando en desacuerdo. Los conatos que se observan en otros textos dirigidos a Richard —y cierto interés de polémica— son desactivados en este almanaque, y es algo que, por cierto, se le agradece al autor.

Pero, como decíamos, el traje de Peters está en el período de la crítica cultural. Allí pone énfasis en los canales de intercambio que supone la Revista, las variadas tribunas que entrega, el esfuerzo diferente respecto del período anterior, esta nueva escena de “signo heterodoxo” y esta nueva comunidad latino-

americana desde el sur, que resiste a la normalización y señalamiento de la academia norteamericana sobre la producción local. Nuevamente, Peters realiza sus advertencias: las sospechas de NellyRichard siempre están levantadas sobre los objetos a revisar y, por sobre todo, la crítica cultural es una práctica, en donde cada uno ofrece una lectura posible, no una lectura totalizante.

Como sabemos, aquí cada cual busca llevar agua para el molino propio, por lo que quisiera hacer una anotación al (neo)feminismo que Peters lee en Richard, situado particularmente en el Cuerpo correccional de Leppe, y con esto retrocedo a los capítulos de experimentación estético-artística. Una cosa es que las referencias de este texto, u otros textos, sean feministas o citen cuestiones propias de los feminismos (como la dislocación entre lo femenino y lo masculino que plantean los feminismos), y otra cosa es que la dislocación opere como nervadura de los textos que Richard trabaja “feministamente”. Mi apuesta es por la nervadura, Nelly Richard performa los feminismos y por eso se interesa en Leppe, en Dávila, en Las Yeguas del Apocalipsis, o más tarde en la crítica cultural feminista, la CUDS o la revuelta feminista de 2018.

No es necesario pedir disculpas. Las feministas estamos acostumbradas.

Cabe destacar, por cierto, que en los últimos acápites del libro, la deuda con los feminismos de Richard tiene revancha. Abrazados por la historia aparecen entre capuchas con brillos, tomas universitarias, los pechos desnudos y la mirada de Richard sobre una escena que se inscribe en el ciclo de protestas estudiantiles, al mismo tiempo que se rebela en contra del dominio de lo masculino que no se ha extinguido en las universidades. Aquí el autor, ya más cómodo con los feminismos y su presente, da cuenta de los resguardos que Nelly Richard toma ante toda revuelta: no comulgar con los esencialismos, la actitud crítica frente a las propias prácticas y el necesario desmontaje sobre el andamiaje patriarcal que supone el mejor arte de la autora: el arte de la fuga. No hay crítica sin el ejercicio de la puesta en suspenso, incluso la suspensión de uno mismo, es por ello que ciertas teorías le han calzado mejor a la crítica de Nelly Richard, de allí su contacto amoroso con sus intimidades críticas.

Un gesto que agradezco también desde lo amoroso: la página completa que el autor le dedica a la universidad Arcis. Como estudiante y socióloga nostálgica, necesitaba decirlo. Pasado este momento afectivo, retomo sobre el final de la investigación de Peters su llamado de alerta: ¿qué va a ocurrir mientras pasa el tiempo? si el golpe de Estado cumplirá 60 años, si la práctica de la crítica cultural no es recordada, ¿qué pasará si se agotan los espacios críticos como la Revista, como Arcis, como el arte y sus mitos? No sabemos tanto, me parece, pero miremos el texto como merece el detective Peters: como un archivo que desempolva casi todas las páginas que encontró sobre Richard. Nos queda debiendo, eso sí, algo de la historia feminista.