05

Dia-
gra-
ma

La peste de las siete cabezas[1]

Fue en medio de las llamaradas. En medio del terror y la esperanza. Ardían las calles y avisaron de la peste. Dijeron: viene del Oriente. Dijeron: alguien se comió un murciélago.

Dijeron: alguien viajó a través de los océanos contaminando a su paso a cuanto ser humano respirar de su boca. Nos hicieron ponernos mascarillas, barbijos, tapabocas. Nos hicieron lavarnos las manos como cirujanos. Hubo tutoriales enseñando a lavarse las manos como cirujanos. En las puertas se puso termómetros y alcohol gel. Todas las puertas fueron marcadas como malditas. Malditas posibles entradas por las cuales se podía salir convertido en cadáver. Tos, dolor de cabeza, fiebre, ahogo, pérdida del olfato. Todos sintieron el terror. O su par, la negación y la fiesta. Anunciaron la vacuna, unos creyeron en ella, otros nos. Que será peor, que las complicaciones, que los efectos colaterales. Una noche terminé la jornada con una cefalea salvaje. Fiebre. Telemedicina. Ya todo era a distancia, remoto. Teleducación, teletrabajo, televida. Delivery para todo. Guantes, gorros, atención. Mantengan la distancia social. Me tomé la temperatura. Fiebre. Telemédico me pide me haga el PCR. Es junio del 2020. El año cerrado y marcado y peligroso, el año que vivimos en riesgo. PCR positivo. A la cama, a

1 A propósito de la portada y contraportada Hidra de Lerna de Javier Pañella.

cuarentena. La más larga cuarentena, la que no cesa nunca. Saturación de oxígeno. El dedo pinzado por el oxímetro. Estás saturando mal, baby. A la clínica. ¿Cuántas noches? No sabemos, nadie sabe nada. Nunca tantos exámenes. Oxígeno en la nariz. Hubo suerte. No fumo, no bebo, no tengo presión alta, no tengo diabetes, algo de sobrepeso. Una noche me dicen que las cosas no están taaaaaan bien. UCI. Me suben o me bajan, no recuerdo, a la UCI. Vibran las señales de monitorización. Números, líneas. Entran y salen mujeres vestidas como astronautas. Recibo instrucciones a veces amables, a veces no. La que distingo como la doctora me da buenas noticias. Vuelvo a la pieza común. Quiero vacunarme, pero no hay vacuna. No se sabe si quedaré inmune. Nadie en mi casa se contagia. Se les declara asintomáticos. Regreso al hogar tras seis días en la clínica. No fui colocado en prono ni intubado ni se me indujo el coma. Imagino las salas repletas de los hospitales públicos. Cuerpos boca abajo totalmente inconscientes. Gente en camas clínicas, unidades críticas, salas con solamente camilla, salas con solo sillas de ruedas. Que alguien invente la vacuna. Otros se niegan a ponérsela. Otros ruegan el milagro de la ciencia. Sinovac, Sputnik, Cancino, Pfizer, Astra Zeneca. ¿Cuál te toca? Vas camino a los 70. Sinovac. Todo tipo de comentarios. El terror se convierte siempre en una leyenda de monstruos y héroes. Largas filas para vacunarse. Yo vi mis pulmones tomados en sus bases por los coágulos. Yo sentí el ahogo, la disnea al subir las escaleras. Miento, al caminar por el pasillo. Yo sentí que me faltaba el aire. Yo sentí, después, cómo se iban mis compañeros, cómo partían otros que se dieron por sanos. Se caía como en una batalla. Se cae como en una batalla. Vacúnate por favor. No pienso, dice, todo es un invento de la industria farmacológica. El siniestro modelo médico. Entretanto, la batalla de los políticos. Al poder. La guillotina, la revolución a fuego lento. Mientras hacemos filas, mientras nos metemos en una fiesta clandestina, mientras proclaman el toque de queda, mientras nos cuidamos y nunca es suficiente. ¿Cómo me contagié? Nunca lo supimos. 2021 y no cesa. El monstruo no cesa. Y no cesa ni con vacunas. Y no se deja de enfermar y no se deja de morir. Y se escriben frases desgarradas y te enteras de historias para no dormir. Y es preferible reír que llorar. Y mejor encogerse de hombros. Huele a alcohol gel. Los rituales se desvanecen. 36.2. No está mal. Sigues vivo. Y ves agitarse la peste entre las llamas. Y no sabes cuándo termina lo que parece que llegó para no terminar nunca. Con una copa de vino miro por la ventana. Se muere, se resucita, se vive, se llora, se ríe. Tercera dosis dicen. Y cuarta también. Quiero tan solo ver el horizonte, sentir el aire del mar, correr por el campo. No tengo idea cuándo. No tengo idea. No tengo. No. Cuándo. No.

Marco Antonio de la Parra
Agosto 2021

05

Diagrama

Envíos en línea
revistadiagramauft@gmail.com

Diseño: Francisca Monreal

Corrección de texto y estilo: Santiago Aránguiz Pinto

Administración:
Av. Pedro de Valdivia 1509
(56-2) 2420 7630
www.uft.cl

Revista Diagrama N°5-2021
Publicación de la Facultad de Artes
de la Universidad Finis Terrae.

Portada y contraportada:
Hidra de Lerna por Javier Pañella para *Diagrama* N°5.

Se usaron las familias tipográficas Biblioteca y Biblioteca Sans, en sus variantes Regular, Bold, Ligth y Medium.

Registro de Propiedad Intelectual: 2021-A-7934
ISSN 0719-9384
Santiago de Chile
2021
Impreso por Salesianos Impresores S.A.

Secciones

Expansiones

Construcción de pensamiento

Reflexiones críticas

Proyecciones

Relaciones

Inter-institucionalidad

Nexos

Transdisciplinariedad

Mediaciones

Arte y academia

Arte y sociedad

Arte y comunidad

Índice

Relaciones

Inter-institucionalidad. Nexos. Transdisciplinariedad

Mediaciones

Arte y academia. Arte y sociedad. Arte y comunidad

Editorial

Al presente número de la revista *Diagrama* nuevamente, al igual que el anterior, le ha correspondido surgir y circular dentro de un contexto pandémico que no termina de condicionar y limitar nuestras vidas y acciones a los acontecimientos que impone su evolución. Junto a esto y de acuerdo con la actual composición de la Facultad de Artes, integrada por las Escuelas de Artes Visuales y Teatro, es que a partir de este número se incorporan dos académicos de la Escuela de Teatro al Comité Editorial, con la consecuente ampliación del campo reflexivo y disciplinar que representan las artes escénicas, que será un componente determinante en los contenidos y enfoques que nuestra revista contemplará hacia adelante.

El arte tiene la misión de crear mundos alternos –otras realidades– y aspira a que su experiencia conmovedora sea a través de los recursos técnicos y materiales propios de sus lenguajes; pues bien, todo eso no ha estado disponible en los tiempos pandémicos. Pero, sin embargo, las artes han encontrado el cauce para seguir su avance incontenible e irrefrenable, de una u otra manera el trabajo continúa esperando el momento de volver, aunque esa vuelta no será necesariamente a lo mismo. Por de pronto, esta situación ha modificado gravemente las formas de producción, por ejemplo, limitar la participación colectiva (especialmente las artes escénicas), sino también ha restringido las formas de circulación de las artes, sobre todo aquellas asociadas a la materialidad física del objeto, que es lo que permite acceder a la plenitud de su experiencia estética. Todo aquello no ha estado plenamente disponible, convirtiendo y reduciendo todo a una pantalla lumínica, telemática e insuficiente respecto del valor de la presencialidad.

El arte da cuenta críticamente de su tiempo y lugar, y siempre el ser humano es el centro de su atención; por lo tanto, resulta esperable que vayan surgiendo nuevas lecturas y posturas a lo que esta pandemia nos ha revelado en cuanto a las interacciones biológicas y sociales. Sin duda, estamos en un punto de inflexión para la reconsideración del sentido humanista que pudiera ser clave para el mundo que viene, y ese es el sentido que nos anima para seguir adelante.

Enrique Zamudio
Decano de la Facultad de Artes
Universidad Finis Terrae

El arte bajo el asedio Covid-19: apuntes desde la sociología del tiempo

Tomás Peters[1]

La teoría social ha ofrecido una serie de conceptos complejos para pensar la sociedad contemporánea: uno de ellos es el del tiempo. Así como la noción de cultura ha sido un dolor de cabeza para la antropología, las distintas aristas del concepto *tiempo* ha hecho lo propio para la sociología. Este no solo ha sido descrito históricamente como un hecho objetivo, concreto y naturalmente medible, sino también que es construido socialmente y que varía según las sociedades, los procesos históricos y las percepciones subjetivas de los individuos. En torno al concepto de tiempo existen tantas perspectivas de análisis como los giros que el minutero realiza al cumplir sesenta segundos. Las interpretaciones del término no se detienen y la formas que este adopta tampoco. Lo cierto es que la experiencia del tiempo es un fenómeno a veces imperceptible, pero presente en cada uno de nuestros ciclos vitales y acciones cotidianas. En su *operar*, el tiempo es implacable en su interpelación diaria e histórica.

Si durante la experiencia pre-pandemia ya se estaban procesando cada vez más esquemas temporales complejos y en permanente aceleración, durante los tiempos del Covid-19 pareciera ser que se ha producido una desaceleración de la ajetreada vida moderna. Sin embargo, no en todas las esferas de la sociedad se vislumbra con tanta nitidez este fenómeno. Por el contrario, la evidencia cotidiana del presente nos demuestra la presencia incómoda del tiempo –y la *falta de este*– quizás como nunca: de hecho, en la actualidad pareciera ser cada vez más difícil sincronizar los tiempos y espacios del otro. Esta condición problemática se despliega con claridad en el mundo del arte. Además de verse afectado por la pandemia en términos económicos y organizacionales –cierre

1 Sociólogo y Doctor en Estudios Culturales por el Birkbeck College, University of London. Profesor asistente del Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Correo electrónico: tpeters@uchile.cl

de museos, teatros, conciertos, galerías, librerías, etcétera, y, además, el estallido/revuelta social de octubre de 2019 y un ausente apoyo institucional–, el mundo artístico en Chile ha debido sortear variados desafíos adicionales tanto en su producción como en la circulación y recepción/públicos de sus propuestas. En este escenario, la variable tiempo juega –ha jugado y jugará– un rol clave que merece cierta atención. En este artículo me gustaría elaborar algunos apuntes que ayuden a pensar cómo la actual pandemia y su proyección futura tendrán consecuencias directas en las formas de coordinación temporal de la producción artística –y sus formas de circulación– con los individuos. Al hacerlo, busca explorar territorios aún en construcción, pero delimitados en el presente.

Tiempo y sociedad

Desde la primera infancia vamos adquiriendo la noción del tiempo. Quizá las primeras palabras que un/a niño/a adquiere, además de Mamá y Papá, sean ahora, después, temprano, tarde, espera y mañana. En ellas se advierte la importancia del factor tiempo en la socialización temprana y, sobre todo, en la delimitación del momento propicio para la realización de una acción voluntaria o involuntaria. Proveniente del latín *tempus*, la palabra tiempo hace referencia directa al instante, al momento, al lapso temporal. Pero, al mismo tiempo, está vinculada a la noción de medida, unidad y acumulación. Desde su uso social cotidiano, el término ha estado relacionado con el pasar ascendente: es decir, una sumatoria de años, de ciclos, de procesos. No era raro que la civilización contara con una divinidad específica para tales asuntos: Cronos, el Dios del tiempo humano. Gracias a él era posible determinar los tiempos del calendario, las estaciones, las cosechas y los tiempos de la vida biológica. Pero, como buen Dios, su presencia era omnipresente, aunque variante en cada territorio. Ni siquiera él podía definir un tiempo de consenso en todo el mundo. Por el contrario, en su origen contenía el germen de su propia autodisolución, al advertirse, por parte de sus propios feligreses, que sus poderes llegaban tarde al hemiciclo del cotidiano.

Desde entonces, no había dios o diosa que podía detener el factor de varianza social del tiempo. No hay un tiempo preciso o exacto, sino una *experiencia* de este (Elias, 2013). Dependiendo de cada cultura, la dimensión tiempo se determina según los ritmos de la vida y el tipo específico de sociedad. Si en un comienzo el tiempo se caracterizaba por la indeterminación –la luminosidad y nubosidad definía el proceder diario–, con el pasar de los siglos este alcanzó una cualidad única que se percibe, paradójicamente, en varios vectores de existencia: por los tiempos del reloj, por la experiencia personal del cotidiano, por las diferencias culturales e históricas de una sociedad, etcétera. Decir que el tiempo posee un carácter variante según la complejización de la vida social es casi una regla general. De hecho, con la emergencia del reloj a nivel masivo no se solucionó el problema: si bien se estableció un registro común para definir el inicio y fin de una jornada diaria,

más bien propició la planificación del mañana. Y, al hacerlo, se definió una coordinación estructural para el desarrollo de la industrialización capitalista, aunque desfasada y diferida para los distintos espacios del globo.

Hoy el tiempo puede ser considerado como una *institución social* (Leccardi, 2014). Se ha situado en nuestras sociedades como un criterio de ordenamiento estructural que no solo define nuestras vidas individuales y los procesos sociales e históricos de una sociedad, sino también nuestras trayectorias biográficas y biológicas. Tanto los tiempos de la agenda diaria como nuestra finitud vital están socialmente definidas. A pesar de los intentos de la ciencia por determinar que nuestro devenir biológico se define según nuestra información genética, la sociedad nos recuerda permanentemente que es aún más determinante el tiempo y espacio territorial –nuestro "código postal"– el mayor predictor. Las desigualdades y maltratos sociales producidos en una sociedad como la chilena definen nuestro tiempo de vida. Y aquello tiene consecuencias, al mismo tiempo, en nuestras subjetividades. En efecto, para sobrevivir en esas sociedades los individuos deben establecer estrategias que les permitan negociar estos designios: reescriben sus agendas cotidianas, desafían las inclemencias del mercado laboral, arriesgan su salud por el bienestar económico, hacen malabares entre sus tiempos privados con los tiempos productivos, etcétera. En suma, deben entrelazar permanentemente su tiempo subjetivo con el tiempo social. Pero ese tiempo subjetivo y social también está en directa relación con las estructuras de clase: el tiempo se percibe, vivencia, experimenta y siente de diversas maneras según las condiciones demográficas de los individuos (Güell y Yopo, 2017).

Levine (2012) ha planteado que la percepción del tiempo varía según la vitalidad de la economía de cada sociedad y el nivel de industrialización alcanzado por ella, pero también por el número de habitantes de una ciudad, el clima y la orientación cultural hacia el individualismo. En sus investigaciones logra demostrar un factor clave para entender los tiempos que corren: una sociedad que promueve mayores lógicas capitalistas percibe el tiempo como una escasez. En otros términos, cuanto más desarrollado es un país, menos tiempo libre queda por día. Aquellos que viven en ciudades más complejas, con climas fríos y sobrepobladas vivirían esta experiencia en una forma radical. Quizá el mayor hallazgo de Levine fue sobre las consecuencias que la falta de tiempo tiene en los vínculos sociales: a diferencia de sociedades que privilegian la falta de apuro y el colectivismo –como las latinoamericanas y africanas–, aquellas que refuerzan el individualismo se caracterizarían por privilegiar tiempos más acelerados y vínculos sociales focalizados y débiles (es decir, fugaces y funcionales). Esto no solo implicaría repensar las formas de experimentar las sociedades capitalistas, sino también, y como señala Southerton (2020), en las consecuencias que la rapidez de la vida diaria tiene en la fragmentación de la vida pública y en

el interés de los asuntos político-democráticos de una sociedad.

A partir de su teoría de la aceleración social, Hartmut Rosa ha elaborado una revisión crítica de este fenómeno. Para él, una manera de examinar la estructura y la calidad de nuestras vidas es enfocarse en los patrones temporales de la sociedad contemporánea. Cada uno de nosotros está regulado, coordinado y dominado por un preciso y estricto régimen temporal que no está articulado en términos éticos y que podría describirse bajo un solo concepto unificador: la lógica de la aceleración social. Estas estructuras temporales modernas serían un verdadero dolor de cabeza para la sociedad actual. Según Rosa (2016), "en su forma actual "totalitaria", la aceleración social conduce a formas de alienación social graves y empíricamente observables, que pueden ser consideradas como el obstáculo principal para la realización del concepto de una buena vida en la sociedad tardo-moderna" (pág. 11). Esta aceleración social se puede experimentar en variadas dimensiones de la vida social: por una parte, en las condiciones tanto temporales como espaciales que ofrece la aceleración tecnológica: gracias a los sistemas de transporte y de la comunicación, la vida cotidiana se ha vuelto cada vez más instantánea e inmediata. Por otra parte, las sociedades experimentan una aceleración del cambio social, donde diversas esferas dominadas por el capitalismo –trabajo, empresa, dinero– inyectan velocidad y precariedad a la experiencia del individuo. Y, finalmente, a la aceleración propia del ritmo de vida: los tiempos de agenda diaria, reuniones, compromisos, *deadlines*, movimiento urbano, etcétera. Para Rosa, todos estos elementos acelerantes nos encierran en una experiencia esclavizante, agobiante, maltratadora. Toda perspectiva futura parece, frente a este escenario, un horizonte trágico. Según su diagnóstico, el proyecto moderno de libertad y razón ha llegado demasiado tarde a nuestros tiempos. Y, para hacer frente a esta condición, se requiere de una teoría crítica de la aceleración social.

Como ha señalado Torres (2020), la aceleración social no es una condición exclusivamente humana. El aumento de la velocidad social también puede ser el resultado de lógicas autonomizadas en la producción y la técnica. Es más, también puede observarse la aceleración en la reproducción animal, así como también en la producción alimenticia y de recursos naturales. En este sentido, las actuales condiciones estructurales de la sociedad tardo-moderna vivencian un principio de *aceleración total*, donde todo está entrelazado por el aumento de la velocidad social. Incluso en el contexto Covid-19 esta condición no ha cesado en su operar. Si bien hay cabida para pensar una desaceleración social en variadas esferas de la sociedad bajo la pandemia (Bueno y Torres, 2020; Gros y Torres, 2020), lo cierto es que en otras la aceleración se ha intensificado. Tanto antes como ahora, la aceleración y la desaceleración social han sido un fenómeno propio de la modernidad cuya balanza se inclina por una u otra opción dependiendo del problema estudiado.

Aceleración temporal de la producción artística

Los elementos discutidos hasta ahora alcanzan un rendimiento analítico importante en la esfera de la producción artística. En efecto, la variable tiempo no solo ha sido un problema tematizado por la producción artística contemporánea (Bretkelly-Chalmers, 2019), sino también sirve para pensar cómo los procesos de aceleración social se han introducido en las condiciones actuales del campo de producción artística. En las últimas décadas es posible advertir cómo la música, el cine, el teatro, la danza, la fotografía y la pintura, entre otros dominios artísticos, han experimentado una aceleración en sus formas de producción, circulación y recepción. Si bien desde las primeras décadas del siglo XX este proceso se ha vuelto una condición *inevitable* de las artes gracias a la reproductividad técnica, durante las primeras del XXI se ha dado un aumento exponencial de la velocidad en los componentes del arte debido a la digitalización y virtualización en curso. Hoy, a diferencia de un siglo atrás, las tecnologías poseen un *coeficiente de eficiencia* que está dictado monopólicamente por la sociedad tardo-moderna-capitalista.

Son varios los ejemplos que demuestran esta hipótesis. El caso del cine es uno de ellos. Si bien no hay evidencia de que las películas hayan reducido o aumentado su duración en las últimas décadas (Jarząbek, 2018), sí se han observado cambios de la velocidad en otros indicadores. Cutting et. al. (2011) han demostrado que, a partir del análisis de 160 películas en inglés estrenadas entre 1935 y 2010, se han evidenciado cuatro cambios clave en la evolución del cine popular: en primer lugar, que la duración de los planos –*shot lengths*– se han acortado en los últimos años. Es decir, que, al ser cada plano más breve, la película en su conjunto alcanza una velocidad mayor: el ritmo de las escenas se acelera y percibimos la película como dinámica. En segundo lugar, las películas contemporáneas tienen más *motion* –mecánica de captura del movimiento cinematográfico– y movimiento que las películas anteriores. En otros términos, el movimiento continuo en la pantalla es cada vez mayor gracias al desplazamiento de la cámara (travelling, dolly in/out, zoom in/out, paneo, tilt up/down) y de los objetos en el encuadre. En tercer lugar, en las películas contemporáneas, los planos más cortos también tienen proporcionalmente más movimiento que los planos más largos, mientras que en las películas más antiguas no existe tal relación. Y, finalmente, las películas se han vuelto más oscuras. Es decir, el valor medio de luminancia de los fotogramas a lo largo de una película ha disminuido con el tiempo. Según los autores, todos estos cambios se deberían porque los cineastas –Hollywood– no solo han intentado gradualmente ejercer más control sobre la atención de los espectadores, sino también para que estos se "involucren" más en las películas.

Otro ejemplo es la música. Según Tauberg (2018), no es sorprendente que en la era de Instagram, Facebook, Spotify, Google y Amazon –es decir, con la gratificación instantánea que ofrece Internet

en general–, tengamos menos paciencia de la que solíamos tener y no tengamos el tiempo para escuchar aquellas canciones que duraban "una eternidad". En su estudio, Tauberg utilizó los datos de Spotify para determinar la duración de las canciones –de todos los géneros– incluidas en el Billboard Hot cien semanal y descubrió que la duración promedio de las canciones ha disminuido desde la existencia de la aplicación desde 2006 hasta 2018. En su cálculo señala que se pasó de cuatro minutos en promedio hasta alrededor de tres minutos y medio, siendo las canciones con mayor éxito las con duración notablemente más corta. Como dato adicional, Tauberg complementa el dato anterior señalando que, incluso, el número de palabras utilizadas en los títulos de las canciones está cambiando: según sus análisis, las actuales canciones de éxito tienen dos palabras en el título en lugar de las tres (en promedio) que tenían las canciones históricas. Y no solo eso: en general, las canciones de éxito tenderían a ser más tristes que las de hace dos décadas atrás. Si estos hallazgos resultan interesantes para comprender el fenómeno de la música contemporánea, agrega otros finales: el hip hop y la música dance se han vuelto más populares, mientras que los géneros más antiguos como el rock y el country han declinado.

Pero también es posible advertir el fenómeno de la "falta de tiempo" en los públicos o audiencias de las artes. A las históricas determinantes del acceso a las artes (Peters, 2021), se agrega una nueva complejidad: la falta de tiempo. Así como en gran parte del mundo (Martineau, 2017), en Chile es posible advertir claramente este fenómeno. Según los resultados de la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, la falta de tiempo es el motivo que más aducen las personas residentes en el país para no participar en prácticas culturales. Junto con reforzar que el acceso a las artes varía según las edades de las personas –a mayor edad, menor niveles de participación cultural; a menor edad, mayor–, la razón "por falta de tiempo" se presenta como la principal razón de no asistencia o acceso a las artes en todas las edades, con un 47,2% (seguido por el desinterés, con un 22,5% y los problemas de accesibilidad, con un 17,8%). Sumemos más antecedentes históricos: en la encuesta de 2012, el 43,8% de las personas encuestadas declaró que su principal motivo de no asistencia a museos era porque "no tiene tiempo". La misma respuesta se observa en el caso de cine (31,2%). Según los informes de la encuesta, independientemente de la posición socioeconómica de la persona, la falta de tiempo libre es un factor reconocido en similar medida por toda la población.

Otra investigación que aporta elementos en esta dirección fue desarrollada por la Fundación Teatro a Mil. En sus estudios de público se incluye la pregunta sobre el motivo de inasistencia a sus otras obras ofrecidas en salas: el año 2015 el porcentaje de respuesta fue de 52%. El año siguiente, de 59%. Un año después, es decir, el año 2017, de 66%. El año 2018 de 71% y, según la última medición de 2019, esa cifra aumentó a 76%. Como queda en evidencia, la

falta de tiempo se ha evidenciado como un fenómeno que aumenta exponencialmente año tras año.

Aceleración en el contexto Covid-19: desafíos futuros/presentes para el arte

Desde la emergencia de la pandemia en marzo de 2020, la esfera artística debió enfrentar un escenario crítico e inédito. A la histórica precariedad económica y bajo reconocimiento social, durante estos meses la condición estructural se profundizó. No hay país a nivel mundial donde el campo artístico no haya sido el más perjudicado de todos. Obligados a cancelar la programación anual, el teatro, la danza, las visitas a museos y biblioteca, galerías de arte y espacios culturales en general debieron migrar a Zoom o plataformas virtuales –Facebook, Instagram, Spotify– para exhibir su trabajo. Este desplazamiento no solo tuvo consecuencias en las formas productivas del arte, sino también en las lógicas de circulación y recepción. Si antes los recursos económicos eran escasos, durante la pandemia la esperanza puesta en las plataformas decayó paulatinamente. Y lo mismo ocurrió con los apoyos estatales. En términos generales, el abandono a las/os trabajadores culturales fue –y sigue siendo– crítica.

En el ámbito de la circulación artística, si en un comienzo la expectativa de la experiencia sincrónica –acceder a obras *en vivo*– se acrecentó en los primeros meses de la pandemia, prontamente la búsqueda diacrónica o asincrónica fue ganado terreno. Mientras la sincronización de la oferta-obra/recepción-demanda por experiencias artística fue vista como una "novedad del contexto", la grabación/disposición de los contenidos artísticos fue reconocida como una necesidad urgente: en efecto, con la exigencia laborales, estudiantiles y familiares fue cada vez más difícil coordinar la complejidad horaria del cotidiano y se requirió contar con la *disponibilidad permanente* de la nube online. Así, las obras de teatro, películas, presentaciones de danza, colecciones de museo, lanzamientos de libros, etcétera, se fueron acumulando a disposición del tiempo. *Hacerse un tiempo para verlas/os*, ha sido la consigna durante la pandemia. Esta condición, evidentemente, ha otorgado mayores márgenes de libertad de acción a las/os receptores de las artes: ahora se puede privilegiar lo contenidos deseados y archivar los secundarios. También da cabida a nuevas formas de subjetividad: el tiempo puede ser una organización del sí mismo. Si bien esto ha sido posible desde los primeros tiempos de Internet, durante estos años de pandemia la cantidad de nuevos contenidos artísticos ha aumentado exponencialmente. Como nunca antes, las obras de arte solo existen si circulan por la red.

Este fenómeno en curso ha acelerado las distintas dimensiones de la vida social. La ciencia ha creado en tiempo récord una serie de vacunas para frenar la propagación del virus; los Estados han implementado medidas y acciones compensatorias a velocidades inesperadas; las empresas se han adaptado al nuevo escenario y han fomentado una nueva forma de

trabajo remoto en solo semanas; las escuelas y universidades han generado estrategias pedagógicas con resultados dispares, pero de respuesta inmediata, etcétera. La sociedad en su conjunto ha debido re-coordinarse. No sabemos aún las consecuencias de este hecho, aunque sospechamos que los cambios privilegiarán a los "de siempre". El Covid-19 ha reforzado la aceleración. Y esto tendrá, sin dudas, consecuencias en las formas/lógicas del arte.

Fast-fashion, fast-food, fast-sex, fast-store... fast-art. Y así un largo *fast infinito*. Con el Covid-19 se abrió paso un tiempo nuevo, aún a la deriva, aún en proceso. Un tiempo *otro* que exigirá al arte cada vez mayores estrategias de solvencia y resonancia social. Y que no advierten una fácil solución. Por ejemplo, la coordinación/sincronización de los tiempos entre individuos e instituciones artísticas se podría volver un acto altamente improbable: en todo museo o centro de artes se deben establecer los tiempos de programación anual, organización temporal de su implementación, tiempos de preparación de obra, horarios de funcionamiento del espacio, coordinación temporal de profesionales, delimitación de fechas y horarios de presentación, etcétera. Entre todas estas temporalidades en juego, resulta cada vez más complejo que los diversos públicos/audiencias/receptores logren sincronizarse con el espacio cultural. En efecto, según estudios del Centro Cultural Gabriela Mistral de Santiago, el 82,7% de las/os chilenas/os prefiere contenidos grabados disponibles para acceder en cualquier horario, por sobre la experiencia en vivo o en *streaming*. En un contexto donde la aceleración del tiempo cotidiano se ha transformado en un recurso de alta complejidad administrativa, será cada vez más difícil alcanzar coincidencias entre los tiempos propuestos y los tiempos posibles entre individuo e institución. Con la digitalización de la oferta cultural, la percepción de disponibilidad permanente de las obras en la web irá creciendo exponencialmente y se reducirá la condición de unicidad/escases temporales de la obra. Y, con ello, se deberá establecer un régimen de coordinación mixto donde la presencialidad conviva con las experiencias virtuales –lo que el marketing ha denominado como *phygital*–, fenómeno que tendrá repercusiones profundas tanto en la aceleración de las formas creativas del arte, como en las coordinaciones temporales de la circulación y recepción artística en la era post-pandemia. En síntesis, tanto el arte como el futuro abren nuevas aristas de subjetividad política: es de esperar que entre ambos se conjuguen nuevas formas y definiciones para pensar lo común en un contexto constituyente y de radical aceleración temporal.

Referencias asociadas:

Bretkelly-Chalmers, Kate (2019). *Time, Duration and Change in Contemporary Art. Beyond the Clock.* Bristol: Intellect.

Bueno, Arthur y Torres, Felipe (2020). Tiempos críticos: Crisis y políticas de la aceleración social. *Cuadernos de Teoría Social*, 6 (11): 5-10.

Cutting, James *et al.* (2011). Quicker, faster, darker: Changes in Hollywood film over 75 years. *Iperception,* 2(6): 569-576.

Elias, Norbert (2013). *Sobre el tiempo.* México: Fondo de Cultura Económica.

Gros, Alexis y Torres, Felipe (2020). ¿Desaceleración de la aceleración? Descripción y normatividad de la velocidad social en tiempos de pandemia. *Teoría y Cambio Social*, 3: 60-70.

Güell, Pedro y Yopo, Martina (2017). Las perspectivas temporales de los chilenos: un estudio empírico sobre la dimensión subjetiva del tiempo. *Universum,* 32(1): 121-135.

Jarząbek, Przemysław (2018). "Are new movies longer than they were 10, 20, 50 year ago?" Consultado el 12 de julio de 2021: https://towardsdatascience.com/are-new-movies-longer-than-they-were-10hh20-50-year-ago-a35356b2ca5b

Leccardi, Carmen (2014). *Sociologías del tiempo. Sujetos y tiempo en la sociedad de la aceleración.* Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae.

Levine, Robert (2012). *Una geografía del tiempo.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Martineau, Jonathan. (2017). Culture in the Age of Acceleration, Hypermodernity, and Globalized Temporalities. *Journal of Arts Management Law and Society*, 47(4): 218-229.

Peters, Tomás. (2021). Institucionalización y consumo cultural: continuidades y transformaciones de las lógicas de acceso a las artes en Chile (2003-2017). *Atenea*, 523: 77-94.

Rosa, Hartmut (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz.

Southerton, Dale (2020). *Time, consumption and the coordination of everyday life*. London: Palgrave.

Tauberg, Michael (2018). "Music is Getting Shorter". Consultado el 12 de julio de 2021: https://michaeltauberg.medium.com/music-and-our-attention-spans-are-getting-shorter-8be37b5c2d67

Torres, Felipe (2020). Traducir *Beschleunigung* en tiempos de aceleración. *Cuadernos de Teoría Social,* 6 (11): 202-220.

ESTO NO ES UNA CADENA

El proyecto Esto No Es Una Cadena busca evidenciar las diversas caras de la necesidad colectiva de la alimentación, llevándonos de la mano por 10 países de América Latina, una de las regiones más amenazadas por el Covid-19 debido a problemas preexistentes como la desigualdad, la inestabilidad política y los sistemas de salud deficientes.

En medio de esa emergencia sanitaria, la colectiva de mujeres fotógrafas y comunicadoras latinoamericanas, Ruda Colectiva, exploran las grietas que ha producido la pandemia en la frágil cadena alimentaria de la región, la dificultad del acceso a los alimentos y la relación que los individuos tienen con ellos, que no necesariamente se encuentran encadenados a las formas habituales de consumo. El sistema alimentario tiene muchas aristas y no siempre es una cadena lineal. Nuestros sistemas alimentarios llevan décadas sentados al borde del precipicio: niños que sólo reciben una comida al día, países con poca producción y recortes alimentarios, familias empobrecidas alrededor del mundo viviendo bajo la incertidumbre de si podrán tener un plato de comida en la mesa al día siguiente; padeciendo, a su vez, costos de vida inestables y migración forzada.

Mujeres jornaleras trabajan durante los inicios de la pandemia desde primeras horas de la mañana en las cosechas de ejote en los campos de Chimaltenango, Guatemala, mientras transcurre la pandemia del coronavirus en el mes de abril y los trabajos esenciales como la producción de alimentos continúa.

Morena P. Joachím, Guatemala.

La pandemia del Covid-19 llegó a Suramérica al finalizar el verano, una buena temporada para el cultivo en gran parte del territorio. En Paraguay mucha gente decidió realizar huertas en su vivienda para sobrellevar la prohibición de salir a trabajar, el aumento del desempleo y la subida de precios. A un mes de la llegada de la pandemia al país, la Secretaría de Defensa del Consumidor y del Usuario informó que de los sesenta productos de la canasta básica, treinta y siete habían subido de precio en los supermercados, el zapallo por ejemplo costaba el 57% más caro.

Mayeli Villalba, Paraguay.

Cáscaras de verduras utilizadas en una sopa. Debido al confinamiento y la escacez de recursos, me volví mucho más conciente del valor de la comida y también de lo que desperdiciaba. Cuando cocinamos todos los días, la cantidad de comida desperdiciada se vuelve mucho más evidente. En 2018 se desperdicio casi un tercio de la producción mundial de alimentos.

Gabriela Portilho, Brasil.

Imagen tomada de la pantalla de una cámara térmica ubicada en la entrada de un supermercado para medir la temperatura de las personas que ingresan. Debido a la condición insular y austral de la Isla de Tierra del Fuego, gran parte del acceso a los alimentos está centralizado en cadenas de supermercados. Debido a que una gran parte de la población asiste a estos lugares,dos cámaras termográficas fueron colocadas para controlar la temperatura de quienes iban a comprar. Este proyecto explora visualmente la forma en que las personas de Tierra del Fuego deben acceder a sus alimentos a través de nuevas maneras de control.

Luján Agusti, Argentina.

Repartidores de delivery en la ciudad de Quito, Ecuador. Durante el confinamiento más estricto, fueron quienes tenían capacidad de circulación. A pesar de ser considerados trabajadores esenciales, en varias manifestaciones muchos denuncian trabajar en condiciones precarias y poniendo su salud en riesgo sin que quienes los emplean mejoren sus condiciones laborales.

Isadora Romero, Ecuador.

Algo de la comida que el migrante venezolano Angel Correa tiene dentro de su habitación en Bogotá, Colombia. En estos edificios, las personas guardan la mayoría de su comida en las habitaciones y no tienen nevera, por que lo guardan en cualquier espacio que tengan disponible.

Fabiola Ferrero, Venezuela.

Nidia, cantora del Pacífico colombiano reúne aportes a través de un grupo de Whatsapp y ha logrado cubrir las necesidades alimentarias de 70 familia durante seis semanas en la crisis. Ella misma hace las compras y entrega los suministros.

Ximena Vásquez, Colombia.

Henri (18) en la azotea de la casa que alquila y en la que ya debe 3 meses de alquiler. Fue despedido de su trabajo debido a la cuarentena por la Covid-19 en Perú.

Ángela Ponce, Perú.

Este local del segundo piso del mercado Cardonal de Valparaíso, es uno de los numerosos restaurantes que han tenido que cerrar sus puertas durante la crisis sanitaria del Covid-19. Sector que ya había visto disminuido sus ingresos desde el estallido social que tuvo lugar en Chile a partir de octubre del 2019. Como consecuencia de estos eventos, miles de personas han perdido sus trabajos.

Paz Olivares Droguett, Chile.

Puesto del Tianguis de Loma Bella en Puebla, Puebla, México. Durante la emergencia sanitaria y cuarentena en México los puestos ambulantes fueron estigmatizados por el gobierno por presuntamente ser un foco de infección y contagio, cuando en ese momento el desempleo había volcado a los mexicanos a emprender en las calles a falta de empleo.

Koral Carballo, México.

"Duermo con pastillas ya no puedo con esta crisis, tengo que salir así (vestida) a comprar, porque me da miedo. Tantas cosas". Comenta Viviana Vargas. La Paz, Bolivia.

Wara Vargas, Bolivia.

Resumen: El presente artículo tiene como finalidad generar reflexiones y plantear tentativas conceptuales, así como de procedimientos escénicos-mediales, a partir de lo suscitado por el contexto pandémico global y su impacto en la creación actoral y teatral. Por tanto, se examina el proceso de investigación y experimentación híbrido desarrollado para la creación de la obra/documental *Antígona Pandémica: el estallido del arte en Chile*, particularmente la relación entre cuerpo y encierro en un contexto tecnovivial con su consecuente generación de material actoral, escénico y audiovisual.

Palabras clave: tecnovivio, intercorporeidad, desterritorialización, extimidad, transmedialidad.

Tentativas sobre creación actoral y escénica híbrida en un contexto tecnovivial a partir de la obra/documental *Antígona Pandémica: el estallido del arte en Chile*

Carolina Araya Bravo[1]
Valeria Nilo Erices[2]

Confinamiento, síndrome de abstinencia convivial e investigación escénica creativa

El presente artículo tiene como finalidad generar reflexiones y plantear tentativas conceptuales, así como de procedimientos escénicos-mediales a partir de lo suscitado por el contexto pandémico global desde marzo de 2020 a la fecha y el síndrome de abstinencia convivial asociado (Dubatti, 2020). Las consecuencias de una pandemia mundial por Covid-19 afectaron y continúan afectando a millones de personas alrededor del mundo, lo que ha traído consigo el confinamiento como medida de prevención ante el inminente contagio. Chile no quedó exento de aquello y a partir del mes de marzo del año 2020 inició cuarentenas en diferentes regiones y comunas del país, con su consecuente suspensión de clases en escuelas, liceos y universidades.

Frente a la urgencia y gravedad de la situación, la carrera de Actuación perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae, como tantas otras carreras y programas de estudios, inició el año académico 2020 en modalidad online impartiendo sus clases por medio de la plataforma *Zoom*.

1 Actriz, Actriz de Doblaje y Académica Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile.
2 Estudiante de cuarto año, proceso de egreso, carrera de Actuación, Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile.

En específico a las y los estudiantes pertenecientes a tercer año de Actuación les corresponde cursar *Actuación V: Teatro Clásico* y *Actuación VI: Estéticas Contemporáneas* durante el quinto y sexto semestre respectivamente. Por tanto, el equipo académico y estudiantil, después de muchos intentos fallidos de trabajos, propuestas actorales y escénicas basadas en una posible y anhelada presencialidad, inicia un recorrido de investigación y experimentación creativa para abordar un proyecto de documental-ficción en el que dialogan mecanismos audiovisuales y teatrales como soporte escénico.

Antígona Pandémica: el estallido del arte en Chile es un docu-ficción que se sitúa en el año 2026 en New York y Santiago. Ann Smith, estudiante de doctorado en Estudios de la Performance de la NYU, viaja a Santiago para realizar una investigación documental que revisa la historia y obra del colectivo de arte chileno *Antígona Pandémica*. El documental de Smith recorre desde los inicios del colectivo el año 2020 cuando frente a la imposibilidad de hacer teatro producto de la pandemia, inicia una carrera en el Arte de Acción, hasta su último proyecto que, producto de un trágico final, generó el quiebre del grupo.

Es desde este punto de partida, que se inicia un recorrido de investigación y experimentación a partir de premisas indicadas por las y los académicos de tercer año Francisco Krebs, Soledad Henríquez y Elvira López que buscan generar material para la obra/documental, revisando particularmente la relación entre cuerpo y encierro, ya que la escasez de espacios físicos adecuados para generar un proceso creativo dentro de los hogares se hace tangible y visible. Por ende, este binomio tiene un protagonismo esencial producto del contexto pandémico, por lo que su radical transformación y reducción se vuelve un contenido vivenciado y compartido por todas y todos los creadores.

Valeria Nilo (2020). *Llevamos hibernando la vida entera,* Curicó.

Esto ciertamente trajo como consecuencia el trabajo del cuerpo como protagonista, el que se ve restringido a adaptarse a un espacio reducido y encerrado, y que al ser habitado de esta manera fue profundamente valorado como un recurso versátil que viaja entre diversos espacios confinados para la creación artística. Fue posible trabajar con la adversidad y construir nuevas estrategias pedagógicas, como la exploración de la sensibilidad que entrega el espacio íntimo al estar permeable y susceptible a los estímulos auditivos que otorga el espacio reducido, como por ejemplo el silencio –tanto exterior como interior–. Además, existía una necesidad urgente de seguir comunicados de manera virtual, para no perderse en el recorrido tanto de la propia investigación como de la investigación común.

La modalidad de trabajo surgió a partir de propuestas de ejercicios en formato de video cuyo centro era la relación cuerpo-encierro, en donde cada integrante del grupo debía elegir un espacio reducido en el que fuese posible realizar una exploración corporal, con el fin de vivenciar el encierro dentro del mismo encierro. Más adelante estas experimentaciones fueron vinculadas con otros momentos de experimentación física, donde el cuerpo se somete al embalaje y luego se expone en el espacio público.

A propósito de lo anterior es que se da cuenta de una creación actoral y escénica híbrida, ya que existe la conexión de lenguajes audiovisuales, como son la realización y entrega de videos hechos a partir de premisas en base a la generación de propuestas escénicas en las áreas de actuación, movimiento y voz. El proceso de la obra se constituye en un hilado de registros y entregas experimentales que estaban determinadas por el espacio físico, el tiempo de entrega, el proceso de selección, composición, montaje y edición del material. Todo aquello era revisado por medio del encuadre rectangular que se dispone a través de la plataforma *Zoom* y registrado a partir de ese mismo encuadre a través de cámaras de celular.

Pareciera que solo en el contexto de pandemia mundial ha ocurrido una transformación hacia formatos rectangulares para relacionarse y dialogar con un otro-otra, en donde el cuerpo se ha visto obligado a establecer sus relaciones sociales directamente por medio de ese espacio rectangular, donde se decide que se quiere exponer y que no. Sin embargo, no es así, el cuerpo en diversos estados cotidianos está familiarizado con formas de comunicación que atraviesan nuestra 'cultura rectangular', desde la construcción de edificios, publicidad, televisión, hasta nuestros celulares, redes sociales y todo lo que aparece en ellos. En este sentido es pertinente destacar la relevancia que le otorga el dramaturgo y director teatral chileno Ramón Griffero al rectángulo como construcción cultural en su texto *La dramaturgia del espacio* (2011), donde señala lo siguiente:

> El rectángulo de nuestra visión, su simetría, profundidad, planos, es desde ahí, formalmente, que hemos evolucionado en nuestra narrativa visual y en la capacidad de su lectura a través de la percepción

> sensorial, psíquica y cultural, para aprehender las composiciones que ahí se construyen y los signos que elabora (p. 57).

A partir de esta consideración cultural y comunicacional, ¿qué pasa con la proximidad de los cuerpos en confinamiento de creadoras y creadores que deben trabajar sobre el mismo? El rectángulo puede limitar esos cuerpos en términos visuales y comunicacionales, tal como puede sobreexponer un espacio, lugar o momento cotidiano e íntimo. Sin duda, el rectángulo propone una condición visual que no solo restringe las corporalidades escénicas, sino que las circunscribe a un único "plano general" o "primer plano". Además, al no estar vivenciando el proceso creativo con otros cuerpos esto propició un abismo de incertidumbre respecto del material generado, pues al no compartir en vivo, ni crear de manera presencial y colectiva, el desafío que existía era canalizar a un mismo puerto los materiales entregados para que estos pudieran dialogar entre sí en el proyecto total y la 'edición y montaje final'.

El proceso de creación colectiva era distinto y la metodología de trabajo era nueva, dado que incluía procesos audiovisuales como el registro, grabación, selección, edición y montaje del material. Lo que era muy diferente a la creación escénica que acostumbramos a habituar como actores y actrices teatrales. Este cambio de contexto, en el que los cuerpos se ven afectados, propone las interrogantes de si ¿es posible que los cuerpos se logren comunicar, conectar y empatizar en pos de un acto creativo? El punto central radica entonces en la intercorporeidad situada en un contexto tecnovivial, donde existe un grupo de cuerpos que se encuentran geográficamente distanciados, pero que, mediante un extenso proceso de un año y un proyecto en común, llevan a cabo el traspaso y conexión de espacios sensibles e íntimos, para conformar la obra.

Es así que se propone que la *intercorporeidad desterritorializada* funciona como mecanismo no solo de comunicación, sino que también de creación a partir de la *intimidad (extimidad) de los cuerpos transmediales* y sus biografías en un *contexto tecnovivial*, a pesar de que persistía una incertidumbre respecto de si era posible que los cuerpos traspasaran espacios no presenciales y 'la pantalla'.

Intercorporeidad desterritorializada en un contexto tecnovivial

Es pertinente enfocar la reflexión a partir del aporte del concepto intercorporeidad, propuesto por la actriz y directora teatral chilena, María José Contreras (2008) en su artículo "Práctica performativa e intercorporeidad", quien lo expone como un "sistema intercorporal [que] supera los límites epidérmicos de sus participantes; se trata de un sistema que engloba y supera los cuerpos individuales" (p. 149). Sin embargo, la investigadora lo plantea desde una óptica en donde la práctica teatral presencial nunca ha sido afectada, y se supone

Valeria Nilo (2020). *Ante tanta alabanza desperdiciada en las alturas, los terrenales no tienen más favores que rogar*, Curicó.

como una condición establecida. A diferencia de hoy, donde la presencialidad está absolutamente restringida por una pandemia global, por lo tanto, en este contexto resulta inevitable proponer una resignificación de esta idea, donde los cuerpos tienen intenciones de comunicarse creativamente, pero se encuentran en distintos territorios geográficos, -desterritorializados como propone Dubatti- por lo que trabajan constantemente en sostenerse en la intercorporeidad, por medio del tecnovivio como única opción posible para así trabajar de manera conjunta y explorar en colectivo.

En este sentido, la noción de presencia se ve profundamente afectada en su dimensión espacial, que en el ámbito teatral se define de la siguiente manera:

> La idea de presencia se ancla en una temporalización (está presente aquello que es ahora) y también en una espacialización (está presente aquello que está aquí). La concomitancia de las dimensiones espacio-temporales es requisito indispensable para que se produzca presencia: estar presente es estar aquí y ahora (Contreras, 2009, p. 3).

Entendiendo que se vincula de manera directa la presencia y su desarrollo en un mismo espacio físico y temporal, y que la copresencia se comprende como la presencia compartida de uno o más sujetos en un mismo espacio-tiempo, es que es oportuno relacionar la idea de presencia con la noción de convivio teatral, que el crítico e historiador teatral argentino Jorge Dubatti (2020) señala como un encuentro territorial en presencia física, en la materialidad del espacio real, y a través de la materialidad física de los cuerpos. Dentro del convivio teatral ocurre la poiesis corporal, en donde alguien empieza a construir con su cuerpo (presencia física), una nueva forma, un otro mundo dentro del mundo escénico, con sus propias reglas. Y lo hace con ese cuerpo viviente, produciendo finalmente una poiesis convivial.

Sin embargo, la pandemia de los años 2020-2021 ha provocado un espacio de laboratorio de (auto) percepción en el contexto de ausencia convivial, y ha posibilitado las experiencias de tecnovivio, generando una cultura tecnovivial, en relación a la creación escénica y actoral. Con respecto a esta idea, es que Dubatti (2020) expone el concepto de convivio para ponerlo en relación con su noción de tecnovivio. En su texto *Experiencia teatral, experiencia tecnovivial,* revisa una serie de características de estas experiencias, entre las que menciona el calor de los cuerpos vivos frente a la frialdad de los dispositivos electrónicos, la presencia física frente a la presencia virtual, la territorialidad versus la desterritorialización y la proximidad y cercanía frente a la distancia y el vínculo remoto.

A partir de lo anteriormente expuesto, es posible plantear en este contexto pandémico la idea de mutación de una intercorporeidad presencial convivial al surgimiento de una *intercorporeidad desterritorializada en un contexto tecnovivial* que se sostiene en la noción de hibridez –tanto a nivel cultural como artístico–, pensada desde las ideas

expresadas por los académicos y artistas chilenos Marco Espinoza y Raúl Miranda (2009) en su obra *Mutaciones escénicas,* cuyo alcance nutre de sentido lo acontecido en la actualidad:

Es así, que en este contexto [pandémico], la hibridez aparece como una característica fundamental de las prácticas artísticas contemporáneas, en donde la comunicación es un acto transcultural recodificado, deslimitado y convergente, resultante del cruce objetual y conceptual de diversos procesos culturales que generan sus propios sistemas de inclusión (p. 25).

> Por lo tanto:
>
> Se presenta como un territorio fértil para el intercambio y la articulación de nuevos procesos culturales. Estos sistemas híbridos, se caracterizan por su complejidad y por el uso de diversos modelos y procedimientos en las conexiones y/o los márgenes según el caso. Es por eso, que la hibridez se manifiesta a través del cruce de colectividades, el empleo de diversos sistemas o variadas formas de organización. Además, la hibridez abarca diferentes medios tales como los antropológicos, los estéticos, los transmediales, los filosóficos, etc. (pp. 37-38).

En este proceso de mutación híbrida, encontramos que la dimensión física de la copresencia disminuye, debido a que no existen cuerpos compartiendo un mismo lugar/espacio físico y la dimensión temporal de la copresencia se sostiene y se transforma, ya que para un grupo de personas continúa siendo posible reunirse en directo, aunque en el tecnovivio esta dimensión se encuentra limitada según las posibilidades de conexión de cada uno (a). Observando esto, se confirma que el cuerpo funciona como transformador de espacios de comunicación -virtuales en ese caso-, ya que es el protagonista y motor de búsqueda desde donde ocurre el proceso creativo. Es en el cuerpo donde se recogen vestigios de memoria de los procesos culturales, es el cuerpo quien recibe el impacto del confinamiento y la rapidez de la información, para luego transmutar ese fenómeno al cotidiano y posteriormente hacia la experimentación actoral y escénica tecnovivial.

Continuando con las reflexiones de María José Contreras (2008) y destacando su apreciación respecto del 'contagio' de corporalidades, es que pone en relevancia lo siguiente:

> Las prácticas performativas se construyen y articulan a partir de la copresencia y, por lo tanto, son escenarios privilegiados para este tipo de comunicación; tanto los performers como los testigos están en una disponibilidad y apertura perceptiva propicia para el contagio (p. 155).

La actriz se refiere a la disposición de los cuerpos para el contagio situado en un contexto presencial donde la investigación artística se realiza en conjunto. Sin embargo, en un contexto tecnovivial, el contagio de las corporalidades se resignifica para dar paso a la exploración de lo que podría ser un contagio

virtual de *corporalidades desterritorializadas* puesto que se encuentran distantes unas con otras a nivel corporal y también a nivel territorial, por ende, es una noción desplazable, que se traslada, se produce, y cuyos territorios corporales se entrelazan por intermedio de la exposición de la intimidad. En este caso, se pone el foco sobre el cuerpo y el espacio que habita cada intérprete durante su confinamiento, donde se explorará el espacio de lo íntimo para la realización de la investigación artística y su proceso de escenificación.

Para esclarecer lo anterior, Ricard Mamblona Agüera (2012) propone en su tesis *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo,* el concepto *extimidad*, que se vincula directamente con lo acontecido a nivel creativo con los cuerpos pandémicos, pues se relaciona con "aquellos aspectos que, pese a parecer estar dentro de los límites de lo privado, se hacen públicos" (pp. 253-254). Por ende, lo doméstico toma un reconocimiento y una visibilidad para situarse como un contenido, una materialidad y un canal que inevitablemente toca constantemente la auto referencialidad en la investigación del proyecto común, y se instala en términos concretos como material creativo. En este sentido, la *extimidad* puede ser tanto una decisión personal como puede ser el resultado de la imposibilidad de encontrar otro camino creativo como punto de partida en un contexto tan adverso. La decisión de abordar, en parte, las propias biografías pasaron primero por el contexto pandemia, y luego durante el proceso el grupo fue concientizando aquello, por tanto, fue un acontecimiento que fluyó naturalmente, puesto que era el material que se tenía disponible de manera compartida más evidente y viviencial.

Extimidades transmediales en un contexto tecnovivial

¿Es posible una resignificación escénica del espacio cotidiano a partir del encierro? Desde esta perspectiva se podría plantear la noción de un *encierro extra cotidiano* que supone una alteración en el cuerpo del creador-creadora, para así someterse a un proceso de autoanálisis corpóreo, permitiéndose mutar del convivio al tecnovivio.

Para explicar lo anterior, se revisarán las traducciones posteriores que tuvo el ejercicio a partir del cuerpo y su encierro en un espacio reducido, que se realizó por parte del grupo en diversas locaciones: dentro de un closet, baño, bajo una mesa, bajo una cama, entre otros. Este trabajo práctico, buscaba de manera específica enfocar el encierro general a uno particular y vivenciar desde ahí la investigación teatral y actoral.

La primera traducción de este trabajo es un ejemplo de la intimidad que implicaba el recorrido del ejercicio. En ella, la indicación fue la de integrar la voz, a través de las canciones que se estaban revisando en paralelo en las clases de canto, de esta manera se otorgaría una mayor atmósfera, sensibilidad y despliegue sonoro al ejercicio. Entre las propuestas que aparecieron, se sumó música sobre el mismo

Valeria Nilo (2020). *En la lista de espera. Número B31*, Curicó.

Valeria Nilo (2020). *A las micros que se atestaban de pedazos de cuerpos, dejando –quizás– partes abandonadas en el camino*, Curicó.

video o directamente el canto o la poesía libre en modalidad de voz en *off* y todas aportaron distintos grados de sensibilidad a partir de lo íntimo.

Considerando la disociación que ocurrió entre la voz y el cuerpo debido a diferentes procesos personales que estaban vivenciando las y los integrantes del grupo respecto de sus voces y el encierro mismo, es que inevitablemente se recayó en estrategias de creación híbridas que combinan lo teatral y lo audiovisual. Un ejemplo de aquello es la narración del siguiente escrito/poesía libre, que se integró en la primera traducción del trabajo cuerpo-espacio reducido.

> **Dígame**
>
> Dígame, ¿usted quiere encerrarse para que esa piel suavecita se le llene de hormigas?
>
> De costras
>
> De hojas de té
>
> Vengan a fragmentar este cuerpecito que no tiene fuerzas.
>
> Vengan a anudar toda la ropa que quedó del invierno sin secar.
>
> Para construirle un nido a los pájaros que nos vienen a ver a eso de las cinco seis de la tarde.
>
> Avisen a la gente del pasaje que no quiero ni mirar por la ventana.
>
> Déjenme acurrucada en los brazos de las mujeres que no pudieron parir. En los tejidos de mi abuela.
>
> Aquí, todos los días son domingo, y los domingos son para encerrarse y que nadie se entere que tenemos miedo.
>
> Contengo todos los platos rotos como símbolo, como secuela de la rabia enternecida que traspasan de generación en generación.
>
> Queriendo perpetuar un solo legado.
>
> El de las niñas que no lloran.
>
> Porque son esas mismas niñas las que hambrientas buscan pecho donde alimentarse y yo no les puedo decir que no.
>
> Que, de nuestros pedazos de cuerpo, de carne, brotan semillas que se huelen de lejos.
>
> De pies nómades que buscan arrancar de toda presión.

La segunda traducción, surge mediante imágenes que se dejaron ver en extractos de videos y que se propusieron por todas (os) como cuerpos camuflados en ropa o cuerpos indefinibles que se sumergían en el espacio para así develar fragmentos de muerte, lo que para el grupo tenía directa relación con el conteo diario de muertes que se estaba y se continúa viviendo durante la pandemia. Esto trajo consigo la propuesta de embalar los cuerpos en bolsas de basura y así continuar trabajando bajo la idea de cuerpos camuflados.

Estos cuerpos embalados en bolsas de basura mutan de la intimidad a la extimidad. Esto constituirá la tercera traducción del ejercicio, en la que el grupo de manera voluntaria propone locaciones en el espacio

público para instalar el cuerpo embalado en bolsa de basura. Esto constituye la conformación de un ciclo de mutación y resignificación respecto del cuerpo y su intimidad. La elección de locaciones nace a partir de propuestas a criterio del propio estudiante, para luego ser revisadas por el grupo de profesores y profesoras y seleccionar solo aquellas en las que el cuerpo se pone en tensión con la locación, tales como una comisaría de carabineros, un consultorio de salud pública, un cruce de peatones, una esquina de basureros, entre otros. Estos espacios, significaban para el grupo una concordancia entre las ideas de cuerpo y muerte, donde la imagen del cuerpo y la incomodidad que significaba estar completamente dentro de una bolsa de basura, se sumergían en la locación para narrar la muerte misma de un cuerpo que no solo se enfrenta al confinamiento por pandemia, sino que se enfrenta también a todo lo que ese confinamiento conlleva, una incesante espera por visibilizar injusticias sociales.

Respecto del mecanismo artístico para visibilizar estos temas en la obra *Antígona Pandémica,* la posproducción y la transmedialidad se instalan como dispositivos escénicos para articular la obra. Entendiendo el primero como el proceso efectuado sobre material grabado que ya circula en el mercado cultural (Bourrieaud, 2007) y el segundo como un mecanismo operacional de la hibridez que Marco Espinoza y Raúl Miranda (2009) definen como:

> [Lo que] ocurre cuando diversos medios se manifiestan dentro de un concepto estético, cuando se trabaja de manera multimedial con elementos y procedimientos en términos originales o a la manera de postproducción, o bien cuando se realiza un diálogo de elementos mediales (p. 38).

De esta manera, se constata que todos estos conceptos estuvieron presentes durante el proceso de investigación creativa de la obra, para así conformar por medio de la multiplicidad de cuerpos, vivencias, biografías y espacios, el traspaso de todo aquello a un otro-otra que presenciara de modo tecnovivial el montaje en proceso de *Antígona Pandémica: el estallido del arte en Chile.*

Existe indudablemente, una composición de cuerpos que se seleccionan en la edición y el montaje que permite reconocer el *sistema intercorporal-tecnovivial*, e incluso este proceso se lleva a cabo al ritmo que el grupo considerase necesario, vale decir, el grupo no era del todo consciente de la totalidad de la obra, sino que la investigación transmedial fue paso a paso entregando luces para guiar el camino. De tal modo la multiplicidad de cuerpos logra instalar un diálogo a través de los mecanismos transmediales, como, por ejemplo, el cruce de las traducciones mencionadas con tantos otros materiales que construyen la historia del documental-ficción. Que además están basados en ejercicios a partir del movimiento y la voz, desde la narración hasta el canto y el registro en video de acciones de arte. Aquellos cruces de esta diversidad de elementos trabajan en favor de un análisis general y propuesta creativa a partir y sobre el encierro.

Es pertinente destacar que, Marco Espinoza y Raúl Miranda (2009) señalan que la transmedialidad no tiene un fin en sí mismo, sino que es un recurso que existe en disposición de la comprensión de distintos fenómenos culturales. Además, hay que reiterar que el diálogo que se instala en esta investigación, por medio del mecanismo transmedial, responde a la necesidad urgente de parte del grupo por continuar comunicados y trabajando de manera activa, debido a que todas las experiencias creativas se estaban viviendo en solitario, que la incertidumbre estaba continuamente presente y que el montaje de estos materiales se conocería luego del proceso de posproducción. Así, se establece una necesidad mayor, una atmósfera creativa que unifica las vivencias por las que estaban pasando los individuos durante el confinamiento, por lo que es el impulso de un motor común que transgrede los límites del contexto.

Para finalizar el presente artículo, se presentará un escrito realizado durante el proceso de investigación creativa, que no tuvo espacio en el resultado final, pero que sin embargo da cuenta que el encierro funciona como un proceso interminable para la reflexión de una misma. Donde la presencia de espacios cotidianos otorga la posibilidad de poner la mirada en lo íntimo para así traspasarlo y ponerlo a disposición del colectivo y comprender por medio de la *extimidad* lo que tenemos en común. En síntesis, la *ausencia convivial* posibilita una mirada al interior, a los deseos, a las pulsiones que se olvidan a causa de la rutina.

Raíces

De mi ventana salen siete árboles, todos de tronco húmedo y chueco. Si tuviera que describirlo a detalle diría que nacieron de la mugre, del macetero roto, del hollín de la chimenea de mi vecina, esa que humea todos los días de las cuatro en adelante. Aunque no me guste respirar humo, decido quedarme aquí. Firme y quieta entremedio de la tierra para ver si así de a poco me toma, me hunde y me entrelaza.

Referencias asociadas:

Bourriead, Nicolas. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial.

Contreras, María José. (2008). Práctica performativa e intercorporeidad: sobre el contagio de los cuerpos en acción. *Revista Apuntes* (N° 130). Santiago: Editorial Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. pp. 148-162. Recuperado de: https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4623

Contreras, María José. (2009). Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI. *Telón de fondo: Revista de teoría y crítica teatral* (N° 10). Buenos Aires, Argentina.

Contreras, María José. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes* (N° 12), pp. 13-29. Recuperado de: https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7586

Dubatti, Jorge. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento*, São Paulo, (N° 12), pp. 8-32.

Dubatti, Jorge. (2020). Apuntes clase 2, *Seminario Problemas de la Filosofía del Teatro: acontecimiento Teatral, Territorialidad, Artista-Investigador y Políticas de la Crítica,* Departamento de Teatro, Universidad de Chile.

Espinoza, Marco y Miranda, Raúl. (2009). *Mutaciones escénicas: Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo.* Santiago, Chile, RIL Editores. Recuperado de: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118521/Mutaciones-escenicas.pdf?sequence=1

Griffero, Ramón. (2011). *La dramaturgia del espacio.* Santiago: Ediciones Frontera Sur.

Mamblona Agüera, Ricard. (2012). *Las nuevas subjetividades en el nuevo cine documental contemporáneo: Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital.* (Tesis doctoral). Universidad Internacional de Cataluña, España. Recuperado de: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/83917/Tesi_Ricard_Mamblona.pdf?sequence=5&isAllowed=y

Arte y sociedad: una aproximación "a lo Hiedra"[1]

Sebastián Pérez Rouliez[2]
Iván Insunza Fernández[3]

El Chile de los últimos años

La aceleración y la inmediatez, tanto de la producción como de la circulación de mercancías y de las comunicaciones, son principios fundantes del modelo neoliberal. Sin embargo, a fuerza por la pandemia Covid-19 hemos visto durante el último año una ralentización del tiempo productivo, y con ello, una serie de eventos impensados bajo el régimen de normalidad neoliberal. Desde el cierre completo de ciudades hasta la caída global de las tasas de contaminación ambiental. No obstante, las consecuencias sociales y económicas de esta desaceleración del tiempo y de la producción han, paradójicamente, acelerado las fracturas del modelo neoliberal, cuestión que en Chile se viene evidenciando desde, al menos, 2006, año de la primera gran protesta estudiantil del siglo XXI.

La distancia temporal –y quizás también la desaceleración– permiten ver con mayor claridad este asunto: entre 2006 y 2020 prácticamente no hay un año en Chile sin una gran movilización social. Desde la llamada Revolución Pingüina en adelante, las movilizaciones sociales tendrán lugar a repetición y serán la evidencia de esa fractura que año tras año se agrandaría hasta dar lugar a la revuelta de octubre de 2019. En 2011 serían los estudiantes universitarios los que instalarían un cuestionamiento profundo sobre el modelo privado de educación superior. En 2012 y 2013 las movilizaciones territoriales de Freirina, Magallanes

1 Imágenes de Sebastián Pérez.

2 Actor, Diplomado en Periodismo Cultural y Crítica, Universidad de Chile. Docente de las Escuelas de Teatro de la Universidad Mayor y Universidad de Valparaíso. Co-fundador y director ejecutivo de *Revista Hiedra*.

3 Actor, Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral y Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile, Universität Leipzig, Alemania. Profesor del Departamento de Teatro de la U. de Chile y de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor, asistente en la Dirección de Investigación de la Facultad de Artes y coordinador y profesor del Diplomado de Teoría, crítica y análisis de artes escénicas contemporáneas. Editor general de *Revista Hiedra*.

y Aysén acusarían el centralismo, el extractivismo y la explotación de recursos naturales en beneficio de privados y con costo al propio bienestar de la sociedad. En 2014 tendría lugar la "marcha de los enfermos" movilización que acusó –otra vez– los efectos de la privatización, esta vez, del sistema de salud, así como también acusó el abandono estatal. En 2014, 2016 y 2017, volverían las movilizaciones estudiantiles a las que se sumarían después los docentes y profesionales de la educación. Luego, en 2018 irrumpiría la movilización feminista cuyas demandas serían transversales a toda forma de movilización e impactarían más de un año después en la revuelta de octubre de 2019, punto de quiebre del modelo neoliberal chileno.

En este sentido, la frase popularizada durante la revuelta respecto a que "no son 30 pesos, son 30 años" parece lograr condensar dentro de sí el malestar de todos los movimientos, todas las movilizaciones y todas las protestas de décadas anteriores. Lejos de ser un simple berrinche consumista por el aumento de unos pesos en el transporte público, la consigna constituye una invitación en clave histórica a cuestionar la racionalidad técnica del *proyecto neoliberal* (Harvey, 2017 [2005]). No es este el espacio para caracterizar exhaustivamente lo que dicho proyecto supone, aunque bien se pueden apuntar tres principios que lo constituyen y que cruzan todas las protestas de los últimos 20 años: privatización de lo común, desprotección social y precarización laboral. Como bien señala la investigadora chilena, Kathia Araujo (2019), estos verdaderos fundamentos del neoliberalismo hoy se sienten como una *desmesurada exigencia* a la hora de gestionar la vida, produciendo el consecuente agobio y desgaste por parte de vidas a las que les falta *vida* para cumplir dichas exigencias. Desde esta perspectiva, parece lógico y hasta extraño que aquella fractura del modelo no ocurriera antes.

Dentro de este encuadre, nuestro interés en este artículo será, primero, exponer una mirada histórica y una revisión conceptual sobre una serie de desplazamientos artísticos vividos los últimos treinta años a propósito de los propios cambios globales de fin de siglo que también afectaron -y afectan- a la sociedad chilena. Luego, propondremos una mirada de campo sobre el presente del arte, específicamente de las artes escénicas, la crítica y la teoría, a partir de lo que hemos denominado como "pasmo estético", es decir, la imposibilidad de elaborar estéticamente un presente o un futuro distinto a lo que hay, toda vez que la matriz histórica que permitió la propia proliferación de ideas, nociones y conceptos yace agotada (Rojas, 2012). Finalmente, daremos cuenta del proyecto que supone Revista Hiedra, una plataforma de crítica y teoría que venimos elaborando desde 2014.

Desplazamientos del arte: consignas, procedimientos, autonomía, borramiento y resistencia

En este contexto, habría que señalar entonces el modo en que diversas consignas han significado un correlato directo en las prácticas artísticas sedientas de dar con el sentido y el soporte adecuado en medio de una permanente crisis.

Si *lo político* es lo que se había ausentado en los nerviosos y eufóricos noventas, el retorno de esa *cierta politicidad* pone en el centro la pregunta por la propia pertinencia del arte. Sin embargo, dichas

consignas no aparecen exclusivamente como una cuestión temática[4], las consignas son incorporadas en relación con los propios procedimientos disciplinares de las artes. Así, por ejemplo, el *Toda la verdad y toda la justicia* acentúa las estrategias de representación de la realidad con énfasis en la historia o el *Ni una menos* termina implicando una pregunta por la visibilidad y el modo particular de los modos de hacer de las autorías de mujeres.

A partir de Rancière (2012 [2004]) podemos entender que dichos procedimientos avanzan en dos direcciones que vinculan estética y política. Por un lado, el reforzamiento de la autonomía que resguarda las condiciones excepcionales del arte y, por otro, el borramiento de la frontera que separa arte-vida para ir en busca del restablecimiento del lazo social. Dicho de otro modo y con un énfasis interesado: las libertades y la comunidad.

En el primer caso, es pertinente señalar el coeficiente experimental como cuestión central. El mundo y sus cosas quedaría por fuera del recorte que dibuja *lo artístico* para el levantamiento de un desinterés comprometido (Adorno, 2004 [1970]) que prueba posibilidades de ser de las cosas; hago algo y me expongo a ese suceder (Menke, 2017 [2013]). El mundo está allá afuera, acá está el arte con sus otros modos de ser y estar, de repartir los cuerpos, de juntar imágenes, sonidos y palabras.

En definitiva, otros modos de experiencia que impliquen otros modos de reflexionar que no serían factibles sin esa suspensión. He aquí la respuesta a por qué una categoría como *liminalidad* (Turner, 1988 [1969]) tiene tan alto rendimiento en sus usos. Porque, si bien el concepto permite desdibujar las fronteras al interior de modos binarios, presupone también una suspensión que propicia algún tipo de transformación (Fischer-Lichte, 2011 [2004]). Un corrimiento de los marcos de interpretación que permiten una reincorporación al mundo suponiendo cierto reencantamiento ante la posibilidad de una realidad alterna (no representacional, sino estética, diríamos en términos de los regímenes del arte, nuevamente con Rancière, 2009).

En el segundo caso, la restitución de lo político radicaría en otro sentido de lo liminal que ya anunciábamos en el párrafo anterior: la desactivación de dicotomías. El sueño de las vanguardias, que bien podríamos leer como una obsesión del arte de todo el siglo XX y XXI, de desplazar la noción misma de arte bajando la obra del pedestal, sacando la pintura del cuadro y, en suma, girando de la obra al acontecimiento, lleva consigo la consigna de que arte y vida no pueden ser cosas distintas. Así el arte se tienta por acercarse a las esferas del no-arte y el mundo inmenso del no-arte se ve seducido por las estrategias del arte para la persecución de otros fines –demás está decir- diversos (políticos, pedagógicos, terapéuticos, etcétera). Precisamente porque el impulso es equivalente es que podemos afirmar que el fin perseguido es el mismo: el restablecimiento de lazo social perdido, la insistencia en la comunidad de iguales, la desacralización de todo, la iconoclasia que reclama el retorno de *lo verdadero* en un mundo secuestrado por el espectáculo (Debord, 2005 [1967]).

4 Es innegable que las repercusiones son, en primera instancia, siempre temáticas y seguramente sobran los ejemplos de ese modo más o menos generalizado del arte, entre la coyuntura y la contingencia, sin embargo, el exceso de premura nuestro por dejar esa dimensión atrás dice relación con el interés particular que supone el segundo aspecto, el procedimental.

Ambos impulsos estarían en sintonía con una consigna aún más general y que tiñe, ya no los procedimientos, sino el sentido último de buena parte de la producción artística en sus diversas disciplinas y cruces disciplinares (incluso con cierto énfasis en modos de lo *trans* o *in* disciplinar): *la resistencia*. Si bien en algún punto se podría afirmar que no se trata de una absoluta falacia -sobre todo si atendemos lo desplegado en los párrafos anteriores- el límite respecto de una falsa conciencia es una amenaza permanente. Es que ni el gesto crítico ni el irónico ni el paródico ni el satírico ni el cínico, parecen ser suficientes en tiempos del *capital*, que es bastante más omnívoro que el *capitalismo*. Como bien señala Óscar Cornago (2005), la pregunta urgente sería, ¿resistir a qué? Y la primera aproximación a una respuesta que entrega el propio Cornago sería: a una mayoría. Quizás es, precisamente, la pregunta por la relación minoría-mayoría (corrección política, sentido común, apropiación del mercado, etc.) lo que podría alumbrar esos procedimientos. Pues, ni la pura exaltación de la experiencia estética al interior del recorte excepcional, ni el puro impulso relacional que sale al encuentro del otro en la pequeña escala del arte, serían suficiente para afirmar dicha resistencia.

Mirada de campo a la actualidad de las artes escénicas: ¿Pasmo estético?

Elaborar una mirada respecto al presente de las artes escénicas en Chile implica, antes que nada, el reconocimiento de una realidad contradictoria. Estamos viviendo una suerte de desconcierto poco reconocido. Por un lado, no habría sino que celebrar el mejoramiento de las condiciones tecnológicas y la infraestructura gracias al acceso a productos y herramientas de trabajo más económicas y de mayor calidad. Hoy hay más centros culturales, más salas con mejor equipamiento técnico. Hay grandes festivales, hay contacto con escenas de otros países, hay todo un mercado de exportación e importación de autores. Hay más espacios de difusión y más instancias educativas de pregrado y posgrado. Hay más becas, fondos y pasantías.

Ahora bien, cuando decimos "mejores condiciones" nos referimos más a una disponibilidad de época que a las condiciones materiales de producción –o de sobrevivencia incluso–. El mejor ejemplo de eso es lo que hemos visto intensificado en estos tiempos de pandemia. Precarización absoluta y abandono del sector en relación a las políticas públicas, pero mayor apertura, obviamente circunstancial, a sumirse en los problemas del soporte y las preguntas disciplinares que de allí podrían detonarse. Sin embargo, diríamos que en muchos casos las artes escénicas no necesariamente se han visto seducidas por las preguntas que subyacen en el soporte obligado, al contrario, han visto el soporte como una cuestión pasajera, como una suspensión indeseable que en algún momento declinará. Esta cuestión genera que las preguntas que podrían resultar potentes queden eclipsadas por la urgencia de un traspaso de soporte para dar sólo continuidad y no necesariamente una interrupción.

El asunto se agrava cuando por "pasmo estético" intentamos dar cuenta de cierta sensación de desconcierto respecto a qué decir y qué hacer con el arte en las condiciones contextuales que hoy vivimos. En este sentido, el ánimo de esta definición no es inventar nada nuevo, sino más bien

dar cuenta de un momento presente de las artes escénicas proponiendo un concepto que creemos, logra recoger el problema del aparentemente *definitivo agotamiento* (Rojas, 2012) del potencial autorreflexivo del arte. Y es que el problema al que nos enfrentamos tiene que ver no con si utilizamos ciertos procedimientos, ocupamos definiciones o abordamos ciertas temáticas, sino más bien con el sentido de esos procedimientos, definiciones y ese encuadre temático. Aquí, el pasmo estético actual sería el reflejo simbólico del pasmo de todo un modo occidental, humanista, moderno, capitalista y patriarcal de representar la vida.

Dicho de otro modo, reconocemos que hoy existe una voluntad para poner *en obra* ciertos asuntos, para abordar la contingencia nacional, para transmitir un mensaje, e incluso, hay voluntad para reflexionar sobre las operaciones estéticas implicadas con las consecuentes preguntas por los recursos utilizados. Sin embargo, no logramos articular nuevos elementos que permitan elaborar un presente o un futuro distinto a lo que hay. Parafraseando a Mark Fisher (2018 [2013]) diríamos: todavía hay tránsito, pero este no se dirige a ningún lugar.

Un ejemplo pertinente respecto al agotamiento del coeficiente autorreflexivo está en el uso indiscriminado de nociones como "emergente", "independiente", "outsider", etcétera. ¿Qué definen estas palabras hoy? Acaso lo que logren definir sea campos de circulación, es decir, que operen como etiquetas productivas para saber dónde incorporarles en el mercado. Pero no se trata de elaborar una posición donde el mercado es malo y el arte es bueno. El punto es notar que hoy parece dar lo mismo qué palabra se quiera utilizar para hacer una diferencia entre centro y margen pues la matriz histórica que daba sentido a esa diferencia yace agotada.

¿Qué hay después del algoritmo? El rol de la crítica y la teoría hoy

Los cuestionamientos epocales que interpelan al arte también lo hacen con la crítica y la teoría del arte. Si la matriz es el problema, todos estamos en problemas. Para la crítica y la teoría sus problemas tienen que ver con una serie de motes y representaciones que tienden a relegarla a un plano secundario. En efecto, hemos heredado de siglos pasados categorías que hoy operan como una suerte de cliché respecto a que rol cumple la crítica y la teoría, así como también el crítico y el teórico. No es casualidad que la representación de ambos sea la de sujetos retraídos, recluidos en una biblioteca y hasta algo resentidos con la sociedad y el campo de producción artística. Lo cierto es que más allá del lugar común, lo que entendemos por crítica y por teoría es central para pensar el presente y el futuro del arte. Para nosotros, el gesto crítico y el gesto teórico no son otra cosa que generar el espacio y las condiciones para la reflexión y el pensamiento sobre ámbitos de interés para el conocimiento humano. En este sentido, toda persona que hoy se interese por el arte entrará en algún punto, sabiéndolo o no, en contacto con la crítica y la teoría. Por eso sería un error insistir en entender la práctica escénica contemporánea separada de la teoría. Eso es lo desafiante de ser artista hoy, y también de ser espectador. Crear y espectar implica hoy procesos más complejos que si se intentan evadir, terminarán por desconocer los problemas contemporáneos del

arte, devolviéndonos al problema inicial respecto a no saber qué decir o qué hacer.

En particular, la crítica es un ejercicio reflexivo que entrega puntos de referencia al lector. La crítica genera sentidos y también los disloca. Por eso su herramienta es la argumentación. La crítica hace relaciones de ideas, desmenuza el discurso estético, político y artístico y piensa en los efectos de sentido en relación al horizonte de expectativas que la propia obra crea. Pero también la crítica reconoce su propio carácter subjetivo. De este modo la crítica asume que su tarea reflexiva tiene limitantes, pero ninguno de ellos será ya criterios de gusto personal o ponderaciones morales sobre lo bueno y lo malo.

Dicho de otro modo, ninguna de las funciones de la crítica implica señalar si tal cosa es buena o mala, cómo se debería haber hecho o recomendar qué ver. Esto último resulta central después de, por ejemplo, el desarrollo de los algoritmos de recomendación de Netflix. Sencillamente, no se puede seguir pensando que la función de la crítica es decirte qué ver. Hoy la crítica tiene que redefinir sus funciones y sin duda que la primera que puede cumplir es hacer todo aquello que el algoritmo no puede. Esto es: interrumpir el consumo para dar algo que pensar, reflexionar sobre lo que se siente y generar una interpretación que pueda ser compartida con el resto.

Por su parte, la teoría no puede seguir comprendiéndose como un espacio sagrado y donde sólo un grupo de iluminados habita tras grandes y gruesos pilares, en definitiva, los únicos con voz autorizada para pensar los grandes asuntos del mundo.

Primero que todo, proponemos que, en el contexto de los estudios culturales y las crisis disciplinares, no debería haber distinción entre los grandes y los pequeños asuntos del mundo. Aquí sintonizamos de lleno con aquel proyecto inconcluso y hasta frustrado de Deleuze: el de la Pop filosofía. La cuestión, en simple, consiste en que los conceptos puedan ser tratados como se escucha un disco, se ve una película o un producto de televisión, su circulación, disputa, confrontación. El estilo de la cualquier cosa, la voz del cualquiera.

Luego, proponemos que una estrategia retórica que permita hacer girar el nefasto imaginario teórico del olimpo, lleno de hombres blancos y de la burocratización del paper y el congreso, es articular una teoría como artesanía, como valentía y como responsabilidad.

Artesanía porque permite pensar la pequeña escala y la utilidad, cuestión que no sólo tiene que ver con su dimensión, sino con su sentido: una teoría que sirva. Planteado así, la utilidad queda inmediatamente condicionada por las conexiones y transmisión, es decir, siempre arrojado por fuera de los límites institucionales. Artesanía también porque, al igual que en la relación arte-artesanía, el carácter utilitario no puede ser evaluado como indeseable en una relación jerárquica entre los altos y los bajos fines, los objetos dignos y los indignos. Artesanía también porque, dicho lo anterior, se trata de un acto creativo que sale al encuentro del mundo desde su especificidad sin pretender omnipresencia conceptual.

Pero no sería cualquier artesanía. Es una que demanda una valentía particular para romper la página en blanco, para en algún momento dejar de pedir a

los amigos que revisen lo escrito antes del *send*. Es un impulso de valentía porque las conexiones y la transmisión se dan allí afuera, en el mundo público, donde la escritura, por muy personal que sea, es consecuencia de una anterior y está porosa a la que viene o a la que puede responder.

Luego, el exceso de valentía comporta una amenaza que toda práctica teórica debería contemplar. Ya lo anunciábamos en el párrafo anterior: la escritura siempre viene de otras. Otras ya lo han dicho, ya lo han pensado, ya lo han propuesto. La valentía sin responsabilidad no sería más que un gesto temerario o sacrificial que roza la indeseable incorrección política.

En suma, las exigencias de una teoría hoy no son muy distintas de las exigencias del mundo en general: No dejarse seducir rápidamente por las consignas, no pecar de exceso de confianza, no moverse al ritmo de las habladurías sino de la reflexión detenida, no confundir política con moral cuando me siento amenazado por mi propia ignorancia.

Revista Hiedra. Hacia una lectura

Revista Hiedra es una plataforma digital que nace en 2014 con un interés inicial por la crítica teatral. El diagnóstico en aquel entonces era que la crítica teatral en Chile solía tener una conducta condescendiente y anclada en parámetros de evaluación propios del siglo XIX. Proponíamos en aquel entonces entender la crítica como un espacio de reflexión, análisis y evaluación de obra que excediera el puro gusto del crítico. En el fondo, buscábamos restituir mediante una plataforma abierta y de acceso gratuito, un acercamiento a la crítica propio de la academia. El desafío era llevar esas herramientas y objetivos a un medio masivo. El gesto nos pareció relevante toda vez que los medios masivos estaban secuestrados por un entendimiento anacrónico del rol de la crítica, e incluso, del periodismo.

Con el tiempo, la pura escritura de crítica nos pareció limitante, por lo que decidimos ampliar el registro escritural hacia otras formas de conocimiento: artículos de opinión, entrevistas, editoriales, etc. Pero incluso así, con el pasar del tiempo, observamos que conforme crecía el proyecto, crecía la necesidad de abordar la variedad de problemas estéticos y teóricos que suceden no solo en las artes escénicas, sino también en la estética, en la filosofía, en la política, en las diversas expresiones artísticas y culturales de la sociedad. Sin embargo, el principio que ha guiado el proyecto Revista Hiedra sigue siendo el mismo del inicio: reflexionar, pensar, generar conocimiento, problematizar las prácticas artísticas en sus diferentes registros.

En estos pasajes hemos querido compartir tanto un marco general de lectura como un bosquejo a los objetos que han sido de interés de Revista Hiedra en estos años. Hoy más que nunca nos sentimos convocados a intensificar nuestra contribución a la reflexión en torno a arte, cultura, filosofía y política. Por un lado, por la permanente urgencia de cierta suspensión que reclama la reflexión y, por otro, por la imperiosa necesidad de dedicar buena parte de nuestros esfuerzos a la divulgación del pensamiento y la insistencia en un pensamiento de la cualquier cosa, un pensamiento del cualquiera.

Referencias asociadas:

Adorno, Theododr. (2004 [1970]). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.

Araujo, Kathia. (2019) *Hilos tensados, para leer el Octubre chileno.* Santiago: Editorial USACh.

Cornago, Óscar. (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión.* Madrid: Iberoamericana.

Debord, Guy. (2005 [1967]). *La sociedad del espectáculo.* Barcelona: Pre-textos.

Fischer-Lichte, Erika. (2011 [2004]). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada Editores.

Fisher, Mark. (2018 [2013]) *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos.* Buenos Aires: Caja Negra.

Harvey, David. (2017 [2005]) *Breve historia del neoliberalismo.* Madrid: Ediciones Akal.

Menke, Christoph. (2017 [2013]). *La fuerza del arte*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Rancière, Jacques. (2009). *El reparto de lo sensible.* Santiago: LOM Ediciones.

Rancière, Jacques. (2012 [2004]). *El malestar en la estética.* Madrid: Clave Intelectual.

Rojas, Sergio. (2012) *El Arte Agotado.* Santiago: Sangría Editora.

Turner, Víctor. (1988 [1969]). *El proceso ritual.* Madrid: Taurus.

QUIÉN CUIDA A QUIÉN

Pablo Schalscha Doxrud[1]
Pamela Reyes Herrera[2]

Partimos de un interés común, para Pablo el arte público y para Pamela el arte y sus contribuciones terapéuticas.

En los primeros meses de la pandemia nos encontramos en nuestros cursos en el Magister en Artes en la Salud y Arteterapia siendo parte de las restricciones y exigencias ante una nueva realidad cotidiana, atravesados por la incertidumbre. De allí, desde esa afectación, surge en nosotros la necesidad de unirnos en los acontecimientos y de devolver algo de lo mucho que algunas instituciones nos han dado recibiendo a nuestros estudiantes en prácticas profesionales estos últimos años. Surge entonces esta colaboración con el Hogar 9, una residencia de adultas mayores y sus cuidadoras, un ELEAM en el lenguaje de políticas públicas. Una colectividad en donde la disrupción, las restricciones, las exigencias y la incertidumbre se intensifican transformándose en miedo y silencio.

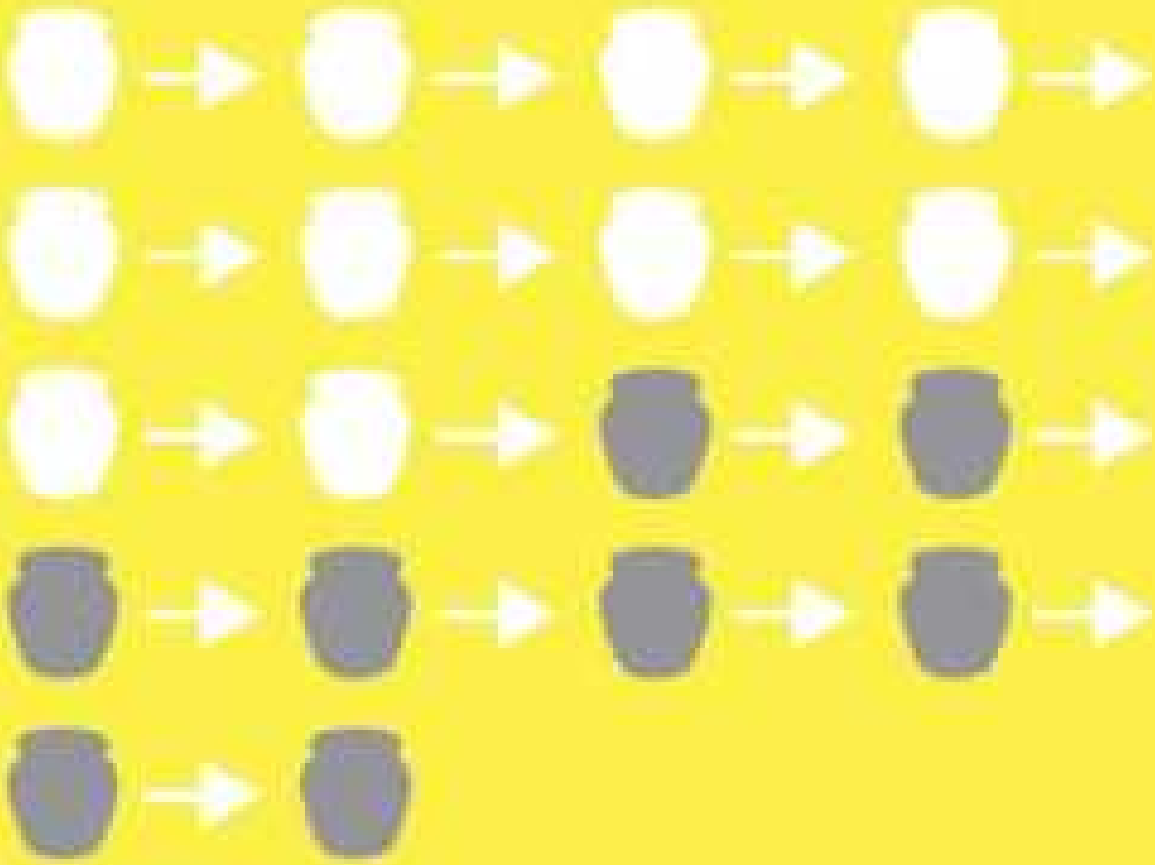
Desde nuestra mirada, el arte es una herramienta entre otras para vivir y sobrevivir. Un espacio que contiene acompaña y nos ayuda a todes a atravesar este tiempo. Esto se tradujo en un taller de acompañamiento y autocuidado para las cuidadoras y residentes del Hogar. En estas imágenes se reflexiona visual y gráficamente sobre esta experiencia

---

1 Artista visual, Magister en Artes Visuales de la Universidad Católica de Chile, docente en el Magíster en Artes en la Salud y Arteterapia, Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae.

2 Psicóloga, Máster en Aplicaciones Psicoterapéuticas de la Práctica Artística de la Universidad de Barcelona, directora del Magíster en Artes en la Salud y Arteterapia. Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae.

CUIDA A
QUIEN
CUIDA A
QUIEN
CUIDA A
QUIEN
CUIDA A
QUIEN



El Taller de Acompañamiento es abierto, voluntario y virtual. Su estructura por sesión tiene restricciones de 30 minutos y distanciamiento. El inicio convoca una respiración consciente, un segundo momento de práctica textil artesanal y un tercer momento de conversación y cierre.

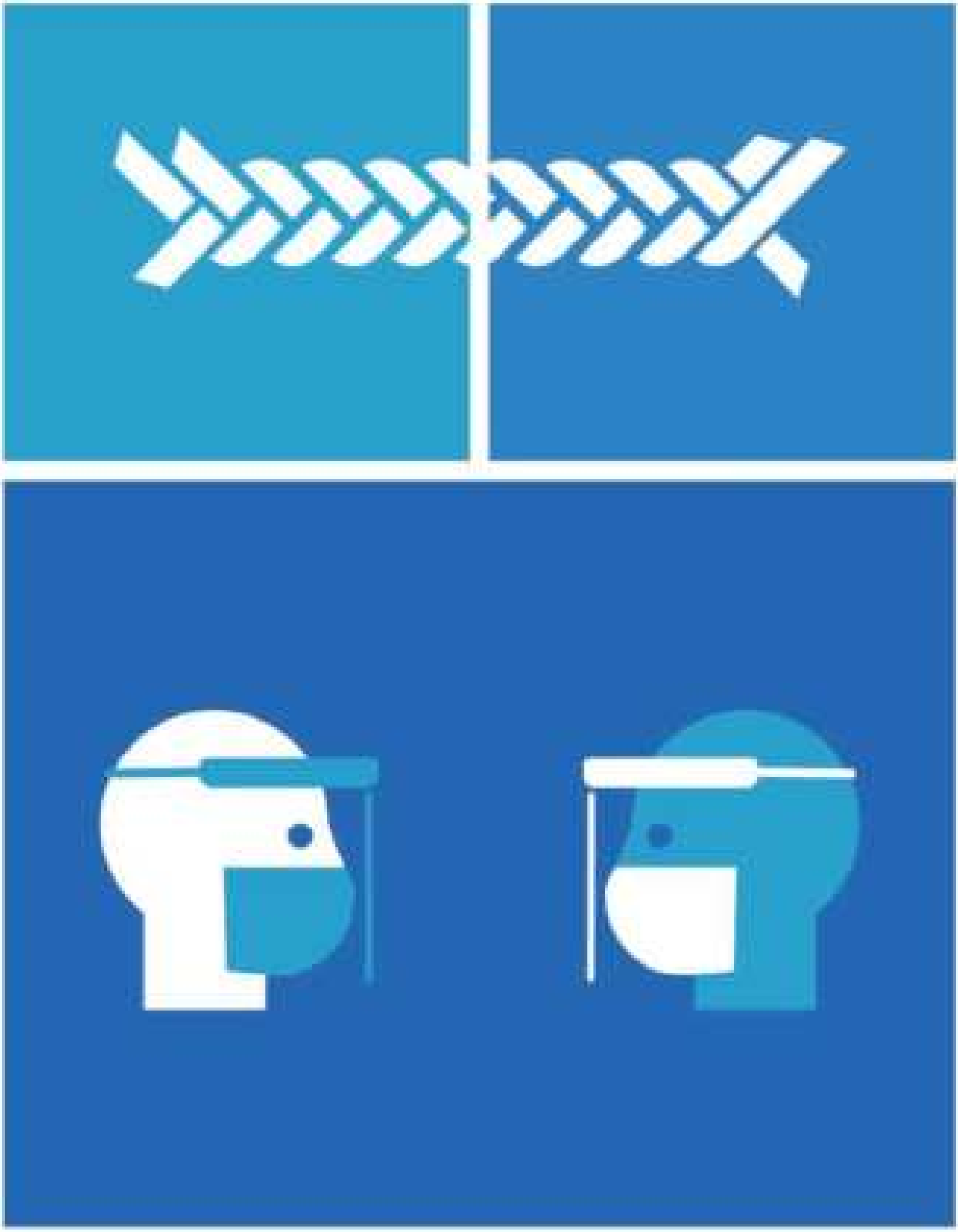
A lo largo del proceso de 14 sesiones (julio a octubre de 2020), la práctica textil obedece a dos emergentes grupales: La disrupción y desritualización de la muerte, y en un segundo momento a la necesidad de reconocerse y dialogar. El primer momento se traduce en la creación de micro artesanías individuales prensadas de una tela común y el segundo, en una práctica de tejido en duplas. Ambos momentos convergen en una instalación final en el lugar, a modo de memorial.

USE HILOS

RECUERDE

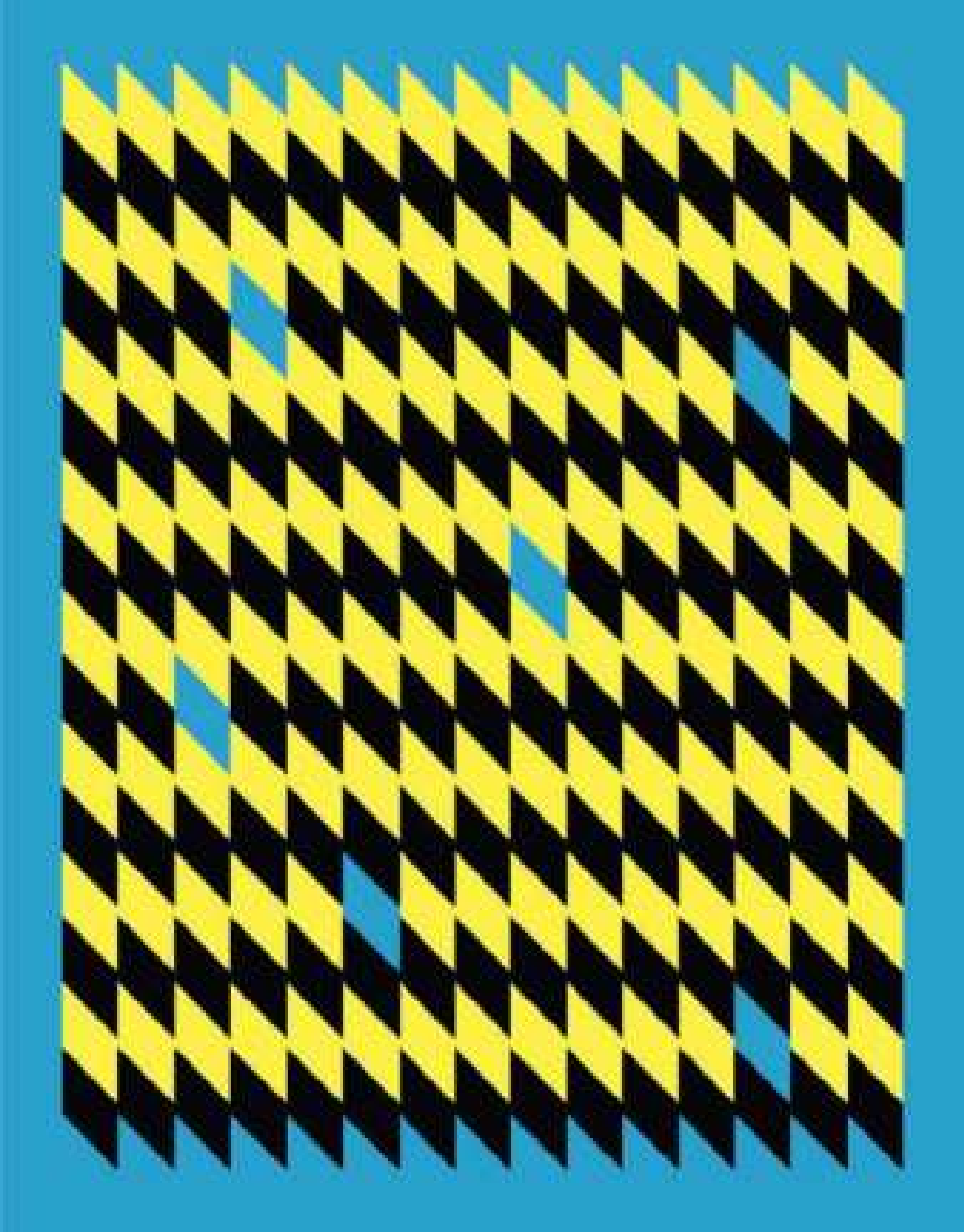
UNA PARTES

PRENDA



"...LA ARTESANÍA COMO UNA FORMA DE TRATAR DE SOSTENER EL TIEMPO ENTRE MIS MANOS PARA QUE NO CORRA TAN RÁPIDO".

MARÍA NEPOMUCENO



Resumen: ¿Qué relación podría proponerse entre las crisis gatilladas por el Covid-19 y lo conocido como "crisis de las migraciones en la Europa fortaleza"? El uso de la imagen de ataúdes con cuerpos rescatados del naufragio de Lampedusa (2013) para construir *fake news* sobre la gestión de la salud pública en pandemia es un síntoma que invita a reflexionarlas en conjunto. Se adopta como clave de lectura la muerte masiva y a la intemperie, desde un diálogo entre arte contemporáneo, estudios internacionales y humanidades.

La precariedad de la vida desnudada por la pandemia muestra ahora en la tierra del mundo los límites de las posibilidades de asistencia. Precisamente en las sociedades del bienestar del siglo XX, que refuerzan sus fronteras marítimas ante las migraciones provenientes de sus ex colonias de África y Medio Oriente, deviniendo espectadoras de sus decesos en las aguas del Mediterráneo.

The list (2006-), de la artista turca Banu Cennetoğlu es concebida como una obra que no avizora fin, al recoger anualmente información de estas víctimas, sistematizada por una ONG en Ámsterdam. Llora un presente respecto de cuyo desenlace no se tiene certeza, como ocurre con los memoriales a las víctimas de la pandemia.

Palabras clave: Covid-19, memoria, migraciones, muerte en la intemperie, naufragios.

Del final y sus excepciones

Naufragios en flujo en y ante el mundo confinado. A propósito de *The List* (Banu Cennetoğlu, 2006-2019)

Ana María Moraga Sepúlveda[1]

Introducción

Se problematiza acerca de acontecimientos (*naufragios*), que, aunque en su singularidad evoquen un final (*migraciones devenidas muertes masivas en la intemperie*), su acaecimiento regular desde hace tres décadas los ingresa como realidad recurrente. Incluso, ante la expansión del Covid-19 anunciado como fin y excepcionalidad.

De muertes de personas construidas históricamente como sujetos de la periferia, desplazadas por la violencia política (*nacionales de países de áfrica subsahariana y medio oriente, que huyen de la pobreza y/o conflictos armados).* Como si acaecieran seriadamente, en un tiempo demorado y paralelo a este "fin" que hace más de un año es sujeto de los discursos del "mundo"[2]. Empero, suceden *en* el mundo (*Mar Mediterráneo*) y no fuera de él.

Se quiere plantear que entre las narrativas del fin o sobre el final, enmarcadas en la expansión planetaria del Covid-19, existen realidades que parecieran alterarse levemente. Las políticas de cierre de fronteras no se han traducido en el fin de estos naufragios. Pese a que la condena moral –de la que también participa y toma distancia el arte– existe, los viajes en las embarcaciones precarias que son las *pateras* o *cayucos* persisten. La configuración de actos de

1 Doctoranda y Máster en Estudios Internacionales de Paz, Conflictos y Desarrollo, Universitat Jaume I, España. Magíster © en Historia y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Trabajo relacionado con la investigación "Naufragar. Morir en la intemperie. Arte Contemporáneo y crisis globales", Becas Chile Crea, Folio 53364, convocatoria 2020. anamaria.moraga@uji.es

2 Cuando se alude al mundo, se está siguiendo la propuesta de Rojas (2019).

memoria se complejiza: se llora y se recuerda algo que ha acontecido y que podría estar ocurriendo o por repetirse. Una memoria del presente y de lo que probablemente acaecerá. De ahí que se entienda que las prácticas artísticas que piensan estos naufragios configuran un tiempo demorado, irresuelto: la densidad del colonialismo encarna la contemporaneidad, al mostrarse como horizonte de futuro mediado por una "normalidad presente" de asistir a los naufragios, emergiendo estructuras para su tratamiento: espectadores y cooperantes.

Se discute en torno a que el "final" de cierre de fronteras en Europa, en tanto medida sanitaria, participa del desenlace fatal en la intemperie de quienes naufragan en el Mar Mediterráneo. Lo que se va a sostener es que estos naufragios, como efecto colateral de las migraciones indocumentadas, si bien son parte de un orden, lo son de una forma oculta, espectral. Estas migraciones están insertas en las estructuras de movilidad humana y de circulación de "capital humano" al margen de las leyes, sistemas de visados, control de fronteras y regímenes de contratación.

Luego, desde estas migraciones entendidas como efecto de la violencia política en su potencialidad global, y como componente paralelo al "final" que propone habitar el orden [de pandemia]; se explicará la complejidad para construir una memoria sobre algo que, así como "viene ocurriendo", no se sabe si tendrá un "desenlace". *The List*, de la artista turca Banu Cennetoğlu (Cennetoğlu, s.f.), desde 2006 replica la lista de muertes en el Mediterráneo que en el año 93 empezó a sistematizar la ONG *UNITED for Intercultural Action*, cuyo conteo anual se entiende interrumpido, justamente, por la pandemia.

Una "obra de nunca acabar", ruina de cómo se forjó el mundo moderno, expresión de una cadena de naufragios-lamentos, atrapada en una continuidad que se sucede. Vaciamiento de vidas en las aguas del mundo, en una lista que cada año se atiborra de nombres como detritus, indicios de la humanidad que la modernidad líquida "desperdicia". Un documento del archivo de la catástrofe, devenido pieza de arte contemporáneo, que itinera por galerías, museos y bienales, donde es curado, expuesto y también profanado.

Los naufragios del Mediterráneo, un final que escaquea y convive con "este final"

No se supondrá que menoscabo la autoridad o la capacidad de los médicos, cuando digo que la violencia de la enfermedad, al llegar a su clímax, fue como la del fuego del año siguiente. El fuego, que consumió todo lo que la peste no había podido tocar, desafió a todos los remedios: las bombas de incendio se rompieron, los cubos fueron desechados, y el poder del hombre se vio desbaratado y arrojado a su fin. Del mismo modo, la peste desafió toda medicina; hasta los médicos fueron atrapados por ella, con sus protectores sobre la boca; deambulaban prescribiendo a otros e indicándoles qué hacer, hasta que las señales los alcanzaban y caían muertos, destruidos por el enemigo contra el que batallaban en los cuerpos

Imagen 1: *The Guardian* (2018). The List. Galería *Chisenhale,* Bienal de Liverpool. https://www.studiointernational.com/index.php/banu-cennetoglu-interview-howbeit-exhibition-chisenhale-gallery-london-liverpool-biennial-the-list

de otros [...] Tendré frecuente ocasión de hablar de la prudencia de los magistrados, de su caridad, de la protección de los pobres, de la conservación del orden y el suministro de provisiones durante el recrudecimiento de la peste (Defoe, 2017 [1722], pp. 38-39).

El Covid-19 no ha frenado la movilidad humana. Aunque formalmente la controle, los flujos de personas que suscitan esta reflexión disminuyen, aunque no cesen. Según la Comisión Española de Ayuda al Refugiado, en 2020, las migraciones indocumentadas vía marítima hacia Europa, se redujeron en un 13% respecto de 2019, siendo detectadas 124.000 personas en estas fronteras, "fruto de un descenso de llegadas en la ruta por Turquía, con un 76% de bajada respecto al año anterior, un descenso de la ruta del Mediterráneo hacia España del 28% y un aumento de las rutas italiana (con un 154% de aumento de llegadas) y canaria (756,8%)" (CEAR, 2021, p. 6).

Desde 1993, la ONG United for Intercultural Action elabora un listado de las personas muertas y desaparecidas en el Mar Mediterráneo en el marco de estos naufragios, la que es convertida por la artista turca Banu Cennetoğlu en *The List*. La última versión disponible, publicada en abril de 2019, contiene datos de 35.570 personas, con su región de origen, causa del deceso, nombre, edad y género, entre otras (United for Intercultural Action, 2019). La lista de Cennetoğlu como detritus de la modernidad líquida, como vidas que pasan sin ritos que les despidan del mundo, como si el momento anulase el pasado vivido y las situara en un presente de muerte en la intemperie, en tanto "vidas desperdiciadas" (Bauman, 2012). Como cuerpos que encuentran dificultades para ser inhumados en los tiempos, lugares y ritos establecidos.

Imagen 2: Salomone, R. (2013). Sin título. Lampedusa. EFE. https://www.efe.com/efe/espana/efeverifica/estas-imagenes-de-ataudes-no-son-fallecidos-por-coronavirus/50001435-4209888. Titular "Estas imágenes de ataúdes no son de fallecidos por coronavirus".

Imagen 3: Getty Images (2015). Sin Título. BBC Mundo https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/04/150421_migrantes_ruta_europa_testimonios_ac

La pandemia trae estas dinámicas de tanatorio masivo a tierra, en escala global y simultánea. Una clave de lectura es el uso de imágenes de repatriación de cuerpos del naufragio de Lampedusa de 2013 en la producción de fake *news* acusadoras de la mala gestión de la salud pública (Rodríguez, 2020). En tierra firme, las estadísticas hacen ingresar a la muerte y a los funerales con ataúdes sin velar, como descriptores de una "nueva normalidad".

Barcazas pesqueras que cruzan el Mediterráneo atiborradas de personas, vendidas como si fueren barcos de pasajeros (imagen 3). Aeropuertos cerrados. Sumar la dificultad de aplicar protocolos Covid-19 ante la asistencia humanitaria (imagen 4). El requerimiento de cuerpos en tanto fuerza de trabajo presencial en aquellas funciones no absorbidas por la automatización; de acuerdo con fórmulas de rentabilidad no incorporadas directamente en el orden tributario, pero que, sin embargo, en su medida, le sostienen.

Los destinos de las y los trabajadores informales enunciados como "los espectros de la globalización" (Sassen S., 2003), son pensados por el arte contemporáneo, en estas ausencias y presencias espectrales. Unas, por su vida como trabajadores indocumentados. Otras, porque en una cruel e impropia evocación de la selección natural, perecen en el camino. En la privación de la vida en cuanto a sus condiciones materiales de posibilidad. En cuanto al estatuto ontológico de la humanidad. La violencia política como un patrón de poder mundial que ordena los cuerpos, jerarquizándolos, estratificándolos, disponiendo sus usos en la economía y de ellos como seres residuales.

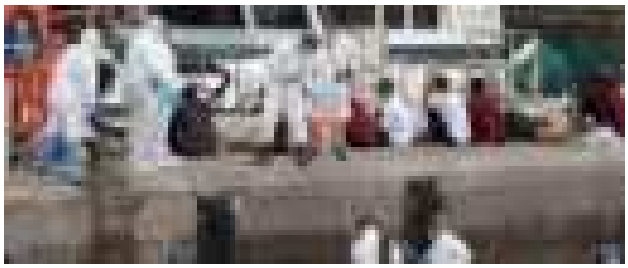


Imagen 4: EFE/Miguel Barreto (2021). Sin nombre. Tenerife, Comisión Española de Ayuda al Refugiado, CEAR https://www.cear.es/cear-denuncia-politica-de-contencion-migratoria-islas-canarias/. Pie de imagen: "Un cayuco con 72 migrantes, uno de ellos fallecido y tres en estado grave, llega al puerto de Los Cristianos, en Tenerife el pasado noviembre".

Imagen 5: Osservatore Romano (2017). La muerte y el llanto, Luigi Prevedel, FAO. https://www.diariodemallorca.es/cultura/2017/10/19/obra-arte-honor-pequeno-sirio-3325487.html

La muerte de Alan [Aylan] Kurdi distinguió como acontecimiento el naufragio de Bodrum en 2015. "Se ahogó con su hermano mayor Galip y su madre Rehanna cuando su bote neumático se hundió en medio del Egeo" (SWI Swiss Info, 2020). La imagen de su cuerpo en las costas del balneario turco recorrió el mundo. Estallaron las redes sociales. Quedaron los trabajos de Sudarsan Pattnaik, escultura en arena con la frase "la humanidad ha llegado a la orilla. Vergüenza, vergüenza, vergüenza" (2015); Ai Weiwei, (2016), Pekka Jylhä, "Until the Sea Shall Him Free" (2016), Oğuz Şen y Justus Becker, mural en homenaje en Frankfurt (2016) y Luigi Prevedel "La muerte y el llanto" (2017).

Esta última fue inaugurada por el Papa el 16 de octubre de 2017 (imagen 5), en el marco del día Mundial de la Alimentación en la sede mundial de FAO en Roma[3]. Descrita como "la inocencia y dulzura de la infancia asesinada por la guerra". Mármol blanco de Carrara, a tamaño real, con un peso aproximado de 1.000 kilogramos. Forma hiperrealista: "tal y como apareció" (*Diario de Mallorca*, 2017). En marzo de 2016 la justicia turca condenó a dos sirios con la pena de cuatro años y dos meses de cárcel, por tráfico de migrantes. Arriesgaban una pena de treinta y cinco años por cargo de negligencia deliberada. Desestimaron los cargos contra el padre del niño, quien "también

3 En el marco de la ceremonia "Cambiar el futuro de la migración. Invertir en seguridad alimentaria y desarrollo rural". Según la FAO, este es el momento en que más personas se han visto forzadas a huir de sus hogares desde la Segunda Guerra Mundial, debido al aumento de los conflictos y la inestabilidad política (Europa Press Roma, 2017).

estaba siendo juzgado por el mismo tribunal por haber 'tomado' la embarcación accidentada" (Estambul/AFP, 04).

¿Abre el Covid-19 un "final"? "¿Y las guerras mundiales?". "¿Y la caída de la Unión Soviética?". "¿Los atentados del 11-S? Importa su relación en este entramado de la violencia política en la historia contemporánea, en tanto hechos estructurantes de las narrativas del mundo, que dan contexto a los indicios de las crisis globales: violencia urbana, tráfico de personas, conflictos armados, que saturan la cotidianeidad. Antes que cuestiones domésticas, locales y/o accidentales, hablan del orden del mundo como lo vivimos.

¿Implicaría el Covid-19 un fin y en qué sentido? ¿Podría pensarse el mundo en un orden post pandemia? Es decir, en un tiempo distinto a lo conocido. Para Judith Butler (2020), es la precariedad afectando aún más a los más pobres; para Byung-Chul Han (2020), una probabilidad de paso a un sistema de control social y vigilancia epidemiológica a través de las tecnologías. Una excepción devenida "nueva normalidad" para las y los sujetos de control: los ciudadanos con derechos. Para quienes viven en intemperie: más intemperie.

> La excepción se convierte, en realidad, en la regla en un mundo en el que las interconexiones técnicas de todas las especies (movimientos, traslados de todo tipo, exposición o difusión de sustancias, etc.) alcanzan una intensidad hasta ahora desconocida y que crece con la población. La multiplicación de esta última también conduce a los países ricos a una prolongación de la vida y a un aumento del número de personas de avanzada edad y, en general, de personas en situación de riesgo [...] hay una especie de excepción viral –biológica, informática, cultural– que nos pandemiza (Nancy, 2020).

La vida amenazada a este lado de la pantalla. Los sujetos de compasión ya no están en aguas internacionales, sino que, en los barrios, en el metro, en los supermercados, en nuestras propias casas. Se erigen monumentos a las víctimas del virus. Emplazada el 15 de mayo de 2020 en la calle Alcalá de Madrid, frente al Palacio de Cibeles, la escultura diseñada por el arquitecto Carlos Rubio Carvajal, ya es parte del circuito turístico de la ciudad (Bienvenidos a Madrid, 2021). Cuando Estados Unidos superó los quinientos cuarenta mil muertos, tomó fuerza la discusión de un monumento de carácter nacional (Semana, 2021). La arquitecta Crisa Santos, diseñó el *Infinity Memorial* de treinta y nueve metros de altura, forjado en tres toneladas de acero, para recordar a las víctimas del virus en Brasil, en medio de la gestión de Jair Bolsonaro (Associated Press, 2020). En Uruguay, el estudio de arquitectura de Martín Gómez Platero presentó un proyecto de memorial que flotaría sobre las aguas, en la Rambla de Montevideo (Deck, 2020). Gente cotidiana, contagiada durante sus rutinas, falleciendo en medio de medidas de confinamiento, como víctimas colaterales de un virus que aún no es posible comprender, ya sea en cuanto a la forma de erradicarlo, como sus orígenes e implicancias futuras.

La emergencia del Covid-19 deviene al espectador en la tranquilidad de la orilla (Blumenberg, 2018) en víctima. Asfixia por inmersión ajena. Insuficiencia respiratoria propia. De espectador, a sujeto de asistencia. De espectador a recuperado. De espectador a fallecido. Trae la tesis de Judith Butler en relación a la fragilidad de la vida en tanto condición universal (Butler, 2009).

¿Memoria en torno a un final? Una obra interminable

> Clasificar los detritus supone establecer un orden dilucidando su grado de importancia, ya que al rescatarlos de la basura se les ha concedido la posibilidad de tener alguna.
>
> Estas constelaciones de cosas construyen cadenas de signos de la memoria que, al fin y al cabo, preservan nuestra vida encarnando unos el deseo; otros la muerte. El mantenimiento de estos restos se puede entender, así, como una resistencia activa a la memoria histórica e individual, y en este sentido los montones de cosas son materia amorfa que se recompone y reconfigura de varias maneras según esas cadenas de la memoria (Bernárdez Sanchís, 2005, pp. 116-117).

Una obra que se plantea habitar un fin que no acaece. Como un memorial que, a diferencia del *mea culpa* de los Estados, responde a la acción de una ONG y una artista. El mármol se cambia por papel. El lugar de emplazamiento itinera. En sus años de circulación, *the list* ha sido parte de las salas de museo, estaciones de tren, muros y ediciones especiales de periódicos en ciudades como Bergen (2019), Londres y Liverpool (2018), Barcelona (2018), Berlín (2017), Bremen (2017), Estambul (2015 y 2012), Sofía (2013), Basilea (2011), Atenas (2007), Ámsterdam (2007).

A diferencia de otros memoriales erigidos, pero en coincidencia con los dedicados a las víctimas del Covid-19, antes de ser una expresión de "un nunca más", de la pretensión de clausura de un hecho del pasado en el presente; es una muestra de la sucesión actual de muertes, sin avizorarse el día exacto de su término. Momento añorado por la Dra. Cattaneo, que ha liderado los rescates de cuerpos en los mares de Lampedusa: "Algún día, dentro de 50 años, mirarán ese barco y verán que había naves de negreros a 1.000 kilómetros de la Europa de los derechos, donde eran rechazados" (Monzón, 2019). ¿Podrá ello narrarse en cincuenta años como un hecho del pasado?

El trabajo de Cennetoğlu que circula y se repite, emerge y reaparece en espacios de arte, como si fuera "novedad". Lo único "nuevo" son los nombres de fallecidas que se agregan a una lista sin posibilidades de reversión, a una obra irreductible.

Los naufragios y las muertes saturan el espacio de excepcionalidad, hacen de lo "impresentable" un panorama de representación. Pese a toda la inversión de recursos en campañas publicitarias de la UE para disminuir estas migraciones, y los gastos en

defensa y control de fronteras, hay personas que siguen muriendo ahogadas. *The List* se impone ante el espectador/espectadora, recordando que "la solución" no habita las lógicas con las que opera el mundo (Rojas, 2020). De ahí que abrume, no siendo de extrañar su profanación en la Bienal de Liverpool (2018), imágenes 6 y 7: "para otros, era una apología a la amenaza a las ya debilitadas estructuras de desarrollo económico, bienestar e identidad nacional o en otro caso, europea [...] sufrió ataques los meses de junio, julio y septiembre" (Huerta, 2018).

Este tipo de obras, al proyectarse hacia quienes las observan, generan un efecto sobre su corporalidad, interpelan su presencia. El escorzo que, en obras como las de Doris Salcedo, al crear actos de memoria colectiva, se apropian de un componente performático y de sonoridad (Bal, 2016), permite escuchar y experimentar propioceptivamente el silencio de la muerte, que en the *list* yace en los nombres de las víctimas, atiborrados como "detritus ordenados" para hacerlos caber en un muro. La obra, antes que un memorial itinerante, es una evocación, una experiencia de pensamiento abrumador, a propósito de una catástrofe que ha devenido recurrente.

Esta obra como un síntoma de mundo, como una "imagen-síntoma" (Didi-Huberman, 2018), en lo referido a la violencia política y al tratamiento de existencias como vidas residuales, que subyace tras las muertes masivas, difícilmente habitable por "una solución". El arte contemporáneo, como *the list* se dedica a hacerlo visible, sonoro, experimentable, permitiendo que lo expuesto sea pensado.

¿Cuántas cuadras podrían tomar *the List* en las próximas décadas? ¿Qué formato tendría en tiempos de salas cerradas físicamente y abiertas digitalmente? ¿En qué se diferenciaría de la lista descargable del sitio de la ONG United? ¿Abrumaría de igual forma? Obra cuyas posibilidades se desconocen.

"Hermoso mundo ¿dónde estás?" fue la décima versión de la Bienal de Liverpool (14 de julio al 18 de octubre de 2018), curada por Kitty Scott y Sally Tallant. Convocaba a reflexionar un mundo en turbulencia económica, política y social. Acogió a *The List*, un proyecto que ingresa al arte contemporáneo en 2006: "en colaboración con curadores, trabajadores del arte e instituciones, Banu Cennetoğlu ha facilitado versiones actualizadas y traducidas de la Lista en varios países utilizando estructuras de exhibición pública como tableros de anuncios y suplementos de periódicos" (Cennetoğlu, s.f.).

La edición especial de *The Guardian* en el Día Mundial del Refugiado (20-6-2018), titulada "La Lista: los 34.361 hombres, mujeres y niños que perecieron tratando de llegar a Europa", señala que la nómina en sí no es objeto de arte en sí mismo, sino que el arte reside en la difusión:

> The list solo detalla los refugiados cuyas muertes han sido reportadas: el número de víctimas es casi seguro muy superior a 34.361. Como nos ha enseñado la cobertura mediática internacional de la crisis de los refugiados, muchas más muertes son indocumentadas. Los migrantes desaparecen en el mar, o mueren en la parte trasera de los camiones;

Imagen 6: Anderson (2018). The List, Bienal de Liverpool. https://www.allcitycanvas.com/the-list-destrozada

Imagen 7: Banu Cennetoğlu (2018). The List, Bienal de Liverpool, https://www.allcitycanvas.com/the-list-destrozada/

> mueren en condiciones peligrosas en los campamentos, o por grupos de odio de extrema derecha; o el estrés extremo de su situación los lleva a quitarse la vida [...]
>
> The list no es una obra de arte en sí misma, el arte radica en su difusión. Cennetoğlu siempre se asegura de que el aspecto de la lista siga siendo el mismo –una cuadrícula de datos, que muestra el año, el nombre del refugiado, de dónde vino, la causa de la muerte y la fuente [...] es una representación clara de la escala de la crisis de los refugiados y el sufrimiento humano que ha causado en los últimos 25 años– la miseria que parece no tener fin a la vista (Needham, 2018).

Ante la pregunta de si "le inquieta estar haciendo arte de una gran fosa común", la artista afirma que usa sus posibilidades de ser una artista, para dar visibilidad y continuidad a la obra, corroborando que la práctica artística reside en la circulación. En lo que respecta al impacto político, sostiene:

> Creo que "The List" no tiene un impacto directo y rápido en el cambio político. Por eso su frecuente visibilidad es tan importante. Otro propósito es que su presencia y continuidad son parte de la solidaridad y la resistencia a este respecto. La única manera de provocar un cambio es que todos empecemos a pensar sobre nuestra parte de responsabilidad en esas muertes e incorporemos las conclusiones. Yo espero que la persona que lea una sola página de este documento no pueda normalizar el asunto y tome medidas (Yarimoglu, 2019).

La experiencia ante la obra ya sea como extenso muro o como guía de difuntos, lo que gatille que el espectador, la espectadora "no pueda normalizar el

asunto". *The List* abruma. Su exhibición se encuentra interrumpida en tiempos de pandemia. No así, los naufragios en el Mediterráneo.

Conclusiones

En política comparada existe un principio relacionado con la similitud entre los casos de análisis, para validar el método. Aquí ha interesado que los puntos de semejanza entre el "final" que evoca el Covid-19 y al que se alude cada vez que un naufragio torna ribetes mediáticos, subyacen a los parámetros del orden formal y es lo que da fuerza a este recorrido: pretender relacionar algo que ocurre desde hace tres décadas y encadenado al pasado colonial, con algo que emerge como "novedad" en 2020. Muertes que acaecen en el mar, versus aquellas que ocurren en casas, hogares de ancianos y hospitales. Personas que cuentan con identificación para ser atendidas, registradas –e incluso aseguradas– por un sistema de salud, versus las que carecen de documentos que las como sujetos ante el país de destino/naufragio. Hay elementos que abren un itinerario para dar inteligibilidad a lo que se ha venido señalando.

Primero, el "orden" que dispone los cuerpos, ya sea en una barcaza atiborrada de solicitantes de asilo, o en la sala de esperas de un servicio de urgencias, reproduce históricamente sus bases estructurales. Ni los naufragios ni el Covid-19, narrados en sus límites, necesariamente implican un fin. Más bien, espacios de transmutación de formas. En ello, epidemiología, geopolítica y biopolítica son decidoras.

¿Por qué aludir a las muertes de personas que intentan migrar, a propósito de los decesos del Covid-19? El intento de confusión de imágenes es un pretexto para retomar la tesis de Bauman sobre vidas superfluas y precariedad de la vida en Butler. Remiten a pensar sobre la gestión de la existencia y de la muerte en escalas que sobrepasan los marcos de comprensión de lo cotidiano conocidos. Denuncias de morgues y funerarias colapsadas, remiten a imágenes como las del trabajo de campo de la Dra. Cattaneo cuando rescató en Lampedusa cadáveres de naufragios entre las 360 (2013) y 1000 (2015) víctimas. Cuando personas que fueron "ciudadanos respetables" del Estado de Bienestar y las democracias liberales, deben ser enterrados sin ceremonias, sus cuerpos ser almacenados según protocolos de entrega. Como cadáveres dispuestos en ataúdes en filas a la espera de ser subidos a un avión, para seguir con las fórmulas de las que habla Bauman para deshacerse de los residuos de vidas, que no han sido asistidas. Ni ante el peligro en el mar, ni ante la epidemia.

Deja la pregunta por el límite entre las posibilidades de prolongar la vida de las que habla Agamben y el dejar morir que desarrolla Espósito. Pensar en torno al estatuto de la vida de quienes migran sin documentos europeos, de las personas de la tercera y cuarta edad en lo que ha sido "el primer mundo", de los y las sindicadas como "población de riesgo" y de quienes no hemos pensado serlo.

Finalmente, *The List* es una obra que expresa los límites de la violencia en el orden de mundo. La

tensión entre cumplir la promesa de "nunca más" que queda después de Auschwitz y las formas que tiene el mundo para operar cotidianamente. Si nos situamos en lo referido al estatuto de la vida, la obra abre una mirada hacia las continuidades en cómo la humanidad ha gestionado la vida y la muerte, en tanto asunto contemporáneo: lo que se pensó superado, es parte del presente y el crecimiento de esa lista muestra la sucesión de la excepcionalidad hasta normalizarla. Epidemias, guerras. Las muertes masivas en la intemperie adoptan formas que, en su irrupción, generan una sensación de inéditas.

Esta pandemia, antes que marcar un fin, conecta la pregunta por el estatuto de la vida humana con la memoria, las promesas de la humanidad y cómo un orden se reproduce a través de la gestión de la relación muerte/vida. El arte contemporáneo, ya sea a través de memoriales en medio de cada oleada, ya sea mediante otras prácticas actuales o próximas, lo está pensando.

Referencias asociadas:

Agamben, Girogio. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III.* Madrid: Pre-Textos.

Agamben, Giorgio. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?.* Obtenido de Internet Archive: https://archive.org/stream/agamben-que-es-lo-contemporaneo/agamben-que-es-lo-contemporaneo_djvu.txt

Associated Press. (2020 de septiembre de 2020). *Brasil dedica monumento a víctimas del coronavirus.* Obtenido de Associated Press: https://apnews.com/article/noticias-ba4bb9eb5412dd9b3ec81dd1ce19fceb

Badiou, Alain. (2020). Sobre la situación epidémica. En VV.AA, *Sopa de Wuhan*. La Plata: ASPO.

Bal, Mieke. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada.* Madrid: Akal.

Bauman, Zygmunt. (2012). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias.* Barcelona: Paidós.

BBC Mundo. (22 de 04 de 2015). *Tragedia del Mediterráneo: así es la ruta de migración más mortífera del mundo.* Obtenido de BBC Mundo: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/04/150421_migrantes_ruta_europa_testimonios_ac

Bernárdez Sanchís, Carmen. (2005). Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX. En V. Bozal, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo* (págs. 77-116). Madrid: La balsa de Medusa.

Bienvenidos a Madrid. (2021). *Monumento en recuerdo de las víctimas de la pandemia del Covid-19.* Obtenido de Madrid. Página Oficinal de Turismo de Madrid: https://www.esmadrid.com/informacion-turistica/monumento-recuerdo-victimas-pandemia-covid-19?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Blumenberg, Hans. (2018). *Naufragio con espectador.* Madrid: La Balsa de Medusa.

Butler, Judith. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* México: Paidós.

Butler, Judith. (2020). El capitalismo tiene sus límites. En VV.AA, *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (págs. 59-65). La Plata: ASPO. Obtenido de Sopa de Wuhan.

Cattaneo, Cristina. (2018). *Naufraghi Senza Volto. Dare un nome alle vittome del Mediterraneo.* Milano: Raffaello Cortina.

CDE. (12 de septiembre de 2019). *Campañas de sensibilización e información sobre los riesgos de la migración irregular en determinados terceros países y en Europa.* Obtenido de Centro de Documentación Europea de Almería: https://www.cde.ual.es/campanas-de-sensibilizacion-e-informacion-sobre-los-riesgos-de-la-migracion-irregular-en-determinados-terceros-paises-y-en-europa/

CEAR. (2021). *Migración en Canarias, la emergencia previsible.* Obtenido de Comisión Española de Ayuda al Refugiado: https://www.cear.es/wp-content/uploads/2021/04/Informe-CEAR_CANARIAS.pdf

Cennetoğlu, Banu. (s.f.). *About The List.* Obtenido de The List. Info: http://www.list-e.info/liste-hakkinda.php?l=en

Deck. (2020). *Memorial de la Pandemia. Primer gran monumento del mundo dedicado a las víctimas de COVID-19.* Obtenido de Deck: https://www.revistadeck.com/memorial-de-la-pandemia-primer-gran-monumento-del-mundo-dedicado-a-las-victimas-de-covid-19/

Defoe, Daniel. (2017 [1722]). *Diario del año de la peste.* Madrid: Verbum.

Diario de Mallorca. (19 de 10 de 2017). *Una obra de arte en honor al pequeño sirio fallecido.* Obtenido de Diario de Mallorca: https://www.diariodemallorca.es/cultura/2017/10/19/obra-arte-honor-pequeno-sirio-3325487.html

Didi-Huberman, Georges. (2018). *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Estambul/AFP. (2016 de marzo de 04). *Turquía condena a dos traficantes en caso del niño sirio Aylan Kurdi.* Obtenido de Prensa Libre: https://www.prensalibre.com/internacional/turquia-condena-a-dos-traficantes-en-caso-del-nio-sirio-aylan-kurdi/

Europa Press Roma. (16 de 10 de 2017). *Homenaje a los refugiados: El Papa inaugura una estatua del niño sirio Aylan en Roma.* Obtenido de El Periodico: https://www.elperiodico.com/es/internacional/20171016/el-papa-inaugura-una-estatua-del-nino-sirio-aylan-en-roma-6356028

Fernández López, José Antonio. (2006). *En los límites de lo indecible . Representación artística y catástrofe.* Obtenido de A Parte Rei, 48, pp. 1-12: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jafernan48.pdf

Goytisolo, Juan , & Naïr, Sami. (2000). *El peaje de la vida. Integración o rechazo de la emigración en España.* Madrid: Aguilar.

Grüner, Eduardo. (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución.* Buenos Aires: Edhasa.

Han, Byung Chul. (2020). La emergencia viral y el mundo del mañana. En VV.AA, *Sopa de Wuhan* (págs. 97-111). La Plata: ASPO.

Huerta, K. M. (17 de 09 de 2018). *The List, destrozado monumento a refugiados.* Obtenido de All City Canvas: https://www.allcitycanvas.com/the-list-destrozada/

Liverpool Biennial. (2018). *About.* Obtenido de Liverpool Biennial: https://www.biennial.com/about

Mezzadra, Sandro. (2005). *Derecho de Fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización.* Buenos Aires: Traficantes de Sueños.

Nancy, Jean Luc. (2020). Excepción viral. En VV.AA, *Sopa de Wuhan* (págs. 29-30). La Plata: ASPO.

Needham, A. (20 de 06 de 2018). *The List: the 34,361 men, women and children who perished trying to reach Europe.* Obtenido de The Guardian: https://www.theguardian.com/world/2018/jun/20/the-list-34361-men-women-and-children-who-perished-trying-to-reach-europe-world-refugee-day

RFI. (16 de mayo de 2020). *¿Naufragios invisibles en el Mediterráneo? Las causas de la migración no han desaparecido.* Obtenido de Radio U.Chile: https://radio.uchile.cl/2020/05/16/naufragios-invisibles-en-el-mediterraneo-las-causas-de-la-migracion-no-han-desaparecido/

Rodríguez, S. (31 de 03 de 2020). *Estas imágenes de ataúdes no son de fallecidos por coronavirus.* Obtenido de Agencia EFE: https://www.efe.com/efe/espana/efeverifica/estas-imagenes-de-ataudes-no-son-fallecidos-por-coronavirus/50001435-4209888

Rojas, Sergio. (2018). *La condición contemporánea de las artes: una forma de pensar.* Obtenido de Cuatro treintaitrés, 1, Facultad de Artes de la Universidad de Chile.: https://www.uchile.cl/publicaciones/151887/cuatro-treintaitres

Rojas, Sergio. (2019). Bajo el mundo hay un planeta. *Cuatrotreintaitrés, 2,* 36-47.

Rojas, Sergio. (2020). *La violencia de los límites en el arte.* Obtenido de Conceição Conception , Campinas, 9, pp.1 -17: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/download/8662157/25764/89696

Sassen, Saskia. (2003). *Los espectros de la globalización.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Semana. (21 de marzo de 2021). *Monumento a víctimas de coronavirus, una idea que toma fuerza en EE. UU.* Obtenido de Semana: https://www.semana.com/mundo/articulo/monumento-a-victimas-de-coronavirus-una-idea-que-toma-fuerza-en-ee-uu/202107/

SWI Swiss Info. (01 de septiembre de 2020). *Cinco años después de la foto de Aylan Kurdi, su tía pide no cerrar los ojos.* Obtenido de SWI : https://www.swissinfo.ch/spa/cinco-a%C3%B1os-despu%C3%A9s-de-la-foto-de-aylan-kurdi--su-t%C3%ADa-pide-no-cerrar-los-ojos/46006042

United Nations. (13 de julio de 2018). *Global Compact for save, orderly and regular migration.* Obtenido de Conferencia Intergubernamental para el Pacto Mundial sobre Migración: https://refugeesmigrants.un.org/sites/default/files/180713_agreed_outcome_global_compact_for_migration.pdf

Viramontes, S. (21 de 05 de 2020). *ASPO, el proyecto editorial latinoamericano que nació en la pandemia.* Obtenido de Gatopardo: https://gatopardo.com/arte-y-cultura/aspo-el-proyecto-editorial-latinoamericano-que-nacio-en-la-pandemia/

Wallerstein, Immanuel. (2007). *Universalismo europeo. El discurso del poder.* México: Siglo XXI.

Yarimoglu, A. (09 de 02 de 2019). *Banu Cennetoglu: "Uso mis posibilidades como artista para dar visibilidad a 'The List'".* Obtenido de El Periodico, Cuaderno: https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20190209/banu-cennetoglu-the-list-muertos-migrantes-inmigracion-refugiados-barcelona-7292039

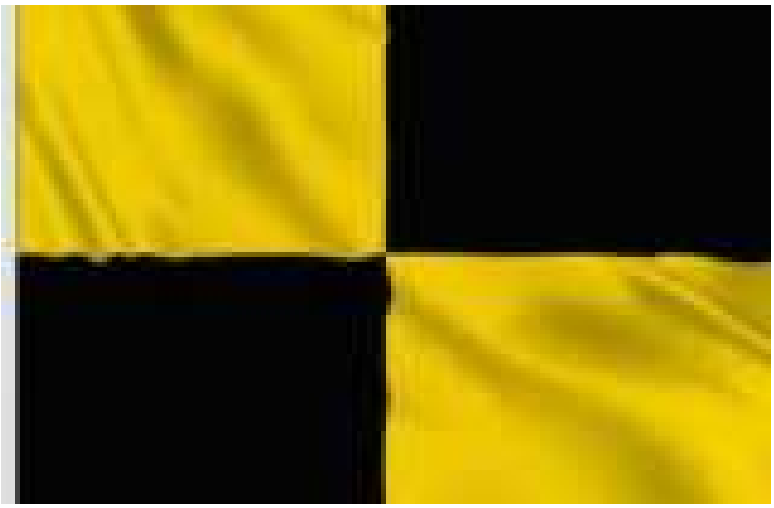


Fig. 1. Bandera de señalización náutica, L, lima o Yellow Jack, extraída de sitio web https://www.flagsonline.it/es/letra-l

DEJAR DE VER

(A propósito de una posible intoxicación con imágenes)

Camila Estrella[1]

Hay una bandera que los barcos deben llevar para anunciar que están en cuarentena, signo claro que puede verse a muchas millas de distancia. No poner esa bandera cambiaría la historia de muchas vidas, el comienzo o el fin de una epidemia, la extinción de una población isleña, el contagio por el mundo entero. La bandera es negra y amarilla, como los colores de la radioactividad, la señal de peligro que en su contraste de abeja pareciera parpadear en nuestra visión. Porque el amarillo –según la norma covenin–[2] es una señal universal de precaución. Sirve para llamar la atención con más énfasis, se usa con mayor frecuencia para marcar áreas con riesgo de tropezar o caer. El color amarillo combinado con negro se ve mejor a distancia.

La bandera es abstracción, símbolo puro, reducido a dos colores que contrastan como la luz y la oscuridad, convirtiéndose en una imagen de alerta, de riesgo, que resume en este caso el estado contaminado de la tripulación. Nosotros todavía no hemos llegado a portar insignias que den cuenta de nuestro estado sanitario, pero sí portar permisos virtuales para desplazarnos, sabiendo que nuestro paso por Internet no se borra, ahí se encontrarán las marcas de nuestros comportamientos, la estela de nuestros actos. Ahí somos navegantes que van cruzando aguas desconocidas, navegantes a la deriva, sin un timón, sin banderas.

Las embarcaciones en que nos encontramos, a modo de celdillas, nos dejan encapsulados pero atados a la tierra. Desde cada celda enviamos señales, de

1 Licenciada en Artes Visuales, Universidad de Chile, Doctora en Filosofía, Universidad París 8, en París, Francia.

2 Conjunto de normativas y estándares de calidad, donde se describen los procedimientos a seguir en una actividad determinada, en este caso de seguridad.

una celda a otra, ¿llegarán hasta puertos libres? ¿Llegarán a quienes menos quisiéramos encontrar?

Las percepciones de la realidad mediadas que se comparten hacen creer en estados que no se perciben al caminar por la calle. La gente no es igual en la pantalla, nunca lo fueron siquiera en una fotografía, ni en los primeros daguerrotipos, ni en ningún tipo de imagen. Por las videollamadas vemos rostros y voces pasadas por cedazos que nos hablan mirándose a sí mismos: si no vemos al otro tampoco importa, nos seguimos viendo, como hablándole al espejo.

Sorprendentemente, cuando no hay imagen pensamos que no hay nadie, pero las réplicas de los diálogos telefónicos sí las tomamos por reales. Si solo hay imágenes, si solo usamos la vista, podría suceder que poco a poco los otros sentidos pierdan su agudeza.

Ver imágenes todo el tiempo en un *loop* estéril, en realidad es contaminación visual. En algún momento en las ciudades se habló de la preocupación por la contaminación acústica, se trató de aislar ciertos lugares, como las salas de clases, del ruido de la calle. ¿Cómo aislar ahora esta contaminación visual, cómo protegernos? Necesitamos tanto del vacío como del silencio.

Disipar

El vacío no es lo mismo que el abismo, o la puesta en abismo que crea el loop ininterrumpido de imágenes, esa situación no deja vacío posible. El *horror vacui* o el horror a quedarse callado, se relacionan aquí. No poder dejar espacios en blanco, no poder dejar de hablar, todo eso sucede a causa de no querer enfrentarse al vacío. Un vacío que paradojalmente va convirtiéndose en exclusividad, un pequeño lujo, como lo serán cada vez más el silencio, la soledad, la cantidad de metros cuadrados del espacio habitado. Se corre el riesgo de que cuando queramos salir del loop de imágenes no exista tal posibilidad, sin saber dónde encontrar el espacio para las pausas que nuestra vista reclame.

Una pausa visual, es lo que significa aquí el vacío. Una pausa como los silencios escritos en el pentagrama. Parpadeamos, sí, es cierto, pero no es suficiente. No ver las imágenes que producimos media hora al día sería algo considerable. ¿Será posible darse esa pausa que nos lleve a resguardarnos de la contaminación visual?

Contaminación visual que se presenta en toda superficie: pieles, edificios de veinte pisos, muros, vagones, veredas, en sentido vertical u horizontal. Contaminación visual virtual, en todos los tamaños de pantallas, contaminación visual en los sueños –sucede el llegar a soñar con las pantallas–.

Entonces, es posible preguntarnos: ¿cómo sería vivir sin imágenes de sí mismo? ¿Cómo sería volver a tener solo una imagen espectral, solamente nuestro

reflejo en el vidrio, en el charco, o la deformación en la cuchara? Poder dejar de producir autorretratos, que cada vez son más alejados del rostro inicial, llenos de efectos que van desvaneciendo la humanidad de la persona que existe al otro lado de la pantalla. Las selfies, son un ejemplo de una categoría de imagen y de un comportamiento, son fotografías tomadas siempre desde un mismo ángulo, desvirtuando al individuo, homogeneizando a todas las fotos de los perfiles de las redes sociales, siendo otro tipo de foto de identidad o de anuario. ¿Cómo auto fotografiarse sin que parezca una selfie? No es evidente, supone un esfuerzo como bajar el teléfono, mover el rostro, buscar una luz particular. Salir de la categoría de selfie, sería entonces tomarse una que no parezca serlo.

Junto a lo anterior, de pronto sucedió que las fotos tuvieron que apretarse en el formato vertical. Una especie de totalitarismo vertical de la imagen. Todo es vertical, todas las imágenes van pasando verticalmente frente a nuestros ojos, todas las fotos se empiezan a parecer, nos rodean millones de imagenes que se producen segundo a segundo que no tienen originalidad. Contaminación visual y también contaminación creativa, termina produciéndose como la anulación de ella.

Podríamos intentar pasar un día sin imágenes, sin tomarlas, sin mirarlas. Solo recordarlas. Porque tampoco podemos dejar de pensar en ellas, ni vaciarnos de su presencia activa en los confines de nuestra memoria. Intentar entonces realizar una dieta: abstenerse de registrar, de registrarse, dejando de mirar a través de todo medio. Un día de pura observación del entorno para que la vista recorra lo que le llame la atención y se detenga donde quiera, siempre hay un lugar de preferencia que miramos más que otros, un llano donde la vista toma su descanso.

Contemplación

Pareciera que todos los esfuerzos hechos durante siglos para que la imagen lograra fijarse y enfocarse, todas las cámaras, lentes, papeles y químicos fotosensibles, las películas más sofisticadas para la obtención de negativos que pudieran ampliarse y volver a ampliarse sin perder definición; todos esos esfuerzos por ver mejor fueron afectados y reemplazados por un uso de la fotografía que ha llevado a la disolución de la imagen. Dejó de ser fija, hoy no podemos hablar ya de imagen fija, tampoco es una imagen en movimiento, es una imagen que pasa. Y pasan tantas a la vez que se van anulando unas a otras. Imágenes pasajeras, destellos, flashazos. Un ruido blanco molesto que no se llega a definir y no se llega a captar.

El movimiento de las imágenes es como una corriente fluvial, un río de imágenes que no cesa ni se seca, un río al que va cayendo la memoria, diluyéndola, desvaneciéndola. Pareciera ser un regreso a ese flujo en que viaja la luz, el regreso a la inmaterialidad de las imágenes como si volviéramos a contar solamente con la Camera obscura para obtenerlas y que luego, una vez desactivada la fuente luminosa,

se extinguieran. La oscuridad, la falta de energía, el agotamiento de las baterías, la pérdida de los archivos, el límite de los discos de memoria, el límite de nuestra memoria, el límite de nuestro cuerpo, de nuestra vista. Siempre a la imagen la han acompañado los límites, la oscuridad y la pérdida, el parpadear frente a la realidad.

Proyecciones

> ¿Qué debemos hacer con nuestras imaginaciones? Amarlas, creerlas a tal punto de tener que destruir, falsificar (este es quizás, el sentido del cine de Orson Welles). Pero cuando, al final, se revelan vacías, incumplidas, cuando muestran la nada de la que están hechas, solamente entonces pagar el precio de su verdad, entender que Dulcinea –a quien hemos salvado– no puede amarnos. (Agamben, 200, pp. 123-124).

La pantalla del cine dejó de ser el significado más común para referirnos a esta palabra, la gran pantalla lucha hoy por sobrevivir después de haber sido la única. Las pantallas están disponibles en todo lugar, en todo, aunque no sean las nuestras, y están encendidas en cualquier formato arrebatándonos parte de la realidad y nuestro desplazamiento por el presente. La pantalla juega a absorber ese presente, juega a hacernos creer que lo extiende y que la realidad ocurre en ella, o que al mundo y a otros mundos se accede desde ella. Portal aparente. Adicción insufrible, ahí estallan las emociones, todo conflicto se potencia, toda caricia se empobrece.

Pero no olvidemos que tenemos una pantalla en nuestro interior, la madre de todas las pantallas: la retina, que en su ubicación extremadamente protegida es incomparable en sofisticación. Nuestro cuerpo entendió de qué se trataba la luz y supo usarla, dosificarla y protegerse de ella, como lo han sabido de sobra las diversas especies, sobre todo las bioluminiscentes que usan el lenguaje de la luz para comunicarse en los océanos. El cuerpo humano hoy en día recibe intervenciones en su sistema visual cada vez más complejas y se van creando nuevas nanotecnologías que prometen devolver la visión reparando los nervios oculares estropeados.

De igual forma ya existen lentes de contacto con realidad virtual y aumentada, que siendo más pequeños que la pupila del ojo no interfieren con la visión normal, la retina recibirá entonces a la realidad virtual junto a la proyección del mundo exterior, percibiéndolas como un solo fenómeno. Todo volvería a proyectarse en un solo lugar, volviendo a un punto de partida perceptivo, volviendo a esa primera pantalla que ha estado dentro de nuestros globos oculares desde los orígenes de nuestra especie. Lentes de contacto que portaremos, dando cuerpo al sueño de lograr unir el ojo a la cámara cinematográfica, como en esa analogía del ojo, la cámara, el diafragma del lente; el parpadeo y el rápido abrir y cerrar de una persiana, en *El hombre de la cámara* de Dtziga Vertov (1929).

Si la retina recibe virtualidad y realidad al mismo tiempo, viene a cumplirse otro sueño; el de entrar y salir de una película como en *La rosa púrpura*

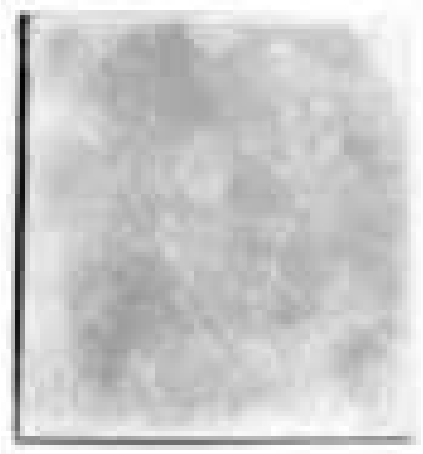


Fig. 2.
Papel fotográfico velado, encontrado en laboratorio análogo, archivo personal.

del Cairo de Woody Allen (1985), o el sueño de todo *gamer*: entrar a la dimensión del juego, o el sueño de todos los que hemos querido ser parte de los mundos de ficción que pueblan las historias, otros mundos y dimensiones dónde podamos ser otros, dónde completemos esa sensación de falta en cuanto a la experiencia y capacidades del cuerpo, la esperanza de una plenitud que persistentemente pensamos se encuentra en otro espacio.

Lejos en el tiempo, pero cercanos a lo que depara la visión del futuro, se nos aparecen hoy en día Kepler y Descartes, en esa relación que se retroalimentó sobre la base de la Camera Obscura con respecto al funcionamiento de la visión humana. La proyección de la imagen daba tantas certezas sobre el comportamiento físico de la luz y, al mismo tiempo, tantas dudas sobre nuestra percepción.

Pronto seremos hombres/mujeres-cámara. El que no porte el lente quedará fuera de las percepciones de los otros, será expulsado y devuelto a una prehistoria visual. La visión no será democrática, existirán marginados visuales, quizás en qué grado el costo y acceso al lente vayan a ser las principales causas de esa situación. Pero tampoco sabemos en qué medida esa visión Cyborg, esa supervisión nos afectará, quizás dejar de ver o ver menos sea necesario para hacer contrapeso a ver demasiado. Probablemente, también existirán automarginados de esa visión.

Entonces, dejar de ver ¿será la utopía próximamente? O el simple hecho de ver, sin mediación tecnológica ¿será la búsqueda? Poder ver de nuevo la simple realidad, sin aumento ¿se convertirá después en una necesidad? ¿Retroceder será posible? Difícil, así como viajar en el tiempo.

Imágenes, imágenes y más imágenes. Producen cierta bulimia, hasta sobredosis. En la desesperación se pueden hacer algunos intentos como descolgar los cuadros de las paredes, guardar los espejos, apagar aparatos o economizar las cantidades de fotos captadas o vistas en una hora. Incluso se podría utilizar la bandera, la *yellow jack*, para indicar la condición de sobredosis visual, contaminación producida por las imágenes y quedar en cuarentena.

> ¡Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. (Berger, 1975, p. 8).

Quien ha realizado la experiencia de oscurecer una habitación y dejar un pequeño orificio por donde pase la luz, no dejará de maravillarse al estar dentro de la proyección de las imágenes del exterior, pudiendo sentirse transportado hacia un viaje dentro del globo ocular, o al interior de una cámara fotográfica. Los rayos de luz se perciben rectos y podemos seguir su curso, tocarlos, sentir su inmaterialidad, sentir el calor, sentir que todas las teorías pueden explicarse gracias a ese pequeño orificio. A ese lugar se le ha denominado Camera Obscura, en un latín que nos recuerda su origen pretérito, siglos y siglos han pasado desde que el desciframiento de la luz nos acompaña.

La Camera Obscura nos refuerza la idea del fenómeno luminoso, pero también nos hace comprobar que lo que percibimos por la visión es una proyección, vemos proyecciones de todo lo que nos rodea, lo cual no deja de generar una enorme incertidumbre, la gran puesta en abismo de entender la realidad. La Camera Obscura nos hace entrar en la caverna de Platón, haciéndonos testigos de los movimientos de las siluetas que pasan al otro lado de nuestro cuarto, que nos guarece y aísla.

Como reflexiona David Hockney en *El conocimiento secreto*, no hay equipos que intervengan en la proyección de esa imagen, es sólo LUZ. Es óptica y física pura, la prueba de que esa imagen más pequeña e invertida que vemos, pero que no tiene ningún cuerpo ni volumen; tiene, sin embargo, el poder de dejarnos tan absortos que podemos creer más en ella que en cualquier otra cosa tangible. Resulta ser la historia de toda iconografía.

Las proyecciones del entorno en una imagen puesta de cabeza nos alejan de lo racional para llevarnos hacia lo onírico, un paseo por los espectros de todo aquello que vemos con frecuencia y que, en ese nuevo estado, se nos presentan transformados en algo que creíamos solo posible cuando cerramos los ojos y nos entregamos a las divagaciones de la mente, parecida a una enorme caverna laberíntica en la cual extraviarse.

El haz de luz recorre las distancias más enormes, lo sabemos, viene de otro tiempo. Un haz de luz que se pone en evidencia gracias a ser dirigido por el orificio de la Camera obscura o por el proyector del cine o por un data show. Los haces de luz aparecen imponentes en la enorme proyección sobre la torre Telefónica en Santiago de Chile (2019-2020), pero lo que se proyecta son palabras, en un sentido inverso de lo que se cree, una palabra vale y puede transmitir el sentido de mil imágenes. Estas enormes proyecciones lumínicas de *delight lab* (German y Andrea Gana) han sido registradas por miles de miles de espectadores y luego han sido convertidas en imágenes, en postales, en serigrafías. Lo que es efímero llama a la necesidad de registro, pero el registro ya no es experiencia, es objeto. La

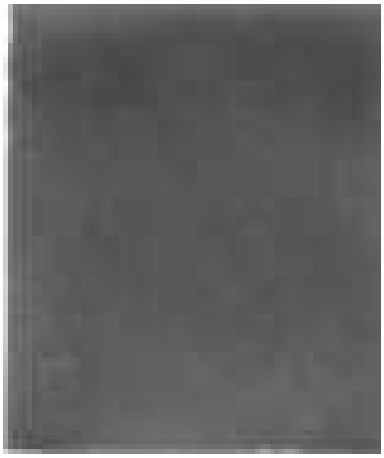


Fig. 3.
Papel fotográfico velado, encontrado en laboratorio análogo, archivo personal.

experiencia está al observar dentro de la Camera Obscura, al contemplar la proyección.

De esta manera, la Camera Obscura puede vivirse como refugio, un lugar de contemplación total. La respuesta a una introspección y desintoxicación de las imágenes que nos rodean e invaden, puede estar en esa habitación a la que podemos decidir entrar y salir, en la que podemos quedarnos hibernado del mundo, en la que la imagen proyectada es una imagen-movimiento del mismo. Podemos pensar en respirar lentamente allí adentro y sentir el pulso de todos los elementos externos.

La Camera Obscura puede también confundirse con un cuarto oscuro o laboratorio fotográfico, donde la química reproduce, agranda, revela y fija las imágenes que se materializan. Un lugar que también tiene características uterinas como la humedad y el calor. Junto a los fuertes olores de los químicos sentimos que al interior de ese lugar se destierra al tiempo y que podemos comprender a los animales nocturnos, habituando nuestra vista a la oscuridad. Para ver esas imágenes, para revelarlas y darles vida, necesitamos de la oscuridad total, oscuridad y encierro, la aislación que procura la dicotomía entre luz y oscuridad.

fig. 4. Captura de pantalla, fotograma del film *Il desserto rosso* de Michelangelo Antonioni, 1964.

Luz total / oscuridad total

Los cines, a su vez, han sido otros cuartos oscuros, otras Cameras obscuras. Experiencia colectiva en la penumbra, encerrados, juntos, refugiados, guarecidos, instrospectos. De alguna manera los cines se asemejan a la función que cumplían los templos, son catedrales de las imágenes, donde lo que se proyecta son infinitas miradas y registros de todo aquello que se ha percibido y se quiere lograr transmitir, recrear, reestructurar para la visión de espectadores anónimos y fieles devotos, asiduos del templo.

Lo que una película proyecta, es una especie de caja de resonancia de múltiples miradas a través de una cámara que las ha registrado. "El film, pues, organiza hechos. Los organiza en la forma de un lenguaje propio, un lenguaje de lo visible que los pone en comunicación" (Rancière, 2017, p. 265). Pedazos de miradas, miradas de los hechos, que se reorganizan y dan cuerpo al lenguaje visual que conocemos, al que respondemos y también usamos.

En una pieza audiovisual, cualquiera sea su duración, las imágenes están contenidas, son parte de un todo que se ha definido, otorgándoles una forma. Las imágenes que hoy nos rodean, en cambio, parecieran no tener duración ni pertenencia. No se acaban, no comienzan. Se suceden y se desorganizan. Esta es la razón por la que el clamor por detenerlas nos viene a detonar en estas reflexiones.

Detonando como lo hacen las chimeneas de una fábrica en *El desierto rojo* de Antonioni (1964) invadiendo todo el encuadre dejando solo humo, solo vapor en la mente de los espectadores. Imágenes que no contaminan.

Referencias asociadas:

Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones,* Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

Berger, John (1975). *Modos de ver,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Descartes, René (1996). *Discurso del método; Dióptrica; Meteoros y geometría*. Ed. Alfaguara, España.

Hockney, David (2001). *El conocimiento secreto,* Ed. Destino, Barcelona.

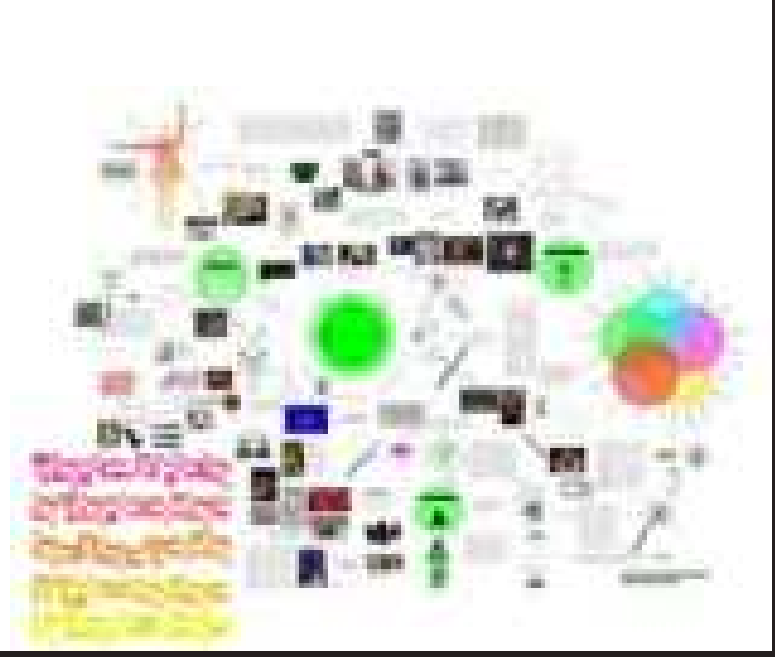
Ranciere, Jacques (2013). *Aisthesis, Escenas del régimen estético del arte*, Ediciones Manantial, Buenos Aires.

Referencias fílmicas:

Allen, Woody (1985). *La rosa púrpura del Cairo,* Estados Unidos.

Antonioni, Michelangelo (1964). *Il deserto rosso,* Italia.

Vertov, Dziga (1929). *El hombre de la cámera,* Moscú.



Presentación: La particularidad que trajo consigo la pandemia, nos obligó paradojalmente a encerrarnos, exponiéndonos a la enfermedad y a la adversidad de un no futuro para este planeta. En ese instante, cuando el virus se coló por nuestro espacio, decidimos ponernos a la retaguardia y crear la colectiva internacionalista, como una manera de apoyarnos mutuamente dentro del campo artístico en tiempos de crisis universales. Este proyecto, integrado por Nancy Masilla Alvarado, desde Valparaíso y Loreto González Barra, desde Iquique, propone, a partir de un programa en línea activo, la curaduría *Reparaciones circulares* o *the long game of patience*. La que busca contribuir a la atmósfera de las artes críticas, mediante la presentación y divulgación de trabajos relacionales a diversos ejes vinculados al contexto actual; estallidos sociales-pan(sin)demias-pensamientos ecológicos y afectivos, los cuales nos permitan explorar un sin fin de articulaciones y relaciones intermediadas por el convite virtual. Fenómenos en los que nos sumergimos para encontrarnos con abundantes síntomas que encarnan las condiciones del presente futuro.

Palabras claves: afecciones sociales y biológicas, presencia del corazón, mallas digitales, reconocimiento mutuo, polifonía, buen vivir, curación, reparación, circularidad, energía, enfermedad, slow curating, transparencia, interpretación de lo no visible, supervivencia.

REPARACIONES CIRCULARES O, THE LONG GAME OF PATIENCE

Iniciativa de la Colectiva Internacionalista, Loreto González Nancy | Mansilla Alvarado

Reflexiones

Hasta que el mundo visible de las formas se convierta en alegoría no adquiere sentido y significado para el ser humano. Göethe.

En donde la enfermedad es un motivo, la contención es exitosa ¡El cuidado es colectivo!

Los impactos de las distintas afecciones sociales y biológicas que hemos venido experimentando, nos han hecho crear abanicos de estrategias investigativas de resistencia que van constituyendo otras formas de ser y estar. Compuestas de afectividades, amistades, zonas de contacto, conversaciones y divagaciones varias, se cargan de la "presencia del corazón"[1], elaborando mallas digitales que navegan en un mapa inventado, con la intención de crear nuevas formas de vidas en torno a las artes, las que impliquen, con diferentes enfoques, y perspectivas de trabajo basados en prácticas de reconocimiento mutuo, emerger hacia un ejercicio polifónico entre mujeres y disidencias, a fin de insurgir desde la diversidad del ser y con la intuición de acrecentar las confianzas y las mejoras para un buen vivir.

En tanto, las acciones causadas por el poder omnipotente del ser humano han detectado el problema de la enfermedad y el sistema de operaciones que la rodea, dejando en evidencia cómo la ciencia está al servicio de la industria farmacéutica, y como esta última ha trabajado incansablemente para eliminar rápidamente las molestias y síntomas, embarcándose en una carrera altamente racional y por tanto funcional a la lógica humana, más no ecológica.

Por lo anterior, creemos que es fundamental aprender de la curación desde una práctica sobre la conciencia de la vida recíproca y sus hipervínculos, relevando los saberes soterrados por el abuso de las tecnologías. Para eso, iniciamos un diálogo para repararnos al preguntarnos sobre el mundo que conocemos: ¿nos estaremos acercando a un nuevo principio? en este, ¿podremos avanzar hacia formas más ecosistémicas de la relación con nuestras afecciones y también entre seres? ¿Qué debemos sembrar para replantear-replantarnos?

Estos procesos de investigación y valoración de otros conocimientos han traído a la circularidad como figura de carga[2], o energía cíclica que comienza una y otra vez, abriendo la posibilidad de ampliar las fuentes de saberes, a partir del conectarnos con lo aparentemente invisible, y (re)aprender a conectarnos con el alma como espacio de la conciencia oscilante, que comprende la enfermedad3 desde la pérdida de armonía y nos desafía a transmutar más allá del tradicional plano físico de la curación.

En esta interpretación de la enfermedad social que nos aqueja, hemos optado por entablar relaciones humanas que sobrepasan los límites de la producción en el plano visible, invitando a la elaboración recompositiva desde las artes a partir de una dinámica de trabajo lenta, procesual o, slow curating, que rompe la lógica de la velocidad, al invitarnos a reaprender y recuperar la relación armónica entre cuerpo y mente como forma de vivir en el tiempo paciente que implica la interpretación de lo no visible. Una estrategia de reaprender en medio del actual dominio de la transparencia donde reina el infierno de lo igual[4].

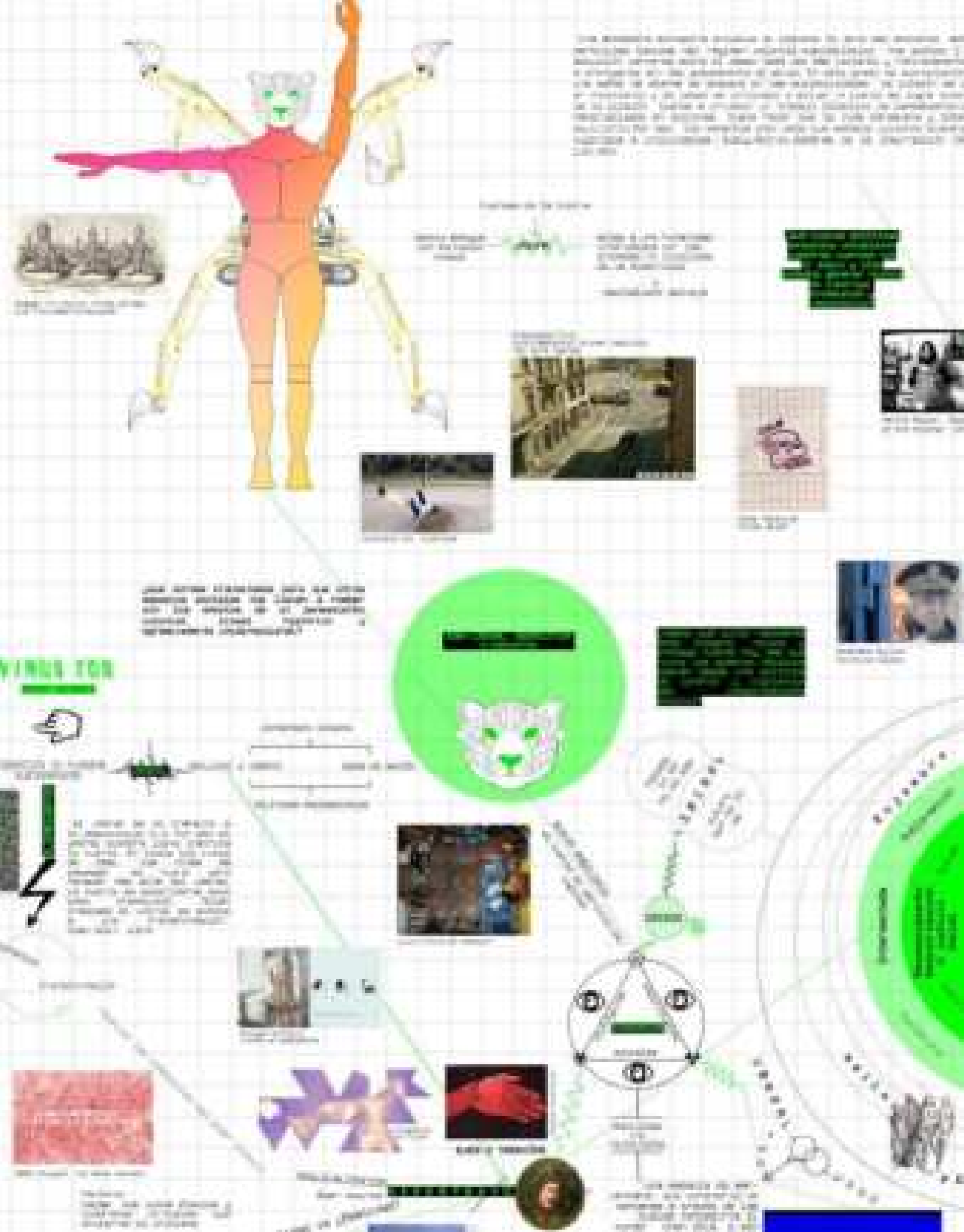
Estas contradicciones o polaridades propias del mundo nos invitan a adquirir una visión en conjunto, para irrumpir en la cotidianeidad que nos aqueja (crisis epistemológica que acrecienta las posibilidades de lo estético) y desde luego, hacer de la contención un proceso vital para la interpretación y comunicación de ideas que pudieran mejorar y favorecer las capacidades de la supervivencia que tanto hemos olvidado.

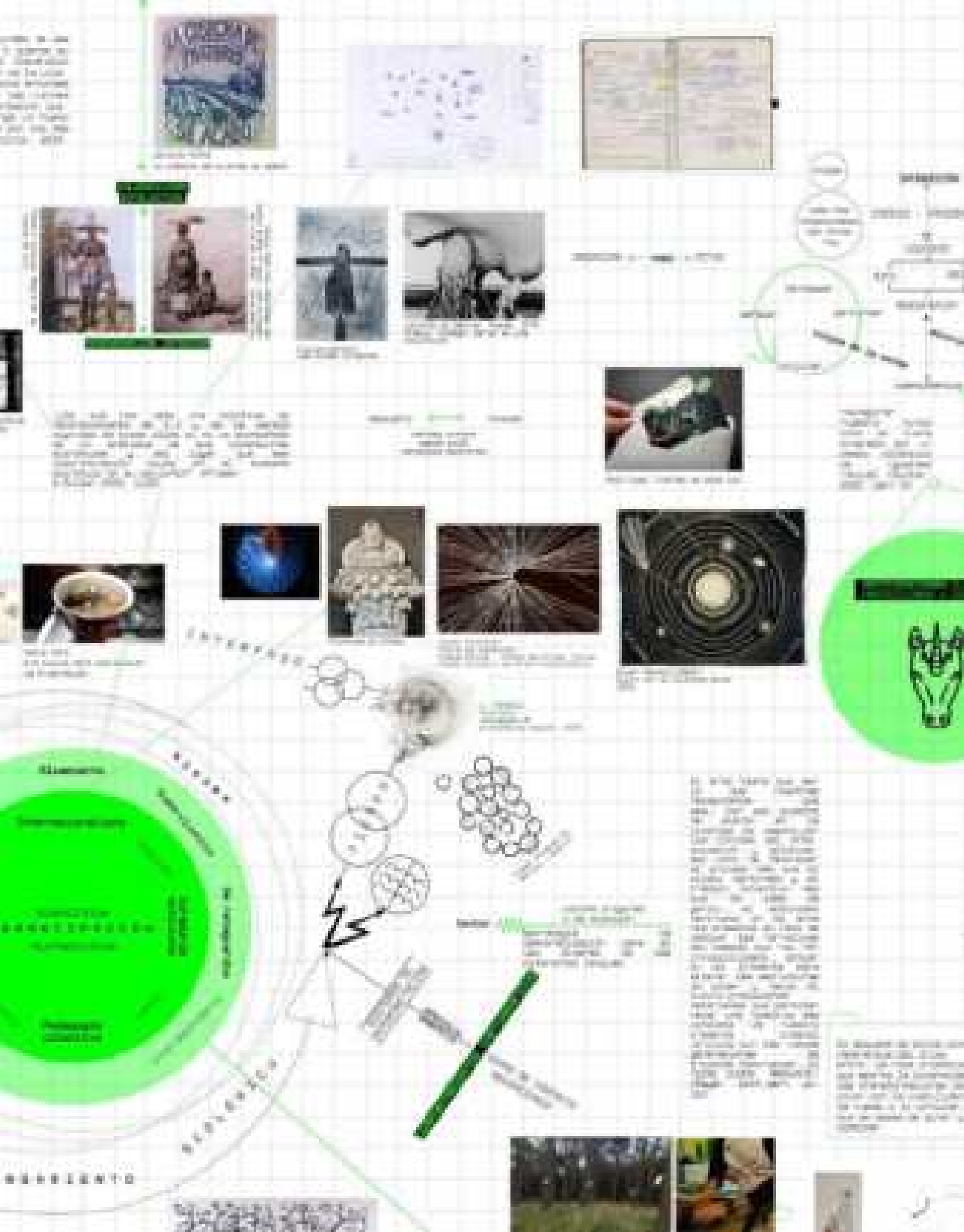
1 Revivir lo sagrado frente a la hidra capitalista, de Juan López Izin. Conferencia realizada en el Instituto Hemisférico de Performance y Política el 14 de abril de 2016.

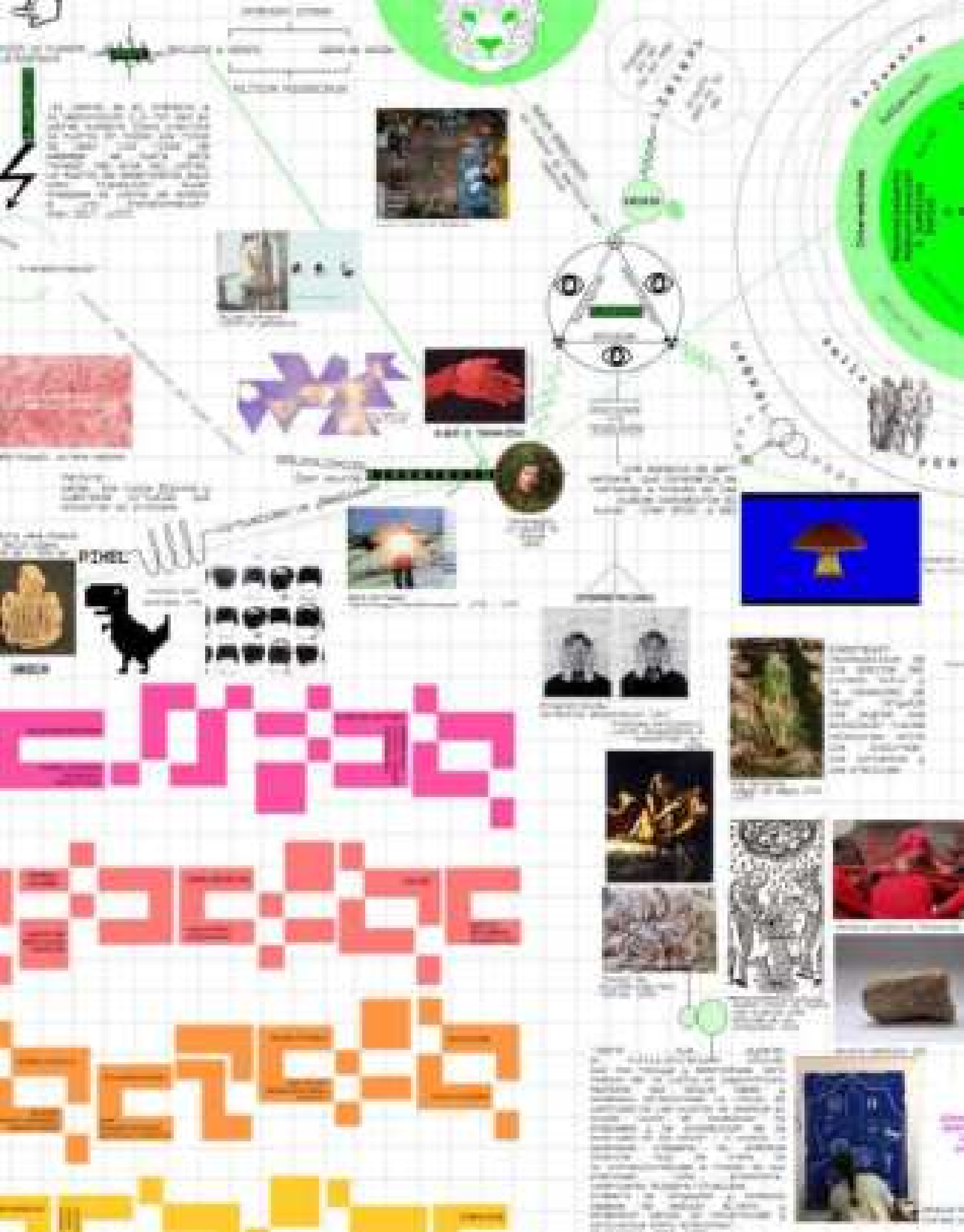
2 La figura de carga en tanto acumulación de energía en el icono de conexión a internet.

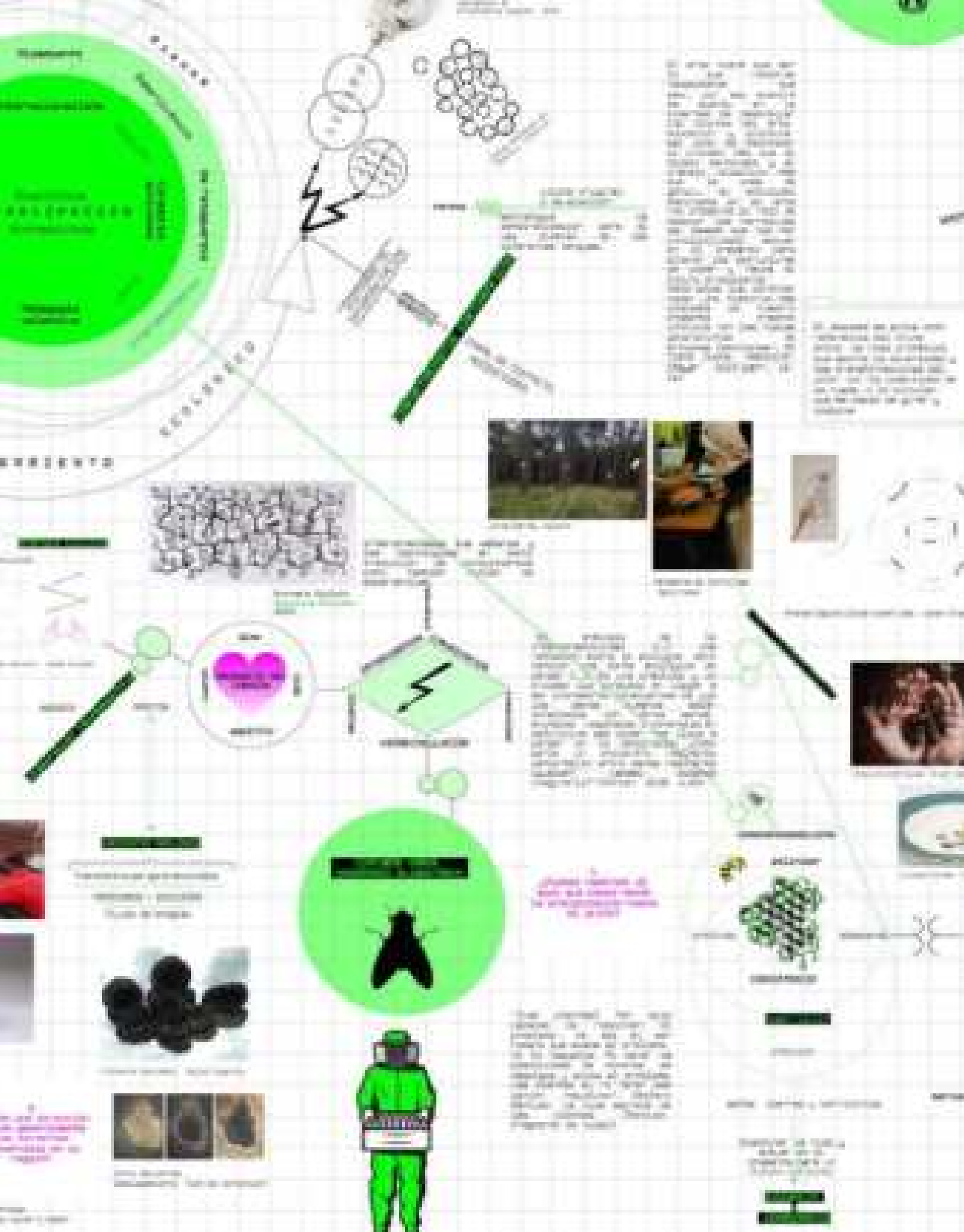
3 "La enfermedad es un estado que indica que el individuo, en su conciencia, ha dejado de estar en orden y armonía". Dethlefsen & T. Dahle, R. (1983). *La enfermedad como camino*. p. 4.

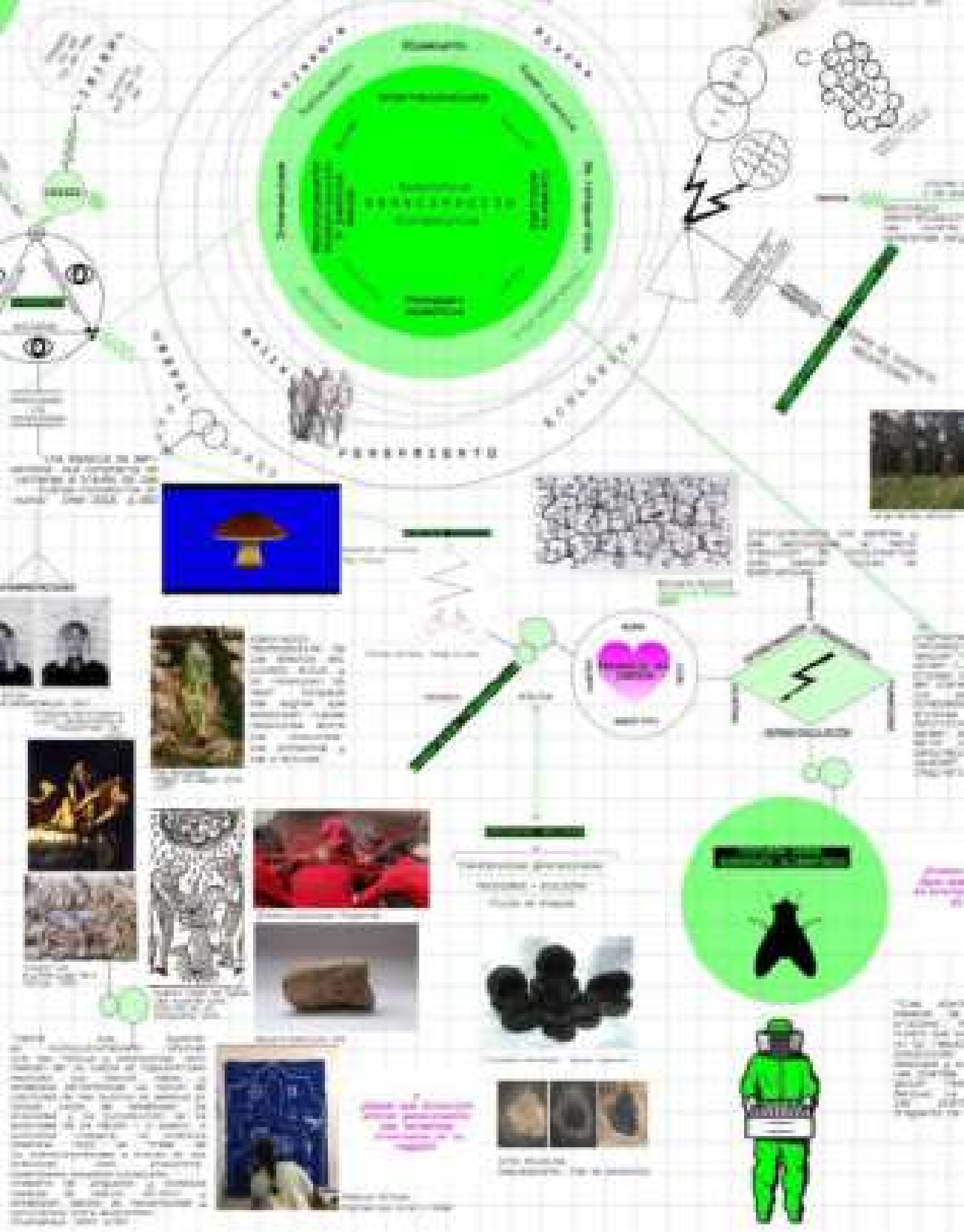
4 Han Byung-Chul. (2014). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, Herder. p. 95.

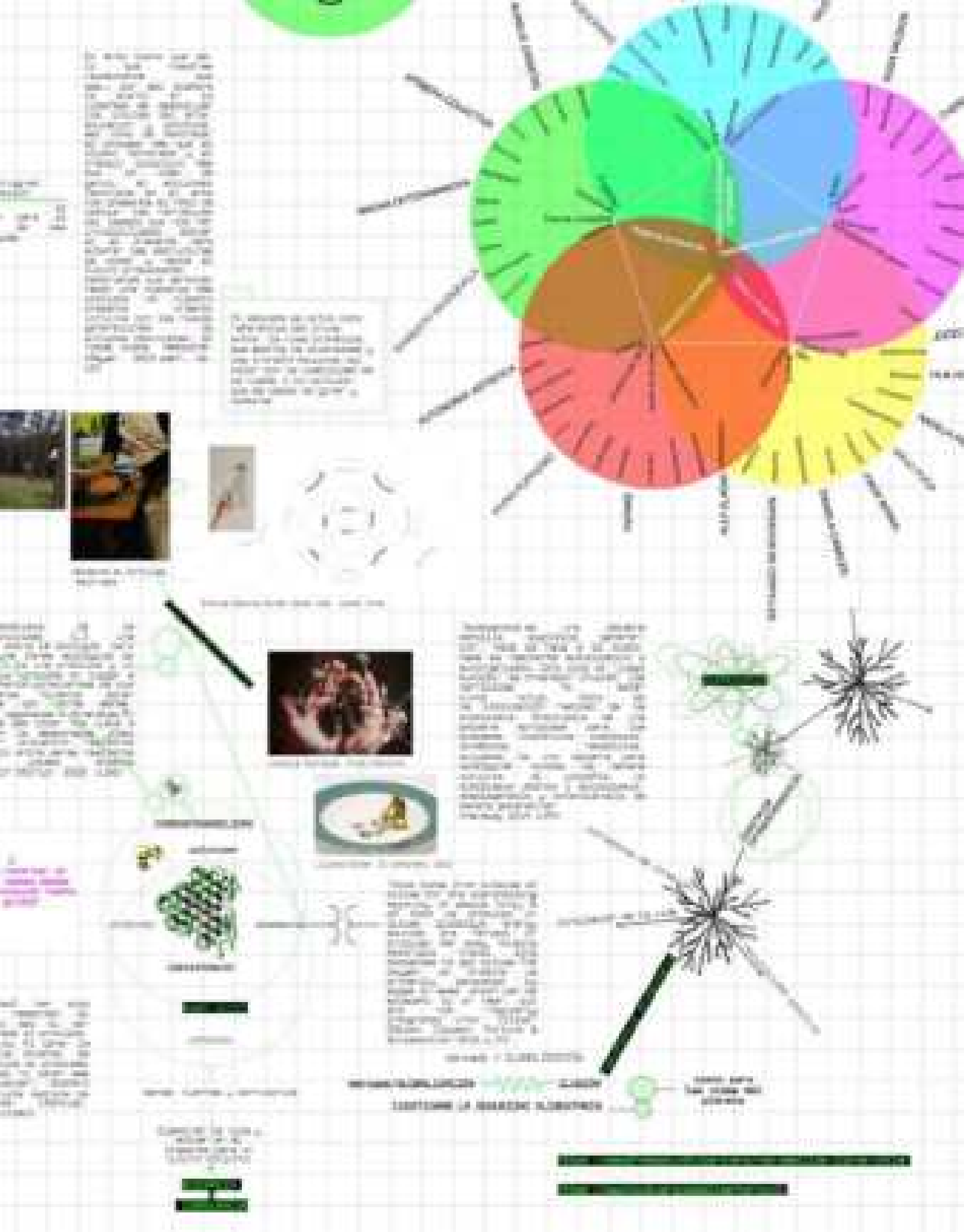












Por internet los conocí a
Todos, todos, todos, todos
Internet
Dadalú

Hay besos que se dan en la interfaz

Reseña sobre *Siento mariposas en el celular. Cuerpo, afecto y sexualidad en las dating apps* de Valeria Radrigán[1]

Nora Fuentealba Rivas[2]

Minutos antes de sentarme a escribir esta reseña observo mi celular y distingo entre esa multiplicidad de colores que me ofrece la pantalla, una notificación roja que no logro pasar por alto. Alguien me habla en *Instagram*. Sé que debo sentarme y escribir, pero la notificación me incomoda. No esperaba un saludo especial o algo semejante, sin embargo, las posibilidades que abre esa alerta me empujan a abrir la aplicación, para sumergirme en una conversación que termina por echar por la borda mi plan de esa tarde. Sin embargo, no todo fue tiempo perdido, pues ese diminuto acontecimiento me hizo consciente de algunas de las implicancias que conlleva estar permanentemente localizado y de las distintas afecciones que se desprenden de los estímulos inmediatos que ofrecen este tipo de redes sociales o aplicaciones móviles. En resumen, de cómo me relaciono afectiva y corporalmente con la web 3.0, lo que me llevó a revalorizar la lectura de *Siento mariposas en el celular* de Valeria Radrigán.

Las reflexiones que Radrigán despliega en esta, su quinta publicación, responden a las preguntas que se abren en torno a cómo nos relacionamos con la web semántica, específicamente con el uso de las *dating apps* en vínculo con la tríada: cuerpo, afectos y sexualidad, y vienen a dar continuidad a las anteriores investigaciones de la autora en torno al cuerpo y las nuevas tecnologías. Cuestiones como las características y vínculos que emergen de las relaciones sexoafectivas en torno a estas aplicaciones, cómo pensar las autorepresentaciones que surgen dentro ellas o qué subjetividades se desprenden dentro de este contexto, intentan ser

1 Parte de esta reseña fue publicada por *El Desconcierto* el 30 de abril de 2021. https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/letras/2021/04/30/critica-la-sexualidad-movil-o-siento-mariposas-en-el-celular.html. Datos libro reseñado, ISBN 9789569498404, 129 páginas.

2 Magíster en Artes, mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

respondidas a través de un estudio interdisciplinario que encabeza la autora, y que considera a un grupo de investigadoras de distintas áreas (sociología, psicología, teoría del arte y artes escénicas), con las cuales a través de diversos recursos: encuestas, *focus group*, entrevistas, mesa de trabajo y otros, elaboran un detallado estudio que responde a dos años de trabajo y que es financiado por Fondart Nacional de Investigación en Nuevos Medios 2019 y un primer año de Postdoctorado ANID-Fondecyt.

El uso de tecnologías ha cambiado los modos con los que experimentamos y nos relacionamos con el mundo. En este sentido, nuestros vínculos también se encuentran determinados, de mayor o menor forma, por el uso que hacemos de ellas. Por lo tanto, el empleo de *dating apps* no solo modifica las maneras de vincularnos, sino que construye imaginarios simbólicos capaces de producir renovadas subjetividades. En otras palabras, si nuestras relaciones sexoafectivas se encuentran determinadas por discursos, mediaciones o dispositivos, nuestros celulares se hacen parte fundamental en la forma de concebir ese *entre* que nos une con otra persona. Por lo tanto, siguiendo a Serrano - Puche, Internet y en extensión derivas como las *dating apps*, deben pensarse como "tecnologías afectivas" (2016, p. 24). En esta línea, Radrigán explica que las *dating apps* elaboran y moldean las formas en que gestionamos nuestros vínculos. Dentro de este marco la autora elabora sus principales reflexiones, que confluyen en un inventario que invita a pensar en los modos de autorepresentación que se despliegan dentro de estas plataformas, preguntándose sobre las concepciones que construimos respecto a nuestras subjetividades e intersubjetividades, si estas renovadas maneras de encontrarnos se diferencian de la forma en la que nos relacionamos *offline* o poseen particularidades que deben ser atendidas para pensar en un eventual cambio de paradigma sobre estas cuestiones.

Para ello, en un primer momento, la autora presenta y enumera las principales características de la web 3.0 e identifica cómo estas se reflejan en la evolución de las *dating apps*. Radrigán indica que la interfaz de estas aplicaciones se resuelve considerando principalmente lo que llama una performatividad de cortejo *offline*, en tanto se prioriza en: la construcción y exhibición de la propia apariencia, la visualización de la apariencia de los otros, la posibilidad de que exista una atracción mutua y un encuentro o contacto íntimo (p. 20). Estas características serían heredadas y actualizadas por el mundo *online*, considerando las particularidades que propician la hiperconectividad y la geolocalización, factores que reconfiguran las nociones de tiempo y espacio, a la vez que modifica nuestras formas de construirnos y percibirnos corporalmente

Lo anterior permite pensar en los modos en que gestionan los vínculos sexo-afectivos dentro del capitalismo global que sostiene a la web 3.0. La autora señala que las características de las *dating apps* se despliegan para ofrecernos un mercado sexual. Ingresamos a ellas y elegimos o desechamos a una otra u otro como si fuesen productos. Citando a Bauman, Radrigán nos recuerda que el consumo

no se trata solo de acumular bienes, sino "*usarlos* y *disponer* de ellos después de utilizarlos a fin de hacer lugar para nuevos bienes y sus usos respectivos" (p. 41). En este sentido, quienes utilizan estas plataformas siempre tienen la posibilidad de ingresar a ese mercado de citas, sin que necesariamente esto signifique compromiso alguno, de hecho, tal como indica Radrigán, ellas permiten "descartar o rechazar sin temor a ser herido o herir al otro". (p. 41). Por un lado, esto permite que los espectros de relaciones sexuales se amplíen, en el sentido de que dentro del juego de las *dating apps* pueden mantenerse relaciones con diversos sujetos simultáneamente, sin necesidad de determinar tu género. Esto lleva a Radrigán a concluir que dentro de estos medios emerge un modo hipersexualizado de relacionarse bajo una lógica de oferta y demanda. Por otro lado, se cuestiona por la dimensión afectiva dentro de las *dating apps.* En relación a esto, la autora relata que según los resultados de un *focus group* realizado el año 2019 con personas entre los 25 a 45 años, las *dating apps* serían utilizadas con el objetivo de encontrar el amor o una relación, sin embargo, se indica que esto no deja claro qué tipo de amor o relación se está pensando cuando se llega a esas declaraciones (p. 45). En este sentido, llama la atención uno de los testimonios a los que se recurre dentro del libro de una mujer físgenero heterosexual de 27 años, quien señala que dejó de utilizar la aplicación al darse cuenta de que se estaba buscando a sí misma proyectada en otro (p. 46). Pensando lo anterior, Radrigán recuerda lo dicho por Byung Chul-Han, quien dice que en el contexto actual nos vinculamos sin relacionarnos con la alteridad, pues el otro solo nos significa en tanto nos reconocemos dentro de él. Ahora bien, ¿acaso cuando nos enamoramos no lo hacemos siempre de nuestra imagen proyectada en el otro?, ¿acaso esto significa necesariamente la desaparición del eros, tal como propone Byung Chul-Han? Radrigán, por su parte, reflexiona y señala que el amor dentro de estas plataformas se presenta y se asume dentro de una paradoja: "por una parte, (el amor) parece replegarse hacia el hedonismo más absoluto, por otra, se amplía exponencialmente a una otredad que desborda y de *libre* elección. Cuando el otro es muy parecido a mí, me hastía, si es demasiado diferente, me distancia" (p. 48). Además, es interesante considerar que, en esta lógica de oferta y demanda, tal como indica la autora, el impulso amoroso solo emerge dentro de procesos que racionalizan las elecciones. Se asume una distancia frente a la diferencia esperando con esto disminuir el riesgo de la entrega. Sin embargo, dentro de estas dinámicas surgen nuevos riesgos como el peligro al desborde producto del exceso de exposición de la relación y la disponibilidad de información que se maneja sobre el otro o la otra, produciendo renovados modos de control. Por lo tanto, la autora infiere que es posible pensar en nuevas relaciones entre afectividad e intimidad (p. 49). Los chat y el sexting, son ejemplos de lo anterior, acciones que por lo demás permiten reflexionar en cómo se manifiesta la corporalidad dentro de estos medios.

Sobre lo anterior, la investigadora indica que la sexualidad "móvil" o celular nos pone dentro de un nuevo marco desde donde comprender las prácticas sexuales, las cuales suelen ser pensadas considerando corporalidades presentes en el mismo espacio temporal. Sin embargo, las nuevas tecnologías ofrecen espacios y tiempos distintos, que, si bien no remplazaran al encuentro *offline*, cuestionan la necesidad del cuerpo presente como variante del sexo.

> Quizás, las formas de diálogo y de masturbación en línea, o en general, las intimidades que en las *apps* emergen, nos están abriendo a formas de sexualidad donde el cuerpo del otro (a distancia) se vuelve activador energético de efectos en mi propio cuerpo. Y tal vez, en términos afectivos, estemos asistiendo al despliegue de contagios amorosos múltiples que nos movilizan en redes de afectos (p. 57).

Ahora bien, tal como indica Radrigán, si bien esto abre nuevas posibilidades de experiencias, no se puede olvidar que el espectro de emociones que se viven dentro de estas plataformas responde a su vez a los deseos y emociones que permite el sistema que las acoge. Por lo tanto, experimentamos emociones y deseos, pero siempre en función al sistema.

Sin embargo, pese a estar siempre mediados por procedimientos que encapsulan las posibilidades de expresión, lo cierto es que deja amplios márgenes de creatividad, en tanto el juego de las *dating apps* exige una puesta en escena del cortejo. La autora señala: "La web 3.0, en la era del capitalismo afectivo y sexual nos posiciona en una realidad en la que el cuerpo se dispone al goce a través de la mirada" (p. 61). Al estar siempre en un espacio de exhibición se alienta a los o las usuarios a usar su creatividad para distinguirse del resto de la oferta o al menos a hacerse medianamente consciente de que su perfil es una puesta en escena que debe ser aprobada si se quiere ser elegido. Lo interesante aquí, es que, pese a estos estímulos, si se sigue la investigación de Radrigán, las personas esperan encontrar cierta "naturalidad" en la autorepresentación de la otra, siendo ello uno de los requisitos de muchas y muchos a la hora de elegir una eventual cita. Una "naturalidad" impostada, tal vez por el deseo de mismidad, que tal como se vio anteriormente, se encuentra dentro de las *dating apps.*

Para comprender lo anterior, Valeria Radrigán realiza un "archivo performativo", donde analiza diferentes perfiles de usuarios o usuarias de diferentes aplicaciones de citas. La investigadora propone el concepto de "performatividad digital" para encapsular estas representaciones donde el cuerpo y la apariencia toman un primer plano, las cuales se expresan asumiendo teatralidades y rituales consciente de la mirada del otro o la otra. Fascinante es ver cómo se reiteran puestas en escenas que lejos de diferenciar perfiles, se presentan desde un inicio dentro de estereotipos fáciles de reconocer. Ejemplo de esto son las masculinidades que se expresan aludiendo a espacios exóticos o viajes, o haciendo alarde de bienes u otros. Por otro lado, se encuentran mujeres y hombres que exacerban su

corporalidad y sexualidad asumiendo roles y poses fácilmente reconocibles. Sin embargo, tal como indica la autora, hay quienes saltándose o no entendiendo las reglas del juego proponen alternativas que no por diferenciarse se presentan dentro del encuadre atractivo para las redes. Fotografías donde el rostro se oculta o perfiles que en un tono humorístico o no se distancian de los perfiles tradicionales. "Jaime 21: Solo gente que se llame Francisca porque no tengo plata para borrarme el tatuaje", dice uno de los perfiles citados.

Dicho lo anterior, la propuesta de Radrigán nos hace reflexionar hasta qué punto a través de estas aplicaciones emergen distintas y renovadas formas en las que se expresa el deseo, o simplemente éstas se manifiestan a modo de extensión del cortejo *offline*. Lo cierto, es que más allá de transgredir paradigmas dentro del plano romántico, las aplicaciones reconocen disfrutes alternativos, donde no es necesario establecer vínculo *offline* para sentir. En este sentido, se hace necesario volver a la pregunta sobre el cuerpo en relación a las nuevas tecnologías, en tanto, ellas tal como reconoce Radrigán, intervienen y se proyectan dentro de nuestras corporalidades.

Nos sentimos a través de las *dating apps*, nos emocionamos al distinguir una notificación, nos reconocemos en nuestro perfil de Tinder o Badoo. Porque las mariposas ahora se sienten en el celular y si antes nos perdíamos como un cíclope en el beso del otro -parafraseando a Cortázar- ahora nos extraviamos y besamos como cíclopes que se encuentran en el reflejo de la interfaz.

Referencias asociadas:

Serrano-Puche, Javier. (2016). Internet y emociones: nuevas tendencias en un campo de investigación emergente. *Comunicar XXIV* (60), pp. 19-26, https://doi.org/10.3916/C46-2016-02

Radrigán, Valeria. (2021). *Siento mariposas en el celular. Siento mariposas en el celular. Cuerpo, afecto y sexualidad en las dating apps.* Chile: Oxímoron.

“La pandemia ejemplifica todo lo que la revuelta estaba gritando en las calles”

Entrevista a Nona Fernández realizada por Federico Zurita Hecht

Preguntas frecuentes de Nona Fernández es una puesta en pantalla realizada en agosto de 2020 a través de la plataforma virtual de GAM. Es uno de los ejercicios de adaptación del medio teatral local al contexto de confinamiento sanitario producido por la crisis mundial de Covid-19. La dirección estuvo a cargo de Mariana Muñoz y el elenco estuvo integrado por Claudia Cabezas y Gabriela Aguilar. Pero a partir de octubre de 2020 *Preguntas frecuentes* (Alquimia Ediciones) es también un libro, una novela corta o un cuento largo, que deriva de (y dialoga con) la puesta en pantalla. Fernández presenta una historia sobre la memoria en el encierro y sobre las violencias del presente y del pasado que propician que la sensación de encierro con que carga toda una comunidad sea histórica y previa a la cuarentena. A continuación, nos cuenta sobre la creación en el confinamiento y en circunstancias de desprotección de la actividad artística. También nos cuenta sobre la continuidad entre la revuelta y la crisis sanitaria que revela que el encierro en Chile ya lleva cuarenta y cinco años.

¿Cómo ha sido para ti trabajar en arte en contexto de confinamiento social? ¿Ha habido alguna diferencia entre el trabajo literario y el teatral?

No ha sido fácil por dos cosas. Estamos imposibilitados de hacer teatro. Estamos indagando en otras plataformas, intentando resistir y jugar creativamente. Eso me parece bien, pero en mi caso me quedé con una serie de proyectos teatrales estancados que no tenían vocación virtual, que tienen vocación escénica. Ahí hay una frustración grande con esos trabajos que no sé cuándo vamos a realizar. El otro espacio complejo es el anímico. Y no lo digo por lo que la pandemia nos ha heredado a todos, aunque también eso suma. El espacio creativo teatral se vuelve tremendamente doloroso por la realidad de

todas mis compañeras y compañeros. Tengo parte de mi familia teatral en condiciones muy difíciles. Es muy poco lo que uno puede hacer para ayudarlos. Anímicamente es muy fuerte el sentimiento en el que estamos. Y debo decir también que hace un tiempo ya intento hablar poco del tema porque de verdad es un espacio de mucho dolor. Aplaudo, sigo y veo lo que se hace. No todo, porque es verdad que la pantalla es cansadora. Me gustaría tener más energía para poder ver todos los trabajos y estar más al día de lo que estoy, aunque en realidad veo bastante. Pero en el análisis, en la conversación ya se me vuelve doloroso conversar de la inexistencia del trabajo teatral en este momento y del abandono en que está el sector. No hubiese imaginado yo el estado anímico en que íbamos a caer. La literatura, por otra parte, tiene la ventaja de ser un espacio en que una trabaja sola. No devine en la pantalla por la pandemia, sino que es un trabajo que se hace ahí y he podido seguir pensando. Hay que tener en cuenta que en términos expresivos uno va obedeciendo a la realidad, pero esta realidad está tremendamente compleja, cambiante y muy exigente en términos de metabolismo para quienes escribimos. Entonces se me ha vuelto difícil emprender un trabajo a largo aliento, porque siento que todo es una escritura un poco tartamuda, un espacio de incertidumbre. Aunque también me interesa validar ese tipo de escritura, completamente abierta, sin ánimo de clausurar nada y solo realizar la escritura del intento. Ahí hay un espacio sin las dificultades que tiene el ejercicio teatral que es colectivo, que es concreto, que es escénico, que es gregario, que es social y que estamos ahí sin poder ejercerlo como nos gustaría.

***Preguntas frecuentes* surge de ese estado de ánimo.**

Yo tenía un material antes de la pandemia y no había encontrado los espacios para trabajarlo entre un proyecto y otro. Entré en eso a partir del tiempo que la pandemia nos dio. En un momento la pandemia nos regaló un tiempo sin tiempo que para el ejercicio creativo es tremendamente interesante o por lo menos para mí que no soy una escritora profesional. El año pasado todavía no comprendíamos qué estaba pasando y estábamos en medio de la nada. Entonces entré en un material que tenía hace tiempo, pero la realidad se fue filtrando

en ese material y se volvió una posibilidad para ir registrándola, intentando entender esto que todavía no terminamos de entender y no sé si lo vamos a entender. No pretende ser una novela, es un artefacto literario. Además, se dio la posibilidad de trabajarlo porque en GAM me invitaron a escribir algo sobre la pandemia, experimentando en la nueva plataforma. Como me interesa el hibridaje, que es lo que más me interesa en este minuto, decidí que trabajáramos este texto que no tiene vocación escénica, pero esto tampoco es un escenario, y juguemos con él. Ahí se transformó en una puesta en pantalla donde está mi escritura, pero también la escritura y el imaginario del equipo completo.

Ante la desprotección de los artistas ha sido impresionante la adaptación. *Preguntas frecuentes* es un ejemplo de eso.

El teatro chileno tiene vocación para adaptarse. Nos adaptamos a todo. Creo que somos sobreadaptados. Nos adaptamos tanto a las precariedades que cualquier problema que tenemos lo asumimos como uno más de los que siempre hemos tenido. Aquí pasaron dos cosas. Primero, las ganas de seguir ejerciendo, de hacer entender que esto es un espacio de trabajo que sigue estando presente como una especie de resistencia al vacío. Lo otro es que para nosotros esto no solo es un espacio expresivo, sino también un espacio para estar. Para mí el trabajo creativo en la escritura o en el escenario es una forma de estar en el mundo. Y cuando el mundo tiene tanto material para hacer, para ofrecerte en términos de comprensión y reflexión, como ahora, es complejo estar sin la creación. Yo pienso mucho mejor cuando escribo o cuando estoy en el escenario. Cuando no estoy ahí me pierdo profundamente, entonces creo que hay una necesidad vital de estar ejerciendo. Por otra parte, estamos en un momento de precariedad completo, donde ya la sobrevivencia se vuelve algo demasiado fuerte para gran parte de nuestro sector. Entonces el experimentar en plataformas virtuales es una especie de privilegio. Lo que nos ocurrió a nosotros en el GAM es una situación de privilegio para poder experimentar, que no es la situación de la mayoría de compañeros y compañeras que han ejercido el Zoom o las grabaciones. Algo de eso hay, una intención de no parar, de estar, de resistir, de tener la necesidad de pensar la realidad a partir de las herramientas que

nosotros manejamos, que son el teatro, la creación, el escenario, y, en este caso, la pantalla. Mantenernos ahí es una manera de mantenernos pensando. En la experimentación he visto cosas hermosas, he visto cómo aparece un nuevo formato de trabajo. Yo creo que esto va a quedar como una alternativa, un complemento o como una vía paralela. Pero también hay que decir que, si el teatro no es rentable, esto tampoco lo es. Hay mucho teatro virtual circulando, pero es un espejismo en términos de evolución o equilibrio para los trabajadores del sector porque con esto no se gana. Lo digo a propósito de que la ministra Valdés ha dicho mucho que las audiencias han crecido y que el teatro está en un momento de gran auge por la virtualidad. Eso es un espejismo para lo que tiene que ver con las retribuciones de los trabajadores del área. También es muy serio pensar cómo salir de esto, porque va a ser muy difícil por mucho tiempo.

¿Qué crees que debieron haber hecho autoridades que hubiesen sido capaces de enfrentarse a la indefensión en que se encontraba el medio teatral?

Lo primero en una situación de emergencia como esta es entrar en diálogo con los agentes culturales, pero un diálogo de verdad, no con quien tú crees que representan a los agentes culturales o no quienes tú eliges que van a ser esos representantes. Aquí entramos en un problema. El ministerio no tiene un mecanismo real y concreto de reconocimiento de quiénes son los agentes culturales, no sabe quiénes son las bases y no tiene idea cuáles son sus realidades. Eso le pasa al gobierno en general con la realidad de todos los sectores. Por lo tanto, el gobierno no tiene idea el nivel de necesidad. Lo primero en un escenario así es tomar contacto real para poder hacer un catastro claro de qué es lo que se requiere y cuál es el nivel de precariedad del que estamos hablando. Y debe haber voluntad política. No puede ser la concursabilidad la propuesta ministerial para palear este momento. Aquí se requiere financiamiento, diálogo con Hacienda, se requiere dinero que se entregue al sector y no a partir de concurso. Es insólito, es una burla. El ministerio ha sido tremendamente cómodo. Ha dicho que dialoga cuando jamás ha dialogado. Me tocó estar en alguna de esas mesas en las que solo se informa, se miente.

Volviendo a *Preguntas frecuentes*. Es interesante como rasgo de esta época la ruptura de los límites de los medios artísticos. Es interesante que además tengas una doble militancia como creadora. Te podemos asociar con el mundo teatral y el literario que inicialmente pareciera que no tienen contacto, pero tú transitas de manera muy fluida entre ambos mundos.

Con el tiempo para mí se me hacen parte de lo mismo. *Preguntas frecuentes* termina de consolidarlo. Desde antes de la pandemia hay en mí la necesidad de romper límites. Yo veo cómo nos hemos sacudido de esas fronteras. Eso es un empeño contemporáneo que, más allá de los campos artísticos, busca sacudirnos de todas las segregaciones en las que hemos aprendido a crear y en las que nos enseñaron a vivir. Este proceso va más allá de lo artístico. Estamos intentando liberarnos y los resultados son materiales porosos, con fronteras que no son claras, que se sirven de otras áreas, con buenos, mejores o pésimos resultados, pero en esos intentos nos despeinamos.

Ahí aparece el texto dentro del texto. En *Preguntas frecuentes* está la columna de opinión. Pero esto venía de antes. En *Liceo de niñas* hay una obra dentro de la obra. En *El taller* hay autores leyendo sus cuentos. Esta metatextualidad ha estado presente en tu trabajo.

Es una idea que me da vuelta. Hurtar al espacio público los materiales para la creación y dejarlos de manera explícita. En *Preguntas frecuentes* se nota mucho más. Hay preguntas de la página del MINSAL. Después se comienzan a desarticular y a tener un campo más literario, pero también ese hurto o esa manufactura que se saca de la realidad me interesa mucho y juego con que quede explícito, como una fábrica donde vas sacando las piezas del entorno.

***Preguntas frecuentes* es un texto que hace referencia a una desprotección permanente en Chile que la crisis sanitaria simplemente subraya. ¿Cuál es el proceso reflexivo a través del cual la crisis sanitaria se vuelve útil para hablar de Chile en general?**

No podemos pensar la pandemia en Chile si no la pensamos en el enredo en que está con una revuelta social que, a mí me gusta pensar, no ha acabado, que está tomando sus cursos, que está deviniendo en procesos políticos. Lo que estamos viviendo es la herencia de la revuelta y esta tiene que ver con estos años de postdictadura con una democracia que no ha sido sólida, que ha sido en la medida de lo posible con un modelo económico que sabemos cuál es y con una constitución de los militares, que ha devenido en una sociedad tremendamente precarizada y dolida que el 18 de octubre de 2019 revienta. Y todas esas demandas en la pandemia se hacen latentes, es como que todos aquellos que no querían observar con seriedad las demandas, ven que en la pandemia quedan de manifiesto. Es como que la caja de pandora se hubiese abierto y todo lo que estaba ahí sale y no tiene control. Desgraciadamente nos vemos en la situación de estar en un gobierno que parece ser el más inepto de todos, con la mayor ceguera de la ciudadanía y una completa ignorancia de cómo se vive. Era la tormenta perfecta. La pandemia ejemplifica todo lo que la revuelta estaba gritando en las calles. Esta sociedad no está bien y no tenemos las herramientas a nivel institucional para poder hacer nada. Nadie tiene la voluntad política para generar herramientas para sacarnos de esto y en eso hemos estado hasta el momento. Lo que el libro hace es de alguna manera ir reflexionando sobre un estado de precarización que revienta en la revuelta y que en la pandemia queda de manifiesto. Hay algo que me iluminó mientras estaba escribiendo. Si bien todo es muy oscuro, la revuelta y la pandemia nos han dado la posibilidad de confiar en nosotros como colectivo. Aquí hay dos personajes que se complementan, que son quizás dos caras de una misma persona o no, pero se necesitan a tal punto que una no termina de recordar lo que la otra le presta y le recuerda, y una escribe los recuerdos que la otra le regala. Aquí hay un ser, un cuerpo, un personaje que se genera a partir de la mixtura o del enredo de las dos y que es el aprendizaje que hemos asumido con la pandemia. No importa cuánto me cuide yo solita en mi casa porque lo que hacen mis vecinos y compañeros me influye. Mientras Bolsonaro no entienda que tiene un virus encima, Latinoamérica está muerta. Somos parte de un todo, es un mensaje que hemos entendido, el virus no tiene lógica, no tiene política, pero nosotros debiéramos tener una para abordarla y podría

ser la del afecto, de la solidaridad con nuestras ollas comunes, con nuestras rifas, nuestro empuje. Así van a ser dos años ya. Se resiste y es una pena. El libro reflexiona sobre eso.

Es interesante encontrar en el encierro las condiciones apropiadas para escribir sobre el encierro.

Yo siempre estoy peleándole el tiempo a la vida para poder trabajar en mis escritos y poder concentrarme. Escribir no es solamente escribir, es pensar mucho rato, es sentarse en el computador dos horas y escribir una palabra. Contar con esos tiempos no es fácil porque uno tiene que sobrevivir. Yo he podido organizar esos tiempos. A veces trabajo como bestia un semestre para el otro trabajar menos y dejar las tardes para la escritura. Ahora el encierro se vuelve un espacio muy delicioso para poder ejercer la escritura aun cuando la escritura solo se entiende en contacto con la realidad que está fuera del encierro. Por lo menos a mí me interesa esa escritura, la que se alimenta de la calle. No voy a decir que no escribo de mí porque todos escribimos sobre nosotros, pero yo me reconozco afuera y a partir del afuera puedo encontrar un punto de vista personal. En este momento se ha vuelto próspero porque la realidad está muy efervescente. Aunque no podamos ejercer el afuera el nivel de noticias de lo que va ocurriendo es muy fuerte y ha permitido tener contacto virtual con la calle, lo que permite tener material para la escritura.

Crees que el encierro metaforiza un rasgo identitario de la sociedad chilena.

Yo creo que sí. Yo lo he pensado harto. Durante mucho tiempo sentía que estábamos encerrados. Hablo del paréntesis temporal que es la pandemia, pero yo creo que el paréntesis temporal en términos históricos en la sociedad chilena ocurre desde el golpe hasta ahora. Nos reíamos cuando hacíamos *Liceo de niñas*. Marcelo [Leonart, el director de la obra] decía, esto lo estrenamos en el primer gobierno de Bachelet, luego vino Piñera. Después vino Bachelet de nuevo y venimos a reestrenar. Y se ejemplificaba de manera muy obvia el encierro, el no salir de un tópico. Ahora me ha pasado leyendo o pensado o

escribiendo sobre la revuelta, cómo gran parte de las demandas son las mismas que estaban en el programa de gobierno de Allende, que sabemos que es un programa que no se terminó de ejecutar. Ese programa, tantos años después, comienza a ser aludido por las demandas callejeras. Eso quiere decir que hemos vivido un tiempo de completo encierro, de paréntesis, donde quizás retomemos tal vez el curso de la historia. Me gusta pensar que lo que estamos haciendo con más o menos éxito es un retome de la historia. Porque creo que desde el golpe hasta ahora se volvió un completo paréntesis. Somos una generación completa que hemos vivido en ese paréntesis. Hay otros que van a alcanzar a salir mucho más rato del paréntesis. Algo ocurrió con el trabajo que hicieron los militares de lanzarnos cual ratoncitos a un experimento que no ha terminado de ocurrir. Está recién terminando de ocurrir. Hemos vivido mucho tiempo en una jaula sin comprender que el paso de la dictadura a la democracia era parte de lo mismo, del mismo encierro, la misma jaula, que la podemos evidenciar con la constitución, que da el marco para la jaula en general. Eso inevitablemente está en nuestros contextos y nos enredamos con el contexto. Yo creo que eso está en nosotros, esa sensación de encierro, de no poder avanzar, de no poder salir, de cargar con el fracaso, de la idea de que no vamos a poder llegar a la meta porque la meta está clausurada desde antes que te la impongas.

Cres que la enfermedad resultó ser una azarosa circunstancia en que la realidad social se relata a sí misma simbólicamente para mostrarse enferma. La metáfora de *La peste* de Camus se materializó e hizo el proceso inverso. La representación del referente salió de la representación para ocupar el lugar del referente y volverse viva.

Yo creo que sí. Y esto habla de una enfermedad universal a nivel planetario y se nos pone por delante con la forma del virus. Nos obliga a detenernos a intentar ver cómo salimos de esto. Yo quiero creer que esto va a ser un proceso de repensar muchas cosas, sobre todo para quienes tienen que hacerlo y esto devenga en giros importantes. La enfermedad se vuelve importantísima. Vamos a estar marcados mucho tiempo por esto y por las distintas lecturas a

todo nivel, no solo en la ficción. Yo no sé cuáles van a ser los alcances de esto. Estamos viviendo momentos de oscuridad, pero no oscuridad tenebrosa, sino de completa niebla. Quizás la niebla es una mejor imagen de andar a tientas, de no entender. Tenemos una ilusión de control de todo, y ahora no tener control de la agenda nos va a hacer bien o me voy a empeñar que nos haga bien, porque nos obliga a repensarlo todo, a entendernos por otros códigos, a comprendernos desde otros lugares, a relevar otros saberes. Hay algo de eso instalado a nivel mundial. Son tiempos de tartamudeo, de incertidumbre. Pero es importante estar en el ejercicio de intentarlo y equivocarnos. Para mí la escritura tiene que ver con el intento de comprensión y equivocarnos es parte del ejercicio. He escuchado en el ámbito literario decir que no debemos escribir de esto porque vamos a requerir de muchos años para poder decantarlo y poder escribir seguramente la gran novela de la pandemia, como se ha exigido durante muchos años la gran novela de la dictadura chilena. Pero a mí no me interesan las grandes escrituras, me interesa mucho más el tartamudeo, lo impreciso. Creo que es interesante que nos mantengamos en el ejercicio de pensarnos, aunque nos equivoquemos, porque efectivamente este es un momento histórico impactante. Si en este momento no entendemos mucho quizás en el futuro alguien pueda leer algo que se escribió ahora y entender mejor que nosotros.

Pareciera que el siglo XXI va a comenzar recién después de esto. Estábamos encerrados en el siglo XX.

Es muy interesante pensarlo así y quizás ese encierro o paréntesis tenga que ver con eso. Estábamos sin poder salir, ya nada era nuevo y ahora todo se ha vuelto nuevo. Es impresionante porque uno se empieza a refugiar en lo conocido. Pienso en cómo mucha gente empieza a leer los libros ya leídos. Yo me he puesto a ver obras antiguas. Es como cuando se acabó el siglo y quisimos hacer una revisión, pero la hicimos pésimo porque no entendimos nada. Ahora ante la inminencia de que está partiendo algo nuevo estamos en este proceso de recoger, reconocer, reciclar lo que teníamos.

FRANCISCO NAVARRTE

Francisco Navarrete Sitja
(1986, La Cisterna. Santiago, Chile)

Licenciado en Artes Plásticas y Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile, integró el Programa de Estudios Independientes PEI del Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA (ES). Actualmente cursa estudios de Doctorado en Diseño y Comunicación, línea Diseño y Sociedad. Políticas, Arte y Educación, en BAU Centro Universitario en Diseño de Barcelona y UVIC (ES).

Situando sus prácticas estéticas desde investigación artística, se pregunta por la producción y configuración de los imaginarios paisajísticos. Elementos comunes en sus investigaciones son expresiones materiales geológicas, climáticas y/o biológicas, puestas en relación con la representación, la memoria colectiva y la transformación del territorio a partir de lógicas y prácticas extractivistas.

Su trabajo se caracteriza por combinar diferentes expresiones de lenguaje visual, sonoro y textual, investigando a través de medios como la fotografía, el dibujo, la escritura, el video, el sonido y otros; ensayando, repitiendo y superponiendo procesos artísticos de análisis, creación, significado, construcción y socialización.

A nivel metodológico, sus prácticas se caracterizan por la experimentación, recuperación de materiales, iteración, conectividad entre saberes diversos y espacialización de sus procesos de investigación. Destacando así el trabajo de campo, trabajo en estudio, generación de cartografías y diagramas, prácticas participativas, escritura crítica, intervenciones públicas, recuperación de historia oral y material de archivo, entre otros.

A través de diferentes operaciones visuales, medios y técnicas, ha formalizado sus investigaciones en instalaciones fotográficas, audiovisuales y sonoras; piezas de video animación, intervenciones urbanas, objetos sonoros, series fotográficas, lecturas performáticas, libros, publicaciones de artista, guiones poéticos, publicaciones académicas, ponencias y comunicaciones, laboratorios artísticos, encuentros comunitarios y otros.

Como investigador independiente es miembro de la red internacional TSOEG Temporal School of Experimental Geography (UK), red dedicada a la investigación artística y trabajo de exploración de campo. Asimismo, es codirector de L'Aquila Reale: Centro d'Arte e Natura di Civitella di Licenza (IT), espacio para-institucional dedicado a la investigación en arte, territorio y ruralidad. También es colaborador de la red LicenzaMusei - Sistema Museale Urbano della Città di Licenza (IT), entre otras redes de investigación en Chile, España, Austria e Italia.

Ha sido becado para participar en residencias y programas de investigación artísticas en diferentes lugares de Chile, Colombia, Portugal, Austria, Suiza, Holanda, Francia, España, Alemania e Italia. Ha expuesto, individual y/o colectivamente, en diferentes espacios y contextos de Chile, Argentina, Colombia, Perú, Bolivia, Uruguay, Paraguay, Ecuador, Venezuela, Cuba, México, España, Grecia, Portugal, Italia, Austria, Alemania, Polonia, Francia, Suiza, Holanda, Bélgica, Estados Unidos, Canadá y Australia. Ha realizado docencia en Chile y España.

Por cada
cuerpo
ausente,
una piedra
inventa
destellos.

Ojo de agua:
he soñado fuegos
por los cuerpos
que faltan.

Por cada ausente,
arena
y polvo
para urdir
montañas.

Ojo de agua:
he soñado aludes
de cuerpos
que faltan.

Por cada
arrebatado,
lodo en llanto
madre
y salvia.

Por cada cuerpo,
un halo
y una grieta
irrumpen
en el canto
de la tierra.

He soñado
que la historia
es un abismo
dentro
de otro abismo.

The Chilean Switzerland. Fotografía digital. Madera a la deriva en río *Bléone. Digne-les-bains,* Francia. 2020.
Fase de investigación artística en *Cairn Centre d'Art*, en *UNESCO Geopark Alpes-de-Haute-Provence*.
Ojo de agua. Texo video-ensayo. Autor: Francisco Navarrete; edición: Carmen García; traducción: Pedro Jiménez.

Noches
y ritos
que aún
no existen.

Que no pudieron ser.

Noches pendientes
de tantos
ausentes.

En afonía
–ojo de agua–
he soñado
también
con mil truenos
y caídas.
He soñado
con bosques
y fulgores
embusteros.

Los resplandores
del orden
nos tildan,
despojan,
hunden,
queman,
y arrastran.

Hemos sido tantas
formas,
tantas hierbas,
tantas eras,
tantas formas
negadas.

Nos faltan vidas,
–no palabras–
para nombrar
los cuerpos
que faltan.

Aquí,
–ojo de agua–
el viento
antes fue tiempo.

Hoy
es dolor,
penuria,
estanco
e infamia.

Es que
en tu cráter latente,
respirar
es
vejación.

Tu opulencia
es
nuestra miseria.

Vidas negadas,
–ojo de agua–
rotas,
invivibles,
faltantes.

De los contornos
del mundo
arrancadas.

Aquí
–ojo de agua–
en las gargantas
de tus costras,
las piedras
del estero
no callan.

Inventan
destellos.

The Chilean Switzerland. Fotografía digital. Reflejos y residuos industriales en *Carrières d'Arvel. Villeneuve*, Suiza. 2019.
Fase de investigación artística en *La Becque / Résidences d'artistes*. Programa COINCIDENCIA + Pro Helvetia.
Ojo de agua. Texo video-ensayo. Autor: Francisco Navarrete; edición: Carmen García; traducción: Pedro Jiménez.

Arrinconadas,
juegan a esbozar
la trampa.

Al alba,
–cegando el espejo–
se puede
entrever
la caída
y el paso
de los cuerpos.

El derrotero
y temblor
de sus formas
blandas.

El mito
del doble
se impone.
Nos ciega.

Perdemos la piel,
nos carcome
la carne.

Impunidad
–ojo de agua–,
impunidad.

La aurora
es sulfuro.

Sedimento
de voz
en niebla,
pueblo
del desamparo,
y gloria
de tierras
muertas.

Convulsiones
balas,
y brasas
que estallan,
forman
la diadema
de esta tierra
espejada.

Ojo de agua:
he soñado aludes
de cuerpos
que faltan.

He soñado
un macizo
dentro del
abismo.

En el sueño,
los ausentes
reclaman visita.

Se detendrá el río
–murmuran–
y no tendrá
con quién
conversar.

Habrá silencio
–ojo de agua–
vidrio molido,
piedras preciosas,
y tantos
silencios.

Insisto,
en el sueño,
los ausentes
reclaman
visita.

The Chilean Switzerland. Fotografía digital. Depósito de residuos industriales en *Dornbirn* y *Hohenems*. *Vorarlberg*, Austria. 2020.
Fase de investigación artística en *Kunsthaus Bregenz y Künstlerhaus Bregenz*. Programa Hangar.org + Land Vorarlberg.
Ojo de agua. Texo video-ensayo. Autor: Francisco Navarrete; edición: Carmen García; traducción: Pedro Jiménez.

Lunas
que no serán reflejos,
arcillas
que no serán montañas,
aguas
que no serán esteros,
vapores
que no serán nieblas,
formas
que serán nada.

Habrá silencio
–ojo de agua–,
plagios,
permutas,
pestes,
y tantos
silencios.

Nos faltarán vidas,
–no palabras–
para nombrar
los cuerpos
que faltan.

He soñado
el reverso
de la tierra,
frío,
rocoso,
feroz,
encajonado,
y falaz.

He soñado
con el doble
–ojo de agua–,
y en su ley ciega
y luz
disuelta,
los he visto.

Forzados,
cansados,
roídos,
perdidos,
en ningún lado.

Ahí
–en el doble–
me he visto
–ojo de agua–,
disuelto,
cuajado,
desamparado.
Y junto a mí
vagan formas.

Las armas
y el yugo
se imponen
–ojo de agua–.
Pierdo la piel.

Ceniza
de estrellas
apagadas.

Yo sabía
el nombre
de ellas,
pero
un espejo muerto
han traído
a casa.

The Chilean Switzerland. Fotografía digital. Aserrín, destellos y reflejos en embalse *Lac de Mauvoisin. Valais*, Suiza. 2019.
Fase de investigación artística en *La Becque / Résidences d'artistes*. Programa COINCIDENCIA + Pro Helvetia.
Ojo de agua. Texto video-ensayo. Autor: Francisco Navarrete; edición: Carmen García; traducción: Pedro Jiménez.

Ojo de agua:
he soñado mil fuegos
por los cuerpos
que vagan.

Por cada ausente,
una piedra
inventa
destellos.

Ellas
–ojo de agua–,
amansadas
por la fuerza
revelan
fantasmas.

Por cada cuerpo,
un halo
y una grieta
irrumpen
en el canto
del orbe.

He soñado
con el doble
–espejo de agua–.

En tu omisión
y ondas perversas,
he sentido
el anhelo
de esta tierra
incompleta.

Ojo de agua:
he soñado fuegos
por los cuerpos que faltan.

Fritzia Irizarde, *Desde el cráter mar.*

Al Aire Libre

Tiago de Abreu Pinto[1]

16-17 de mayo 2020

Sí. La aspiración, anteriormente localizada en el mundo exterior, nunca ha perdido su vínculo con la muchedumbre (estaremos conectados siempre, como isletas). Pero, la sensación: anteriormente, conectados a un movimiento de cambio, ahora espectadores de un espacio en suspensión, postergado. Y, pensamos: en el estado actual ¿somos seres anónimos a nuestros vecinos? Y, si nadie está cerca para oírnos, ¿hacemos algún sonido? Al mirar por nuestras ventanas, ahí encontramos otras aberturas que encierran tantas nuevas vidas que no podemos escuchar. Anhelos en gran escala: estar a trompicones (ensueño), sentir entre seres humanos. Y, todo siempre ocurre al mismo tiempo. La azarosa cualidad de encontrarme en Chile (varado como Crusoe) me llevó a interpelar artistas locales. Escuchar era justo lo que quería y envié una serie de correos (botellas con un mensaje de exploración y esperanza). Y, todo siempre ocurre al mismo tiempo. Cuando Camila Bechelany despretenciosamente me envía un correo (una cadena de mensajes) que me involucro y al recibir una serie de mensajes positivos, me acuerdo del afecto. Del mismo modo, Övül O. Durmusoglu me cuenta de su proyecto en el barrio en Berlín que había acabado de inaugurar. Me emociono. Le escucho. Sí, ella también puede escucharme. Y, todo siempre ocurre al mismo tiempo. Las líneas poligonales curvas que atraviesan e interseccionan la historia se conectan a distancia entre todos, azarosamente. Y, lo invisible que estructura una época, se convierte en una serie de detonaciones que ocurren alejadas la una de la otra y sin embargo influyen mutuamente arrastrando tras de sí un efecto secundario, pero no menos importante. Distinguimos su camino y escuchamos su sonido en una conjunción de sentimiento y voluntad. Y, como si este texto ya hubiera sido escrito, Voluspa Jarpa (clarividente y guía) me anima a hacer lo que hubiera leído

1 Proyecto Al Aire Libre. Audiovisual, Felipe Rios Fuentes; curador, Tiago de Abreu Pinto; anvisning, Voluspa Jarpa; asistente curatorial, Isidora Matta A.

en las pocas palabras que, posteriormente, llamé de al aire, libre. Palabras que pasarían a conformar casi un centenar de participantes que reverberarían una energía colaborativa, bio-política, social, natural, poética, histórica entre los límites de lo privado y lo personal a lo público, en donde, no hay vuelta de hoja, nunca más será lo mismo. Podemos estar lejos, pero ¿me escuchas?

Flora Leite for Ana Dias Batista: *Flora proyecta un video en el lavabo de su baño, invitada por Ana.*

Fernanda Barreto, *Soplan vientos de cambio.*
Página derecha: Joao Laureiro, *Fantasma.*

22-23 de agosto de 2020

Sembrar. Luchar. Resistir. Sí, estamos juntos. Lejos. Pero, juntos. Antes estuve en Chile y encontré la solidaridad de quienes no me conocían. Y, todo sucede al mismo tiempo. Antes había pasado por allí Mário Pedrosa. Y, al mismo tiempo, ahora, en el país donde nací, donde no debería estar. Pero, me encuentro en él, por la invisibilidad que estructura una época. Aquí estoy, pero es diferente, ya no lo reconozco por todo el odio en el aire. Pero, creo que, si estamos juntos, resistiremos. En medio de una magistral incompetencia, todo insomnio, en esta vil obediencia. En tierra de agarrar, matar y comer. En este cuerpo-Brasil entre tanta razón y monstruos de su orden y su progreso. Dentro o fuera donde estoy, no puedo soportarlo más. Pero, incluso si estás lejos de mí, tenemos que construir formas de entender cómo estar juntos. ¿Dónde sembrar? ¿Dónde pelear? ¿Dónde resistir? Incluso si estamos en un espacio suspendido, siempre estaremos conectados. Aunque estemos en un momento que quieren desnaturalizarnos, que quieren hacer poco de nuestros cuerpos, convertirnos en fantasmas, payasos en las ruinas, no: resistimos. Sin olvidar que todo es frágil, todo reverbera. Como árboles que, aunque alejados están conectados bajo la tierra con sus brazos unidos, sus raíces. Mis raíces: brasileñas. Abracemos la mitad del mundo que está entre nosotros. Y, no. No importa qué tan lejos estemos, estamos conectados por estas raíces. Sembrando. Luchando. Resistiendo. Todo siempre ocurre al mismo tiempo. En la pangea, la esperanza baila. El mal no perseverará porque todavía estamos unidos por el aire que respiramos, que nos nutre. Nuestros cuerpos permanecerán extendidos, sembrando el cuerpo-Brasil aspirando, tratando de recoger los elementos necesarios del nuevo aire. Impulsado por el viento de los turbohélices de nuestros sueños que soplan libres.

22-23 de septiembre de 2020

Ahora bien, "la libertad nunca sale gratis. Cualquiera que haya peleado por ella sabe cuánto cuesta". En palabras de Deborah Levy. Más bien, nos cuesta mucho ser libres. Aún más cuando nuestro entorno está colapsado. Y así (y por eso) caemos. Y en esta caída, en nuestros espacios burbujas, aislados, contra un enemigo que no vemos, tampoco nos ven caer. Caemos. Dentro y fuera. Y en este afuera es como si nos encontráramos en una odisea hasta volver a nuestras casas. Qué diferente parecía cuando estábamos al aire libre. "Y así, salimos a ver las estrellas de nuevo ..." dice Dante cuando sale del infierno. Cuando todo lo que veía era oscuridad. Y, es como si las viéramos por primera vez. Las estrellas. Pasaban por alto antes. Un cosmos tan inmenso e inabarcable y libre. Le sirve (y nos sirve) de luz y guía. Para entendernos. Para entender nuestra dimensión, ante todo. Tengo la sensación de que nunca fuimos tan libres como ahora. Cada acción, cada gesto, cada decisión hacia un lugar de este vasto futuro que nos espera parece tener el peso de una nueva y extraña libertad. Les había pedido que hiciesen un gesto, una acción, una obra en el poco tiempo que tenían: hicieron un cosmos. Me iluminaron los puntos cardinales de un México que no conocía. Generosamente. Les conté de un árbol que caía en medio de un bosque y que no había nadie que la escuchara. ¿Alguien se enteraría de su caída? ¿Alguien la escucharía? No Caemos hoy, hemos caído ayer y caeremos mañana. No la escuchamos si no la queremos escuchar. Y, esto no se trata de la caída. Más bien de levantarse. De elegir libremente levantarse, alzarse, sublevarse cuando todo parece perdido y sombrío. Extendí una invitación y me extendieron sus manos en ayuda y en apoyo. Lo que nunca alcancé a entender era cómo no podía contar esta experiencia en simples palabras. ¿De qué trata esto? Es larga la respuesta y no valdría la pena abreviarla. Muchas palabras que nunca pensé que tuviera que emplear, pero aquí estoy pensando en ellas. Y, una que estaba en mi mente acurrucada. El cuerpo cuando está lejos de otros se olvida de las cosas más básicas. Se olvida de esta palabra: afecto. Se olvida de la libertad, claro. Del árbol que no escuchamos, de las personas que no vemos. Había ignorado el motivo de viejas cosechas que me impedía pensar y ver las estrellas tras el infierno. Detengámonos tan sólo para respirar profundamente.

Paula Martínez Pastorino, *Memorice Vertical.*

1 de abril de 2021

Ya tendremos ocasión de recordar ¿de qué trata esto? Es larga la respuesta. Durante la pandemia se desplegó en Chile, en Brasil y en México un proyecto que activó obras, acciones, gestos físicos y que trató del afecto y de la libertad y de todas las cosas que no vemos y que son esenciales a nuestra vida. Trató de la potencia colectiva y del arte como co-creación del mundo y de la celebración de la simultaneidad de la energía de la vida. Lo hicimos juntos, en un momento en que el mundo cerraba sus puertas. ¿Y, ahora? Ahora, cuando no existe pandemia, en este nuevo mundo, en este año 0, ¿podemos decidir hacer algo juntos una vez más, hacia un lugar común, al aire, libres? Ahora reina la urgencia de un cambio y en combustión rápida descubrimos una fuerza oculta sobre el febril entramado de nuestras vidas. Ya tendremos ocasión de recordar, en un futuro cercano, cuando retornemos a un estado lleno de vida. Ya tendremos ocasión de recordar en el día de mañana que la posibilidad de hacer algo estaba en nuestras manos. Ya tendremos ocasión de recordar que el mundo había mostrado signos de cambio y muchos se reclinaron intentando imaginar qué habría querido decir aquello. Ya tendremos ocasión de recordar que la co-creación del mundo y la potencia colectiva y el afecto y todas las cosas que no vemos y que son esenciales a nuestra vida es de lo que trata todo eso.

Alan Oju, de la serie *Ambivalente* (2020-2021).


ESTO TAMBIÉN PASARÁ

Fotografía de Octavio Gana, colectivo Delight.

05

Dia-
gra-
ma

Revista de la Facultad de Artes de la Universidad Eafit

Ediciones
Universidad EAFIT