





Envíos en línea
revistadiagramauf@gmail.com

Comité Editorial
Editor a cargo:
Raimundo Edwards | raimundoedwards@gmail.com

Comité:
Federico Zurita Hecht | fzurita@uft.cl
Ignacio Nieto | ignacio.nieto@ug.uchile.cl
Sebastián Mahaluf | smahaluf@uft.cl
Magdalena Vial | magdalenavial@gmail.com
Natasha Pons | natasha.pons@gmail.com
Megumi Andrade Kobayashi | mandrade@uft.cl
Valentina Montero | vmontero@uft.cl

Diseño: Francisca Monreal

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

REVISTA DIAGRAMA N°7-2023
Publicación de la Facultad de Artes
de la Universidad Finis Terrae.
Las opiniones expresadas en los artículos que aquí se
publican son de exclusiva responsabilidad de sus autores y
no representan necesariamente la opinión de los editores
ni de la Universidad Finis Terrae.
La reproducción total o parcial de los artículos de la
revista está prohibida sin la autorización de la editorial,
con la excepción de citas y comentarios.

Portada:
Alfredo Jaar, *Rostros* (1982), para Diagrama N°7

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

ISSN 0719-9384
Santiago de Chile
2023
Impreso por A Impresores S.A.

EXPANSIONES

Construcción de pensamiento
Reflexiones críticas
Proyecciones

RELACIONES

Inter-institucionalidad
Nexos
Transdisciplinariedad

MEDIACIONES

Arte y academia
Arte y sociedad
Arte y comunidad

Índice

9

EDITORIAL

Condiciones de creación
artística hoy: Dictadura,
constitución y mercado.

EXPANSIONES

Construcción de pensamiento.
Reflexiones críticas. Proyecciones

44

Investigación

Alfredo Jaar

88

Colectivo Pirómanas

MoenaMotto

136

Investigación

Cristián Silva

170

Investigación

Ximena Zomosa

RELACIONES

Inter-institucionalidad. Nexos.
Transdisciplinariedad

12

Peregrino y melancólico, irreverente y carnavalesco: Perseguir las
huellas de un fantasma de carne y hueso

Una conversación entre Ana María Risco y Vania Montgomery a
propósito de dos exposiciones de Enrique Lihn

27

La representación de Chile en la Bienal de Venecia: el Pabellón
chileno y la construcción de una estética post-dictatorial

por Mariagrazia Muscatello

RELACIONES

Inter-institucionalidad. Nexos.
Transdisciplinariedad

52

Allende y las artes visuales:
un relato que anida en el mito

por Pedro Celedón

60

Tsunami: crónica de un proceso de
investigación teatral

por Luis Ureta Letelier

77

Metodologías del terror atmosférico de Estado en
Chile desde 1973 al presente. Reflexiones desde la
producción visual entre 2010 y 2023

por Gabriel Tagle Petrone

112

Presentación Turungo: Diálogo & Archivo

por Antonio Echeverría

145

El cerebro (1975) de Guillermo Deisler: reedición
y retraducción de un poemario visual de
esperanza y denuncia

por Pablo Fante

178

El Impugnar y exponer

por Joselyne Contreras

MEDIACIONES

Arte y academia. Arte y
sociedad. Arte y comunidad

96

Incertidumbre y precariedad: el
teatro chileno lo pagan los artistas

Entrevista a Alexandra von Hummel
y Stephie Bastías
por Federico Zurita Hecht

126

Historia del despilfarro

Entrevista a Claudio Herrera
por Magdalena Vial

160

Encuentro de experimentación
teatral en breve: romper espacios
de incertidumbre

por María Soledad Henríquez Vargas

192

Normas editoriales

Editorial

Condiciones de creación artística hoy:
Dictadura, constitución y mercado

Este nuevo número de Revista *Diagrama*, el séptimo ya, se enfoca en reflexionar sobre las condiciones de creación artística en Chile a 51 años del golpe militar y a 44 de la promulgación de la Constitución de 1980, redactada por los asesores civiles de la dictadura militar. Esta premisa conlleva a reflexionar, ya que es importante subrayar que dicha constitución se escribió bajo la influencia de las nuevas normas de la economía mundial que movilizaron la mercantilización de todos los ámbitos de la realidad social, modelo que hoy conocemos como neoliberalismo. Los artículos incluidos en este número consideran esta matriz como un elemento que desborda el período del régimen cívico militar y que se extiende hasta el día de hoy, por lo que este número propone reflexionar sobre las condiciones culturales actuales y cómo estas inciden en la creación artística, su circulación, análisis y valoración.

La Revista *Diagrama* 7 tiene como portada el trabajo realizado por el destacado artista Alfredo Jaar, quien propone pensar la historia chilena reciente como el efecto de la articulación de una cultura violenta que, para las y los artistas de nuestro país, se manifiesta en múltiples niveles donde las artes han tenido la necesidad de pensar tanto la violencia política como económica realizando un ejercicio reflexivo y crítico en torno a ella. Bajo este criterio la nueva edición de *Diagrama* busca relacionar aspectos que se refieren a las condiciones de desarrollo de la práctica artística y el

estatuto del objeto estético con la realidad social y cultural donde opera o se instala.

Los artículos de este número, por lo tanto, exploran la posibilidad de trabajar bajo esas condiciones, o por lo contrario si este trabajo se puede realizar separándose del contexto actual, proponiendo así realidades paralelas que reflexionan sobre cuestiones previas al golpe de estado. Es el caso, por ejemplo, del artículo escrito por Pedro Celedón, quien analiza la propuesta de Salvador Allende de crear un Museo de Arte Moderno del pueblo que invite a una revolución artística y social. En la misma dirección se presenta la reflexión de Mariagrazia Muscatello, quien revisa la representación cultural internacional de Chile a través de la presencia chilena en la Bienal de Venecia en 1974. Este número considera además la interpretación del trabajo de otros, post golpe; trabajo de análisis que abarca autores provenientes de la poesía y de las artes visuales. De esta manera, Ana María Risco y Vania Montgomery escriben sobre el “exilio interior” y la diversidad de propuestas de Enrique Lihn. Pablo Fante se enfoca en *El Cerebro*, publicación de Guillermo Deisler quien hace referencia a la violencia, lo mismo que el trabajo de Antonio Echeverría quien hace una revisión de archivo

sobre el Premio Nacional de Artes Gonzalo Díaz y su obra de Lonquén.

Este número no sólo revisa el pasado sino que también indaga cuestiones contemporáneas, es el caso por ejemplo, del trabajo de Gabriel Tagle sobre las relaciones de poder derivadas del uso de lacrimógenas o el estudio realizado por Joselyn Contreras sobre el trabajo *Forensic Architecture* (Arquitectura Forense) quien se remite al grado de toxicidad de este dispositivo de represión. En este número los autores no sólo analizan trabajos sino que proponen acciones a través de obras que van desde la performance, como por ejemplo el trabajo del Colectivo Pirómanas liderado por Milena Moena y Carla Motto, que promueve la acción feminista-activista a través de intervenciones multimediales y performativas desde el año 2021 o las puestas en escena descritas por Luis Ureta quien escribe sobre su compañía Teatro la Puerta, la que, mediante dramaturgias contemporáneas, caracterizadas por la fragmentación, cuestionan los modos de convivencia, asociados a las sociedades modeladas por la oferta y la demanda. Esta situación en la producción artística es puesta en tensión dada la precariedad y la incertidumbre de la profesión, alcance definido por Alexandra von

Hummel y Stephie Bastías en este número. Ante esa incertidumbre, María Soledad Henríquez escribe sobre el Encuentro Experimental de Creación Teatral En Breve, instancia que busca proponer alternativas para afrontar dicho contexto de la primera etapa de creación de nuevas y nuevos creadores teatrales, contexto que según el artista y sociólogo Claudio Herrera, se ha naturalizado engañosamente a partir de una propaganda partidaria.

Frente a toda esta situación compleja, es el o la artista quien siempre corre el riesgo y puede ser un o una agente capaz de desvelar esa condición oculta o silenciada y gatillar representaciones reflexivas que emergen de imágenes producidas por las y los artistas, y que en este número se traduce en los trabajos de Cristián Silva quien tensiona la posición de la bandera de color rojo en un contexto del deporte de elite o a Ximena Zomosa, quien resalta la autopercepción de ser mujer. Todas estas acciones artísticas van a contrapelo del régimen actual, donde la aspiración social es la de consumir y por ende de consumirse a sí mismo.

Ignacio Nieto

RO MANOS



"El trabajo se ha convertido en un arte en el Paso Abonado y la necesidad, en un trabajo aliviano competitivo. El show empieza cuando usted llega y los termina cuando usted se va. Y todos son sus inuitos, sus amigos y sus espectadores. El redactor de estas páginas, fascinado por la necesidad de saberlo del espectáculo, habilita del Paso desde el día mismo de su fundación, quería immortalizar, el acto de la fuerza permitida, el motivo de su inspiración. Como que no pueden durar, deberán escribirse en el bronce como tantas otras menos escritas, pero más duraderas. Así, pues, en verso libre Ojalá que lo sea! le ha tomado el pulso a este bruto de alborotado mar humano -al Paso- cuidando de hacerlo en el estilo paroxístico que se le pone, por el mal, a autores, motivados a vendedores ambulantes. Entre la vida y el paro cardíaco, entre la letra y el borrón, entre el hacha y el plato de tallarinas (nada compra nada tan barato por uno de lentas). Dicho todo lo cual el autor de estas páginas escritas con amor, agradece al Denario la oportunidad que le ha dado de escribir con las manos anudadas prosa que quiera agregar a las que realizan, día a día, los subempleados y mendigos del Paso, sus semejantes, sus hermanos".



"Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados, invaden el suelo del paso, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo. Feina, para evitar ser denunciados por los representantes del Impuesto Público, y para no tener que responder ante sus proveedores del precio de la mercancía requetada, deben correr constantemente por el Paso, imprimiéndole un ligero aire de estado en viajes de las Olimpiadas. El Paso -siempre en el orden de los negocios- es la dura escuela en la cual aprendidos de toda clase, especialmente ciegos, mudeos, sordos y ciegos, se ven forzados al autofinanciamiento".



Peregrino y melancólico, irreverente y carnavalesco: Perseguir las huellas de un fantasma de carne y hueso

Una conversación entre Ana María Risco y Vania Montgomery a propósito de dos exposiciones de Enrique Lihn

Registro de
exposición *Por
fuerza mayor*.
Cortesía Galería
Gabriela Mistral.

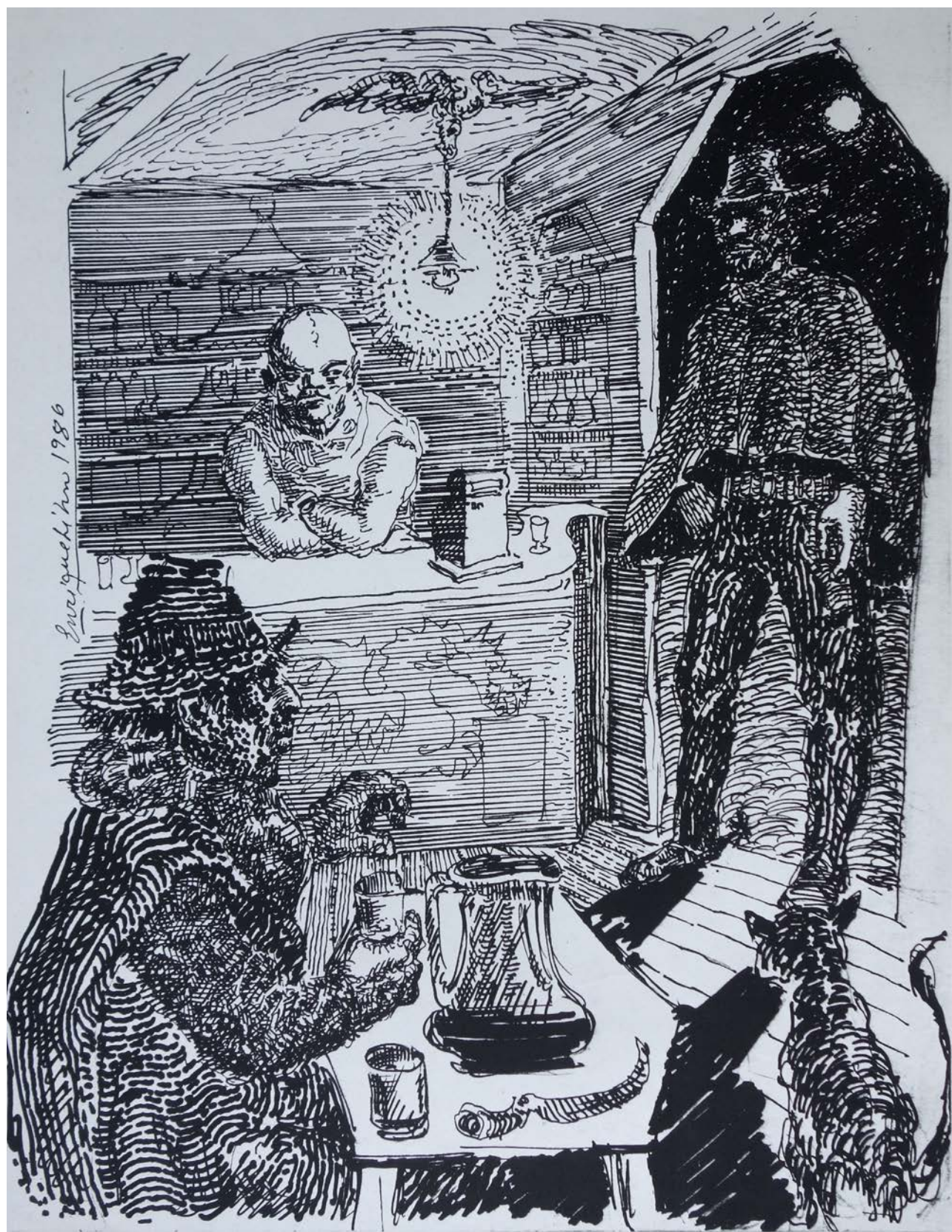
Ana María Risco: El año pasado (2023) tuvimos la inspiradora misión de mostrar a Enrique Lihn en dos oportunidades. La primera en Buenos Aires, en el contexto de la Feria Internacional del Libro (Centro Cultural Matta, mes de mayo), titulada *Enrique Lihn: fantasma de carne y hueso (voces, imágenes, documentos)* y la segunda en Galería Gabriela Mistral de Santiago, *Por fuerza mayor*, a contar de septiembre y en el contexto conmemorativo de los 50 años del golpe de Estado. Hablo de “mostrar” a Lihn en el sentido de articular un relato en torno a su obra o a partir de ella, pero también de darlo a ver, porque la idea era componer una imagen de su obra que integrara sus niveles poéticos, narrativos, dramáticos y visuales.

Vania Montgomery: La muestra en el Centro Cultural Matta consistió en matizar dos facetas del autor: el fantasma —peregrino, melancólico, portador de un “exilio interior”— y el histrión —carnavalesco, irreverente y creador de la mítica figura de Don Gerardo de Pompier. A pesar de esta distinción, que guió la curaduría de la muestra, siempre tuvimos en mente el hecho de que ambas perspectivas son las caras de una misma identidad y biografía, componentes de la complejidad que constituye la figura de Enrique Lihn. Así, dibujos de sus diarios de infancia, fotografías de sus viajes, dibujos de su época madura, cuadernos con su letra manuscrita, apariciones de Gerardo de Pompier, videos de *happenings*, historietas y un largo etcétera de obras y documentos resguardados por su hija, Andrea Lihn, dieron cuerpo a este fantasma de carne y hueso desplegado en la sala.

Dado que Enrique Lihn aparece en la mayoría de las fotografías y registros audiovisuales, las autorías de estos materiales corresponden a una mirada externa, que capturó las secuencias de estas imágenes, especialmente cuando se trata de los *happenings* y apariciones de Don Gerardo de Pompier. Ante ello, fue muy importante la colaboración de personas como Inés Paulino, Paz Errázuriz, Adriana Valdés, Carlos Flores y Oscar Gacitúa, quienes prestaron parte de sus archivos fotográficos y audiovisuales para ambas exposiciones. Al respecto, también resulta interesante pensar estos registros no solo como una colaboración documental (que de paso permite que hoy accedamos a estos acontecimientos a la distancia) sino también como una complicidad afectiva entre Lihn y estos otros autores, que poblaron y envolvieron el mundo del artista.

Dibujo realizado por
Enrique Lihn, 1981.
Colección Andrea Lihn
Mingram.





AMR: Pese a que la obra de Lihn ha sido un interés bastante persistente para mí, creo que no había hecho suficiente conciencia de las múltiples ramificaciones de su producción en las últimas décadas de su vida, especialmente en los años de dictadura. Proyectar la muestra *Por fuerza mayor* para Galería Gabriela Mistral fue la oportunidad de observar con detención a esa especie de criatura enjaulada que fue el Lihn de esos años, pletórico de ideas y proyectos, con mucho poder de convocatoria y, por contraste, absolutamente limitado en términos de posibilidades y recursos. Teniendo en cuenta esas limitaciones fue muy interesante pensar en conjunto, por ejemplo, su ansiedad editorial, que se tradujo en publicaciones de bajo presupuesto como su libro en fotocopias titulado *Derechos de Autor* (1981) o los poemarios/folleto *El paseo Ahumada* (1983) o *La aparición de la Virgen* (1987), el primero de ellos con fotografías de Paz Errázuriz que mostramos muy ampliadas y dibujos de Germán Arestizábal, y el segundo, con dibujos del propio Lihn, que tenía, como quisimos destacar también, un estilo gráfico muy personal y complejo. En estos años, Lihn hizo también teatro (algunas fotografías de sus obras, en las que él mismo actuaba, fueron importantes en la muestra de Buenos Aires) y también acciones colectivas que quedaron registradas en algunos videos. Como dices, estas producciones permiten alcanzar la mirada de otros, que colaboraron o registraron, como es el caso de Pedro Pablo Celedón, Juan Forch o Carlos Flores. En Galería Gabriela Mistral no solo destacamos el video *Adiós a Tarzán* (1984) sino también ese proyecto de película que Lihn dejó inacabado y que se llamó *La (ex) cena última* (1985): una ceremonia de humor negro con resonancias religiosas, que estuvo en exhibición permanente mientras duró la muestra en Santiago. Tanto en ella como en sus famosos *happenings* de Don Gerardo de Pompier, Lihn contó con la colaboración de muchas personas, constelaciones de artistas e intelectuales que se movían siguiendo sus disparatados emprendimientos, probablemente porque reconocían en él a un escritor de magnitud y una figura intelectual y crítica capaz de hacer el peso a la situación social de ese momento. Pienso que las muestras que curamos intentaron conmemorar también a esas constelaciones creativas, surgidas del dolor y el desamparo, y las articulaciones intermediales e interdisciplinares, como diríamos hoy, que Lihn activó al propiciarlas.

Dibujo realizado por
Enrique Lihn, 1986.
Colección Andrea Lihn
Mingram.



Foto de la realización de *La (ex) cena última* tomada por Inés Paulino, 1985.

VM: Durante el proceso de trabajo y exposición fue muy emotivo poder “desenterrar” capas y anécdotas que no veían la luz hace tiempo. *La (ex) cena última* que mencionas es un claro ejemplo de ello: un proyecto inacabado, cargado de un carisma propio de Lihn y sus secuaces y también marcado por las circunstancias de la época, tanto materiales (las cintas de tres cuartos vencidas que le sobraron a Carlos Flores en otras producciones, sobre las cuales se grabó esta película inconclusa) como políticas (la dictadura y los convulsionados años ochenta en Chile).

Teniendo en cuenta el contexto de los cincuenta años desde el golpe de Estado que enmarca a estas exhibiciones, acciones como evocar, excavar y rememorar las facetas y contradicciones de Enrique Lihn —con un zigzaguo propio, por lo demás, del recorrido de un artista— se sintió como una manera más cercana de acceder a una fracción de ese pasado lejano, que el 2023 muchos/as intentaron encapsular bajo un solo y tupido bloque.



Foto de la realización de *Adiós a Tarzán* tomada por Inés Paulino, 1984.

AMR: Las investigaciones y diálogos preparatorios nos movieron a seguir ese zigzaguo linheano del que hablas, en sus detalles. Como mencionas, en *Fantasma de carne y hueso* procuramos destacar dos figuras muy contrastantes y persistentes que animan la obra de Lihn, como son el fantasma, extraviado entre viajes y deseos incumplidos, y el histrión, personaje satírico y rimbombante cuyo epítome es Gerardo de Pompier. Creo que en esa primera muestra fue importante la búsqueda por recrear esos ambientes victorianos y prerrafaelistas de la primera infancia del poeta y ponerlos a conversar con las diversas estridencias de las retóricas visuales y verbales de Pompier, que el poeta desplegó en su madurez como una forma de tomar distancia y al mismo tiempo zamparse a la retórica oficial que era su oponente predilecto. En *Por fuerza mayor*, el zigzaguo fue más bien entre las distintas búsquedas con las que Lihn intentaba entenderse con el contexto de censura y represión, a través de estrategias que iban

desde la experimentación licenciosa con el soneto a la convocatoria de un grupo de artistas a exponer sus obras en calidad de feriantes callejeros, pasando por los distintos tonos humorísticos y grotescos del *happening*. Lihn usaba todos los caminos que su imaginación iba abriendo y creo que nos propusimos destacar eso, escenificándolo en el montaje, a través de diversos registros que eran fotografías, imágenes en movimiento, objetos y versos... muchos versos y fragmentos literarios desplegados en el muro. Si en alguna medida lo logramos, en buena parte se debe al tino del artista Cristián Silva, que además de sumarse a investigar para las dos muestras tomó la responsabilidad de transformar la propuesta conjunta en un recorrido dentro del espacio de exhibición con el que contamos en cada caso.

VM: Tal como dices, el trabajo de Cristián Silva logró matizar todas esas vibraciones que, como vetas, recorren la obra de Lihn. El despliegue ambiental en la museografía de *Fantasma de carne y hueso* en Buenos Aires fue arriesgado y efectivo, logrando crear una atmósfera acorde a lo que la curaduría e investigación proponían. No se trató de fotografías impresas y enmarcadas en un cubo blanco, porque de hecho, el Centro Cultural Matta no lo es, y ante ello, se logró revertir la complejidad del espacio a favor de Lihn y también del/la espectador/a. Mirando en perspectiva, esta fue una muestra que premeditó especialmente la experiencia de su audiencia, con total conciencia del recorrido y mirada ajena, pensando en acoger a sus visitantes entre las texturas de los muros prerrafaelistas que dieron forma a la sala.

Hubo gestos similares en Galería Gabriel Mistral: por ejemplo, imprimir la fotografía de “El Pingüino” capturada por Paz Errázuriz en grandes dimensiones, instalada en el muro, fue un gesto exaltador, sobre todo si pensamos que la icónica imagen —portada del poemario *El Paseo Ahumada*— siempre circuló en un formato de mano, impreso en papel roneo, en un contexto totalmente ochentero. Estar a metros del paseo homónimo en el centro de Santiago y ver a este personaje revelado en todo su esplendor, produjo una sensación punzante, que hacía imaginar las caminatas de Lihn y Errázuriz por esas calles hace cuarenta años atrás, las cosas que habrán visto a la hora de que la fotógrafa disparara el obturador. Entonces me pregunto ¿qué tanta distancia, pese a la temporal, nos separa de esas escenas?

Se me viene a la mente el siguiente extracto del poemario:

Has marchado en cada protesta atraída vertiginosamente por el fuego sagrado
que arde en las barricadas de caucho
Los pobladores se aíslan simbólicamente de las balas oponiéndoles esa muralla
de fuego
que excita a los sitiadores y hete aquí a un paso de esos lugares de inmolación
con tu máquina fotográfica.
Van a decir quién sabe qué
Olvídate, pero dime, por favor ¿no has conocido todavía al pingüino?
¿Qué ocurriría si te invitara a cenar? ¿No lo viste huir como alma que lleva el
chorro de los carros-bomba en el Ahumada
Con qué patizamba rapidez habrá desaparecido en los agujeros quemados
¿No te pediría que te acostaras con él después de las agitaciones como las que
estamos viviendo?
Es una pregunta y no una ofensa.¹

AMR: Lo que dices me hace recordar un ensayo de Ángeles Donoso Macaya que se llama “Marcas de un borramiento: sobre Paz Errázuriz, Enrique Lihn y el Paseo Ahumada”, actualmente publicado en la revista virtual Atlas², en el que la autora constata la inadvertencia que la crítica literaria hizo del papel clave que tienen las fotografías de Errázuriz dentro del discurso del poemario, como también esa experiencia de ambos, el poeta y la fotógrafa, recorriendo el Paseo Ahumada, en esos oscuros días. Pienso que el carácter monumental de la fotografía del percutor callejero conocido como “El Pingüino”, personaje popular del Paseo Ahumada a inicios de los 80, en Gabriela Mistral fue también un modo de confrontar o más bien reparar esa inadvertencia.

Por otro lado, destacaría junto a esas imágenes a gran escala, imposibles de obviar en las muestras que curamos, algunas piezas más solapadas y secretas. Como la página mecanografiada en la máquina de escribir Olivetti, que recibía al visitante en Gabriela Mistral, y que era una carta muy divertida que Lihn

¹ Enrique Lihn, 1983, *El Paseo Ahumada*, Santiago: Minga. s.p.

² Véase Ángeles Donoso Macaya, 2017, “Marcas de un borramiento: sobre Paz Errázuriz, Enrique Lihn y El Paseo Ahumada en *Atlas. Revista de Fotografía e Imagen*. Disponible en línea: <https://atlasiv.com/2017/11/02/marcas-borramiento-paz-errazuriz-enrique-lihn-paseo-ahumada/> vsitado el 2 de marzo 2024.

escribió, a la sombra de su alter ego Don Gerardo de Pompier, para responder a un artículo de Carlos Alberto Cruz en la revista Realidad, donde este defendía la tesis de que la pintura chilena no existía. Lihn, que en una orientación política muy distinta a la de Cruz hubiera podido suscribir perfectamente ese planteamiento, prefiere polemizar con el coleccionista en esa carta que fue publicada en El Mercurio el año 83. La carta mecanografiada quedó allí como un secreto guiño al campo del arte en Chile y como seña de las elíticas discusiones sobre pintura activadas por la Escena de Avanzada en esos años...

VM: Otras piezas y gestos interesantes que destacaría de la muestra en Gabriela Mistral son los diferentes documentos de identidad de Lihn, impresos en formato facsimilar. Algunos fueron montados desde el techo de la sala, suspendidos en pequeñas cadenas de metal a la altura de los ojos y otros, como uno de sus pasaportes, reproducidos en imágenes ampliadas y enmarcadas, formando una secuencia de páginas llenas de timbres y anotaciones de aduana. Así, además del pasaporte, la muestra contó con carnets, credenciales de bibliotecas y también identificaciones de universidades, de cuando Lihn fue profesor (en la Universidad de Texas en Austin, por ejemplo). Estos soportes identificatorios dan cuenta del gran deambular del autor por diferentes partes del mundo durante un largo periodo de años. Es como si estas superficies fueran el reverso de aquella melancolía o “exilio interior” que Lihn describió en poemarios como *La pieza oscura* o plasmó en los versos que componen *A partir de Manhattan*.

Otro gesto que destacaría es el registro audiovisual de las manos de Adriana Valdés pasando las páginas de *Derechos de Autor*. Aquí la ensayista, amiga y cómplice de Enrique Lihn hasta sus últimos días, ejecutó esta acción especialmente para la muestra en Gabriela Mistral. El video se realizó en su casa ubicada en Providencia, donde Cristián Silva, tú misma y parte del equipo se trasladaron para grabar el registro. El resultado es muy potente y simbólico.

AMR: Sí. Y considero muy valioso que Galería Gabriela Mistral haya aportado ese video, realizado muy prolijamente por Yura Labarca. El material fue donado al Centro de Documentación de las Artes Visuales, donde quienes se interesen por Lihn pueden consultarlo. Aprovecho aquí también de agradecer a Alonso Duarte y Sebastián Lasker de Galería Gabriela Mistral, cuyo trabajo



fue fundamental para lograr estos cometidos. Volviendo al video, el relato de Adriana recorriendo ese libro es intenso, afectivo y tiene buenas cuotas de humor. Creo que ambas muestras que curamos destacan como rasgo de la poética visual de Enrique Lihn en los años 70 y 80, el humor, algo que la dota de singularidad dentro del arte de resistencia del período. Lihn se atrevió con el humor (negro, por cierto) y con la estética de carnaval, en años en que era casi imprudente, o bien un sacrilegio, apostar por la risa. Me parece que para él fue una manera de doblarle la mano a esas razones “de fuerza mayor” que le arruinaban la agenda al país y a la cultura. Hacer estas muestras fue también una manera de reencontrar esa vía de quien disiente a la opresión con una carcajada liberadora.

Registro de
exposición *Por
fuerza mayor*.
Cortesía Galería
Gabriela Mistral



La representación de Chile en la Bienal de Venecia: el Pabellón chileno y la construcción de una estética post-dictatorial

por Mariagrazia Muscatello

El modelo de la Bienal de Venecia es un caso único en el mundo del arte basado en representaciones nacionales en un territorio determinado, y fue fundado en 1895 en los Giardini di Castello. A partir de 1907, la Bienal permitió construir el primer pabellón permanente en los Giardini y en una década los países europeos y norteamericanos más importantes lo tenían: Bélgica en 1907, Hungría en 1909, Alemania en 1909, Gran Bretaña en 1909, Francia en 1912, Rusia en 1914. En los años siguientes, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, el número de pabellones internacionales en los Giardini aumentó hasta su número actual de veintinueve. En 1980, con motivo de la 1ª Exposición Internacional de Arquitectura, inauguró la *Corderie dell'Arsenale*, la otra gran sede de la Bienal.¹ La historia de los pabellones de la Bienal es un primer intento de manifestación de la influencia geopolítica y cultural de las naciones en diferentes momentos históricos. Los pabellones nacionales del circuito Giardini representan el poder y el cambio de estatus de esos países durante el siglo XX, mientras que el espacio del Arsenale simboliza el mundo post-globalización y su creciente importancia.

Cabe destacar que los Pabellones Sudamericanos fueron de los primeros pabellones no europeos en ser incluidos en los Giardini: Venezuela (1954), Brasil (1962) y Uruguay (1964). Argentina fue el primer país en ser invitado

¹ En la actualidad, el Arsenale alberga los pabellones nacionales de Albania, Argentina, Chile, Emiratos Árabes Unidos, Filipinas, Georgia, Indonesia, Irlanda, Italia, República de Kosovo, Letonia, Antigua República Yugoslava de Macedonia, Malta, México, Nueva Zelanda, Perú, Singapur, República de Eslovenia, República de Sudáfrica, Túnez y Turquía. <https://www.labiennale.org/en/venues/arsenale> (consultado el 10-09-2022)

en 1901 y tuvo varias participaciones (veintidós) entre 1901 y 2001.²

La cuestión del espacio y de los pabellones nacionales en La Biennale di Venezia comenzó con su fundación. La solicitud de ampliar el espacio expositivo fuera de los Jardines, comenzó en la década de 1950 y se reforzó en la década de 1970.³ En 1995 hubo un nuevo intento de expansión fuera de los Giardini, cuando la Bienal permitió a las naciones que lo solicitaron tener su propio pabellón oficial en lugares ubicados dentro de edificios privados o históricos de la ciudad. Desde 2005, el espacio del Arsenale se utiliza como sede de los pabellones nacionales. ¿Por qué es tan importante para una nación tener un pabellón en el circuito principal de los Giardini o del Arsenale?

Desde entonces, el número de pabellones nacionales ha pasado de setenta en 2015 a noventa en 2019. El primer intento de Chile de tener un pabellón en 1946 en Giardini fracasó con otros países sudamericanos (Martini; 2013).

El caso de Chile es realmente único. La Bienal de 1974 “*Libertad a Chile, por una Cultura Democrática y Antifascista*”, conocida como B74, fue un punto de inflexión en la representación del país y una edición importante para el establecimiento de la Bienal, siendo la primera después del nuevo estatuto de 1973. Además de contar con la primera

representación previa de Chile en la Bienal, el B74 estuvo marcado por la ausencia de otras delegaciones internacionales, una excepción única desde la fundación de la institución. Además, se han realizado cambios significativos para rediseñar los espacios, con una museografía basada en el uso de los espacios públicos y la apertura de los *Magazzini del Sale* como una nueva ubicación. Por primera vez en la historia de la Bienal, el circuito Giardini se cerró con excepción del Pabellón de Italia, que exhibió la *Exposición del Cartel Chileno* con gráfica y propaganda del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende en Chile (1970-1973). Los murales de la Brigada Salvador Allende han sido exhibidos en paneles de gran formato en diversas plazas y calles venecianas, la exposición fotográfica *Imágenes y palabras de Chile: de Allende a la Represión* también se ha exhibido en paneles en las calles de Mestre, Marghera, Chioggia y Campo San Polo. El festival de cine titulado *Testimonios cinematográficos sobre Chile*, así como el programa teatral y musical, se llevaron a cabo en una carpa del Campo Santa Margherita. La descentralización del arte en los espacios públicos fue una forma de superar las barreras elitistas de la Bienal y acercarse a un nuevo público: estudiantes y trabajadores, para hacer realidad el concepto de cultura democrática.

Esta Bienal se erige como uno de los eventos artísticos más significativos desde el punto de vista de la investigación estética y museográfica, disolviendo los límites entre institución y espacio público y redefiniendo el concepto de arte contemporáneo.

Después de la edición de 1974, Chile no tuvo más presentaciones en La Bienal. La dictadura militar marcó el fin de todas las relaciones diplomáticas. Fue solo a partir de la década de los noventa que algunos artistas chilenos comenzaron a ser invitados al Pabellón del IILA, y desde 2009 han obtenido un Pabellón en el Arsenale, tras años de gestiones diplomáticas realizadas durante el período de transición posdictatorial.

El Pabellón de Chile: una estética post dictatorial

El aislamiento cultural de Chile durante los años de la dictadura (1973-1989) influyó no solo en la representación del país en la escena artística internacional, sino también en la producción artística local. Pocos meses después del golpe, los militares destruyeron y borraron la mayoría de los murales de las Brigadas a lo largo de Chile como una forma de censura estética, política y cultural. El miedo a la represión había llevado a parte de la comunidad artística a trabajar casi clandestinamente, creando un circuito cultural autogestionado y distanciándose de los contenidos políticos. La escena artística chilena quiso diferenciarse claramente de la estética muralista y activista, para adoptar los lenguajes conceptuales del arte. Esta nueva escena artística, como ya hemos mencionado, fue teorizada por la crítica Nelly Richard (1943), como *Escena de Avanzada*. En su libro *Márgenes e instituciones en Chile desde 1973*, Richard describe la producción artística chilena bajo la dictadura como una nueva

forma más sofisticada de arte político vinculado a las vanguardias y como una ruptura estética con el arte del período de la Unidad Popular:

Las formas desarrolladas por la *Avanzada* eran más atópicas que utópicas. En lugar de confrontar la realidad con un “no-lugar” ficticio o imaginario que declaraba inhabitables algunos espacios del arte en el aquí y ahora, las obras de *Avanzada* fueron producidas desde la distancia sin lugar entre lo real y su otro deseado. Exploraron esta distancia nómada de una manera calculada: para interrumpir los sistemas dominantes, para romper las normas y técnicas disciplinarias que controlan el significado, para hacer un acto de disidencia. (...) Como la política dejó de ser una opción viable para la acción o el discurso bajo el régimen autoritario en Chile, las prohibiciones pasaron de la esfera pública a la individual o privada, sobrecargando las prácticas cotidianas con un excedente de significado clandestino e incontrolable. Es por eso que la discusión política, que estaba prohibida afuera, se movía dentro de la esfera familiar, o de la vida doméstica y social en su conjunto. El cuerpo y su paisaje social, por lo tanto, proporcionaron una nueva fuente para el significado del deseo o la rebelión en el tejido social y su micropolítica de percepción, comportamiento, afectividad o comunicación interpersonal. Así, el significado específico y peculiar de estas prácticas *de avanzada* ha demostrado su distancia de movimientos o referencias de ultramar, como el arte corporal, el documental o el arte comunitario.⁴

² La lista de todas las representaciones nacionales entre 1895 y 2001 en Vecco M. (2002). *La Biennale di Venezia documenta di Kassel. Exposición, venta, publicidad de arte contemporáneo* (Milán: Franco Angeli.) 203-211.

³ Martini, F.; Martini, V. (2013) *La topografía de los jardines de un espacio expositivo*” en Alfredo Jaar, Venecia, 22.

⁴ Richard, N. (1986). *Márgenes e Instituciones (Arte en Chile desde 1973)*. Melbourne: Arte y Texto, 18-19.

La atención a la esfera privada e íntima, la centralidad del cuerpo y el territorio urbano como espacio de disidencia civil, han influido en la producción artística incluso después de los años de dictadura.⁵

Después de la B74, los artistas chilenos no volvieron a participar en la Bienal hasta 1986. Esto se debió a las difíciles relaciones diplomáticas del país, y también a un cambio radical en cuanto a la producción artística, que se distanció del arte explícitamente político y, por lo tanto, no era más apto para una narrativa antifascista o politizada. Chile pasó de ser un referente cultural y político de la izquierda a ser ignorado casi por completo durante el período de la dictadura.

El retorno a la democracia en la década de 1990 marcó un período que se ha denominado como *transición* y que ha devuelto a Chile a la escena internacional.

Existen varios debates en torno a si el proceso de transición está concluido o aún en curso, pero desde una perspectiva artística, se refiere al período comprendido entre la década de 1990 y principios de la década de 2000. Fue también durante las décadas de 1990 y 2000 cuando las bienales se consolidaron como un modelo para la globalización del arte.

⁵ El primer evento internacional con participación chilena en el exterior fue la Bienal de París de 1982, cuando Nelly Richard fue invitada como curadora para organizar una delegación no oficial que mostrara parte de la *escena de Avanzada* y otros grupos artísticos como TAV (Talleres de Artes Visuales).

¿Qué sucedió en esos años dentro de la escena artística local? Y, ¿cómo operó la diplomacia chilena para asegurar un Pabellón Nacional en la Bienal?

Después de la B74, fue solo con motivo de la 42ª Bienal en 1986 que Alfredo Jaar (1956) fue invitado a la exposición principal y presentó su obra *Gold in the Morning* (1985), una serie de fotos que documentan la minería en Brasil. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el artista se había trasladado a Nueva York en 1982 y rompió relaciones con el país.

La prolongada ausencia de artistas chilenos continuó hasta la 45ª Bienal (1993), cuando el Pabellón IILA invitó a Samy Benmayor (1956) y Paulina Húmeres (1954-2022), quienes formaron parte de la generación de los 80, a exponer con obras que simbolizan el programa cultural de la *transición* tras el golpe de Estado. Ambos artistas habían estudiado arte en la Universidad de Chile con Gonzalo Díaz (1947), integrante de la *Escena de Avanzada*. Samy Benmayor, quien en 1985 también había ganado el primer premio en la Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, presentó una pintura abstracta, *Retrato de mi amigo Bororo* (1992), dedicada a su amigo y pintor chileno Bororo (Carlos Maturana), mientras que Paulina Humeres exhibió una instalación titulada *Atlántico-Índico-Pacífico* (1993), una representación de la unión de tres diferentes a través del agua como expresión simbólica de la paz. Estos contenidos íntimos estaban en línea con el debilitamiento político de la comunicación durante los primeros

años de la transición democrática. Augusto Pinochet, hasta 1998, seguía siendo comandante en jefe del ejército chileno, amenazando la frágil democracia que se acababa de recuperar. Con motivo de la 46ª Bienal (1995) el artista chileno Mario Irarrázabal (1940), conocido por sus esculturas ubicadas en el desierto de Atacama y en Punta del Este en Uruguay, reprodujo una de sus obras distintivas en Riva Ca’ Di Dio, Castello.

El artista había formado parte de la escena artística oficial durante el régimen militar, por sus espectaculares instalaciones, y representaba de alguna manera una continuidad con el periodo de la dictadura.

La 47ª Bienal (1997) supuso un punto de inflexión estético. El Pabellón IILA invita a Carlos Altamirano (1954), integrante de la *Escena de Avanzada*, a exponer la obra *Retratos* (1996), una serie de collages que tratan, aunque de manera simbólica y poética, el tema de los *desaparecidos*, personas ejecutadas y desaparecidas por el régimen militar.

La obra introduce un tema muy delicado y aún controvertido que es la violación de los derechos humanos durante la dictadura. La forma simbólica de la obra caracteriza el espíritu y la estética de la *transición*: una discursividad que evita formas demasiado directas y posiblemente conflictivas. La participación de Chile en la Bienal durante la década de 1990 puede verse como un primer intento de reconstrucción cultural del país, sin embargo,

fue a partir del año 2000 que Chile comenzó a consolidar su presencia en la Bienal.

El académico Edgardo Bermejo Mora afirma que “cuando una nación presenta un pabellón en la Bienal, demuestra estabilidad económica y un fuerte interés en desarrollar su producción artística y cultural. El proceso requiere recursos financieros, negociaciones difíciles, logística internacional, promoción de eventos en el país y en el extranjero, y mediación de las voces de muchos actores sin perder de vista la importancia diplomática del evento. Para las personas involucradas, una bandera nacional es un gran motivo de orgullo”.⁶

El retorno de la democracia fue un momento crítico para que Chile reposicionara al país en el contexto internacional. En estos años se produjeron varias transformaciones en la esfera pública que determinaron la producción artística posdictatorial. Los artistas chilenos habían pasado de un contexto de aislamiento casi total a uno globalizado. La escena artística de los años 90 se desarrolló siguiendo las tendencias internacionales y la necesidad de darse a conocer fuera del país.⁷ La posesión de un pabellón nacional era, por lo tanto, crucial para la política cultural y para posicionar el circuito artístico chileno.

⁶ Nieto Ruiz, C. (2019). Raccontare la storia del Padiglione del Messico alla Biennale di Venezia. In S. Portinari (Ed.), *Storie della Biennale di Venezia* Venezia: Ca’ Foscari Edition, 380.

⁷ Lara, C. (2011). *Parte II. La escena de la transición: arte en Chile entre 1995 – 2005*. In Revista Escaner. <https://revista.escaner.cl/node/5884>

Durante la década de 1990 se produjeron varias transformaciones en la esfera pública e institucional. Los críticos de arte Guillermo Machuca (1961-2020) y María Berríos (1978) definieron esta nueva política cultural como *un negocio* basado en la difusión mediática y el impacto masivo, transformando la cultura en espectáculo. El primer pabellón oficial de Chile, ubicado en el espacio Thetis, un espacio privado alquilado durante la Bienal y ubicado en el distrito de Castello, fue inaugurado en 2001 durante la 49ª Bienal. La exposición fue un homenaje a Juan Downey (1940-1993), artista experimental chileno radicado en Nueva York desde 1969.

Luego de intensas negociaciones a cargo de los agregados culturales Antonio Arévalo y Patricia Rivadeneira, representantes del gobierno de centroizquierda de Michelle Bachelet, en 2009, durante la 53ª Bienal, Chile inauguró su Pabellón en el Arsenale. La periodista chilena Carolina Lara entrevistó a Emilio Lamarca, Jefe de Comercio Exterior y Relaciones Culturales (DIRAC), quien subrayó las dificultades relacionadas con la construcción del Pabellón: “El Pabellón de Chile en la Bienal de Venecia ha sido un sueño inalcanzable durante años. Los millonarios costos por un lugar destacado en esta importante plataforma artística internacional siempre nos han relegado a espacios incómodos, generalmente dentro del Instituto Italo-Latinoamericano (IILA)”.⁸

8 Lara, C. (2009, 4 de junio). *El Mercurio*, 16.

La posibilidad de haber alquilado un espacio en el Arsenale fue fundamental, no solo en términos de representación nacional, sino porque permitió a artistas, curadores y académicos chilenos establecer redes de relaciones internacionales.

El principal objetivo de los gobiernos de centroizquierda durante el período de transición fue posicionar a Chile como un país políticamente estable, democrático y en pleno desarrollo económico, tratando de enfatizar los aspectos positivos y minimizar los problemas del pasado.

Esta narrativa se puede evidenciar en un análisis estético del Pabellón de Chile (2009-2019) durante la última década y compararla con la B74. El análisis permite comprender cómo Chile se ha representado a sí mismo en el contexto de la Bienal de Venecia durante distintos momentos históricos y políticos.

La centralidad del discurso político que había caracterizado a la B74, hasta la fecha la representación más importante de Chile en la Bienal de Venecia, ha sido reemplazada por el programa institucional de reconciliación cultural durante los años de transición.

El objetivo principal de la narrativa institucional durante el período de transición fue posicionar a Chile como un país estable, pacífico, democrático y emergente, evitando tensiones políticas y sociales internas y minimizando los problemas del pasado.

Iván Navarro (1972), integrante de la generación posdictadura de la década de 1990 y residente en



Figura 1. Vista de los murales de la Brigada Salvador Allende, Campo San Polo, Venecia, *Freedom for Chile*, 1974. Foto: Lorenzo Capellini, cortesía ASAC.



Figura 2. Iván Navarro, *Corredor de la muerte*, 2006. Instalación, Pabellón de Chile, 53° Bienal de Venecia. 86 x 600 x 4 1/2 in. (218,4 x 1524 x 11,4 cm.). Foto: Sebastiano Luciano, cortesía Galería Daniel Templon, Paris.

Nueva York desde 1997, fue elegido por una comisión ministerial como el primer artista del Pabellón de Chile en la 53ª Bienal (2009).

La instalación titulada *The Threshold* consistía en una serie de puertas de neón multicolores y una escultura de neón que reflejaba la palabra: “BED”. El uso del neón recuerda a las obras de Dan Flavin (1933-1996) y a la escena del arte conceptual estadounidense. La elección de Navarro como primer artista nacional refuerza la idea de querer representar a un país joven, moderno y con un futuro mejor. Las coloridas luces de neón y el uso conceptual de palabras en inglés identifican a Chile como un país multicultural y sofisticado y vanguardista. No hay ninguna referencia a la estética o a la discursividad política de la B74. Es como si la memoria hubiera desaparecido en un presente posmoderno de una nación que aspiraba a entrar en la lista de los países ricos.

El proyecto *Gran Sur* del artista Fernando Prats (1965) fue seleccionado para representar a Chile en la 54ª Bienal (2011). La obra aborda otro aspecto crucial del desarrollo de la identidad chilena: el paisaje y la naturaleza. La instalación presenta imágenes icónicas de Chile, incluyendo el territorio antártico, volcanes y glaciares, y hace referencia al mega terremoto de 8,9 grados que sacudió Chile en 2010 (fig. 1). La instalación consta de tres partes: una intervención que aborda el impacto de la erupción volcánica en Chaitén (2008), un video alusivo al mega terremoto en el centro-sur de Chile (2010), y una instalación de neón realizada en el territorio antártico que muestra un anuncio publicado por el explorador irlandés Ernest Shackleton, presumiblemente en 1911, buscando hombres para su expedición a la Antártida.

El paisaje en Chile es considerado un monumento, una referencia cultural compartida por toda la

sociedad, independientemente de su orientación política. Aunque la estética conservadora de la dictadura se basaba en la exaltación del paisaje y el folclore local, incluso poetas de izquierda, como Raúl Zurita (1950), y artistas de la *escena de avanzada* se refieren al territorio como un lugar privilegiado. Este pabellón simboliza un territorio aún virgen, una invitación a descubrir una tierra de oportunidades que puede ser explorada o conquistada de nuevo. Al mismo tiempo, el paisaje como epopeya nacional refuerza la necesidad de unidad social tras el terremoto de 2010.

Alfredo Jaar representó a Chile en la 55ª Bienal (2013) y fue el último artista nominado directamente por una comisión ministerial. Su selección no solo se basó en su renombrada trayectoria internacional, sino que también fue parte de una estrategia para destacar mediáticamente el Pabellón. Su proyecto *Venecia, Venecia* (2013), consistía en una instalación relativa a los pabellones de Giardini, como fue mencionado anteriormente, y una fotografía titulada “Milán, 1946: Lucio Fontana visitando su estudio a su regreso de Argentina (2013)”, en la que el artista Lucio Fontana (1899-1968), quien, al igual que Jaar, había desarrollado su carrera fuera de su país natal, observa las ruinas de su estudio bombardeado. (fig. 2)

El catálogo destaca el circuito internacional del artista, que invitó a destacados intelectuales como Jacques Rancière y Toni Negri para reflexionar sobre el significado de los pabellones nacionales en la Bienal. Es significativo notar que no hay alguna referencia específica a Chile en la instalación, lo cual podría interpretarse como un distanciamiento

de la narrativa gubernamental y, al mismo tiempo, como una crítica velada del artista hacia los esfuerzos de mantener un Pabellón Nacional que él consideraba obsoleto.

El segundo mandato de Michelle Bachelet (2013-2018) introdujo cambios en la gestión del Pabellón de Chile. Se estableció un concurso curatorial internacional, revisado por un jurado de profesionales, que otorgó autonomía al proceso de selección. La narrativa ya no era para posicionar a Chile en el circuito internacional, sino que se dirigía principalmente a los problemas aún no resueltos del país. El clima es de descontento general y la opinión pública reclama reformas sociales y políticas que aún no se habían implementado, lo que rompía con la narrativa de un país próspero y reconciliado.

La 56ª Bienal (2015) es particularmente interesante desde el punto de vista chileno. El comisario Okwui Enwezor (1963-2019) se inspiró para su exposición *All the World's Futures* en la narrativa política y solidaria de la B74.

El proyecto curatorial *Poética de la disidencia* de Nelly Richard fue seleccionado en la primera edición del concurso público, con las obras de Paz Errázuriz (1944) y Lotty Rosenfeld (1943-2020), dos exponentes del CADA y de la *Escena de Avanzada*. El Pabellón representó un punto de inflexión simbólico al ser exclusivamente femenino y para la centralidad del tema político: por primera vez desde la B74, se hace referencia explícita al período de la dictadura. Las obras de las dos artistas muestran los aspectos políticos íntimos y poéticos de aquellos años:



Figura 4. Fernando Prats, *Gran Sur*, 2011. Base Prat, Territorio Antártico chileno. Neón, aluminio, estructura de madera y generador de energía, cortesía Fundación Engel.

◀ Figura 3. Alfredo Jaar, *Venecia, Venecia*, Pabellón de Chile. Foto: Italo Rondinella, cortesía Domusweb.it



Figura 5. Bernardo Oyarzún, *Werken*, 2017, Pabellón de Chile, Arsenale, 57° Bienal de Venecia, cortesía, La Biennale di Venezia. Foto: Italo Rondinella.

Figura 6. Paz Errázuriz *La manzana de Adán*, 1980 Pabellón de Chile, Arsenale 56° Bienal de Venecia, 2015. Foto: Sebastián Riffo, cortesía DIRAC. ►



Lotty Rosenfeld fue miembro del colectivo CADA (*Colectivo de Acciones de Arte*) que se constituyó a finales del violento periodo de los años setenta. Buscando transgredir la rigidez de la vida durante la dictadura, en particular la inaccesibilidad del espacio público debido al toque de queda, Rosenfeld inició una serie de intervenciones urbanas simbólicas. En particular, para el proyecto *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), en el que una pegatina blanca transformaba las líneas de demarcación de las carreteras de Santiago en cruces.

La fotógrafa Paz Errázuriz documentó las vidas en los márgenes de la rígida sociedad de Pinochet durante la década de 1980. Su reportaje fotográfico *La manzana de Adán* (1982-1987) presentó retratos y biografías de travestis clandestinos y prostitutas. La exposición, no obstante, aborda el tema de la memoria como algo vinculado a un pasado finito, sin considerar los crecientes problemas políticos y sociales del momento. La disidencia es presentada como algo nostálgico, una poética, un gesto simbólico que debe ser recordado pero que no incide en el *status quo*. (fig. 3 y 4)

Esta lectura, de una memoria inofensiva, se alinea con la agenda política del gobierno. Nelly Richard sostiene que el propósito de su proyecto curatorial era fomentar una discusión local en sintonía con las directrices del nuevo ciclo político en curso.⁹ También recuerda que los anteriores artistas que representaron a Chile —Navarro, Prats y Jaar— viven y trabajan en el extranjero, mientras que tanto Paz Errázuriz como Lotty Rosenfeld residen en Chile, lo que destaca la necesidad de potenciar a los artistas locales, especialmente a los que habían trabajado durante la dictadura, quienes, como se ha comentado, no habían tenido la misma visibilidad de los artistas en el exilio.

La puesta en valor de la historia y la cultura local también se manifestó en el Pabellón de la 57ª Bienal (2017). El artista seleccionado fue Bernardo Oyarzún (1963), de origen mapuche, junto con el curador Ticio Escobar (1947). El proyecto *Werken* consistía en una instalación compuesta por más de mil máscaras de madera *kollong* (utilizadas principalmente en los rituales y las ceremonias

⁹ Quezada, L. (2014, 12 de noviembre). *Entrevista con Nelly Richard*. Artischok. <https://artishockrevista.com/2014/12/11/nelly-richard-curaduria-la-bienal-venecia/>

mapuche), colocadas en el centro de la sala, de cara a los visitantes. A la misma altura, sobre una cinta de LEDs, se despliega una lista de 6.907 nombres mapuche. La instalación contribuye a la difusión de las tradiciones culturales y de la identidad mapuche, no tocando los crecientes, y aún irresueltos, problemas inherentes a la propiedad de las tierras en el sur de Chile. Este pabellón puede considerarse un intento de pacificación por parte del gobierno, que quería contener las tensiones con la comunidad mapuche a través de actos simbólicos de reconocimiento cultural. (fig. 5)

Durante la 58ª Bienal (2019), pocos meses antes del estallido social de octubre de 2019 que situó a Chile en el centro de la atención internacional, el país estaba bajo el gobierno de derecha del presidente Sebastián Piñera (2018-2022). El Pabellón de Chile estuvo representado por la artista Voluspa Jarpa (1971). La exposición *Altered Views* es una investigación sobre la historia europea, el colonialismo y el museo como símbolo del paradigma cultural occidental.

La *Subaltern Portrait Gallery* (2019) exhibe una serie de pinturas que representan diferentes momentos históricos europeos, mientras que la

instalación *Museo Hegemónico* (2019) denuncia el colonialismo como un dispositivo cultural y político de la sociedad occidental perpetuado en las instituciones museísticas. Aunque esta narrativa se alinea con las tendencias artísticas, académicas y curatoriales internacionales, la crítica poscolonial al paradigma cultural occidental aparece distante y decontextualizada del debate y la contingencia política chilena, considerando la profunda crisis, aún en curso, en la cual se encontraba el país. (fig.6)

El último Pabellón fue *Turba Tol Hol-Hol Tol* (2022), una investigación multidisciplinaria y colectiva sobre la cultura medioambiental de la comunidad indígena de la Patagonia.

También en este caso no hay ninguna referencia política, a pesar de la profunda y disruptiva revuelta social que ha cambiado drásticamente la política del país. Este pabellón fue el último gestionado por el gobierno de centroderecha y también el último en tener un espacio propio en el Arsenale. La Bienal de 2024 coincidirá con el 50 aniversario de la B74 y representa la posibilidad de repensar la condición política y social del arte, así como su estética. Sin embargo, en octubre de 2023, una vez finalizada la preselección de los proyectos curatoriales, se dio a conocer la noticia de que el Pabellón ya no estaría en el circuito del Arsenale sino en un espacio alquilado en la ciudad. En concreto, el espacio de la armada que había acogido el Pabellón de Lituania

en 2019. Días después de la noticia, un grupo de artistas preseleccionados decidió abandonar el concurso y denunciar públicamente que el cambio de condiciones, al no poder seguir exponiendo dentro del Arsenale, se consideraba injusto e invalidante con respecto a su obra. El ministerio dijo que el cambio del Pabellón a un espacio al aire libre había sido forzado por el hecho de que La Biennale había notificado tardíamente que el área que albergaba el pabellón chileno estaba entrando en restauración. Esta versión de los hechos ha sido puesta en duda, tras filtrarse la negligencia en el proceso de renovación del contrato. Los representantes del Ministerio de Cultura minimizaron el cambio de Pabellón basándose en la mayor superficie disponible, sin comprender la importancia geopolítica de tener un espacio dentro del circuito de Giardini o Arsenale, y frustrando los esfuerzos diplomáticos realizados durante la década de los 2000 por los gobiernos de la transición. Este hecho ha desatado una profunda crisis institucional en el Ministerio de Cultura. A esta pérdida se suma la selección tardía del proyecto ganador del concurso, que también fue impugnado por diferentes artistas debido a las numerosas irregularidades presentes. El 20 de noviembre se presentó el proyecto ganador: *Cosmonación* de Valeria Montti, artista sueca de origen chileno. La propuesta es una visión sincrética de los orígenes indígenas de la artista. Es significativo que 50 años después de la B74, Chile haya perdido su Pabellón y

que, una vez más, se haya ignorado el mensaje político, demostrando la resistencia del país a reconocer una parte importante de su estética e historia.

En conclusión, al analizar las opciones curatoriales del Pabellón de Chile, es posible destacar las políticas culturales del gobierno y los cambios en la escena artística local. El Pabellón Nacional se convierte así en un espacio extraterritorial que permite visibilizar las políticas culturales del Estado y ocultar o minimizar sus problemas. La representación de Chile en la Bienal de Arte durante estos diez años (2009-2019), y la estética ligada al Pabellón, pone de manifiesto la difícil situación política del país, con una opinión pública aún dividida respecto a los años de la dictadura y estancado en una transición que parece no tener fin. Al mismo tiempo, la pérdida del pabellón en el espacio del Arsenale con motivo de la 60ª Bienal, y la polémica que siguió, refuerza la importancia para la escena artística local de poder contar con un espacio dentro del circuito institucional de la Bienal.

Bibliografía

Lara, C. (2011). *Parte II. La escena de la transición: arte en Chile entre 1995-2005*. In Revista Escaner. <https://revista.escaner.cl/node/5884> (consultado el 10-09-2022)

Lara, C. (2009, 4 de junio). *El Mercurio*, 16.

Martini, F; Martini, V. (2013) *La topografía de los jardines de un espacio expositivo* en Alfredo Jaar, Venecia Venecia, 22.

Nieto Ruiz, C. (2019). *Raccontare la storia del Padiglione del Messico alla Biennale di Venezia*. In S. Portinari (Ed.), *Storie della Biennale di Venezia Venezia: Ca' Foscari Edition*, 380.

Quezada, L. (2014, 12 de noviembre). *Entrevista con Nelly Richard*. Artischok. <https://artishockrevista.com/2014/12/11/nelly-richard-curaduria-la-bienal-venecia/> (consultado el 10-09-2022)

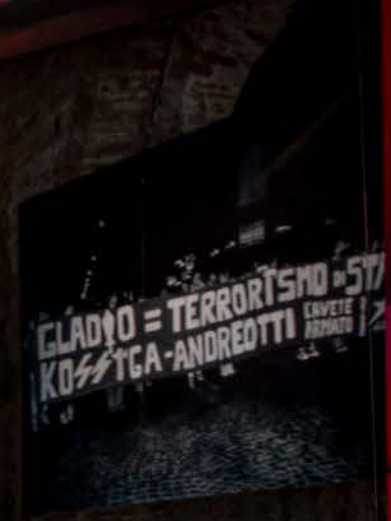
Richard, N. (1986). *Márgenes e Instituciones (Arte en Chile desde 1973)*. Melbourne: Arte y Texto, 18-19.

Vecco M. (2002). *La Biennale di Venezia documenta di Kassel. Exposición, venta, publicidad de arte contemporáneo* Milán: Franco Angeli, 203-211.

P. 42-43. Figura 7. Voluspa Jarpa, *The subaltern portraits gallery*, 2019, Pabellón de Chile, Arsenale 58º Bienal de Venecia, cortesía de la artista. ►



El Verdadero
ARBEZ temple
Cruz de
Buzanda
Cruz de
Cruz de



Alfredo Jaar es un artista, arquitecto y cineasta que vive y trabaja en Nueva York. Su trabajo se ha mostrado ampliamente en todo el mundo. Ha participado en las Bienales de Venecia (1986, 2007, 2009, 2013), São Paulo (1987, 1989, 2010, 2021) así como en la Documenta de Kassel (1987, 2002).

Entre las exposiciones individuales importantes se incluyen The New Museum of Contemporary Art, Nueva York (1992); Whitechapel, Londres (1992); Moderna Museet, Estocolmo (1994); Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (1995); y Museo de Arte Contemporáneo de Roma (2005). Se han realizado importantes estudios recientes de su obra en el Musée des Beaux Arts, Lausanne (2007); Hangar Bicocca, Milán (2008); Alte Nationalgalerie, Berlinische Galerie y Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., Berlín (2012); Rencontres d’Arlés (2013); KIASMA, Helsinki (2014); Parque de Esculturas de Yorkshire, Reino Unido (2017); Zeitz MOCAA, Ciudad del Cabo, Sudáfrica (2020); SESC Pompeia, São Paulo (2021) y Museo de Arte Contemporáneo, Hiroshima (2023).

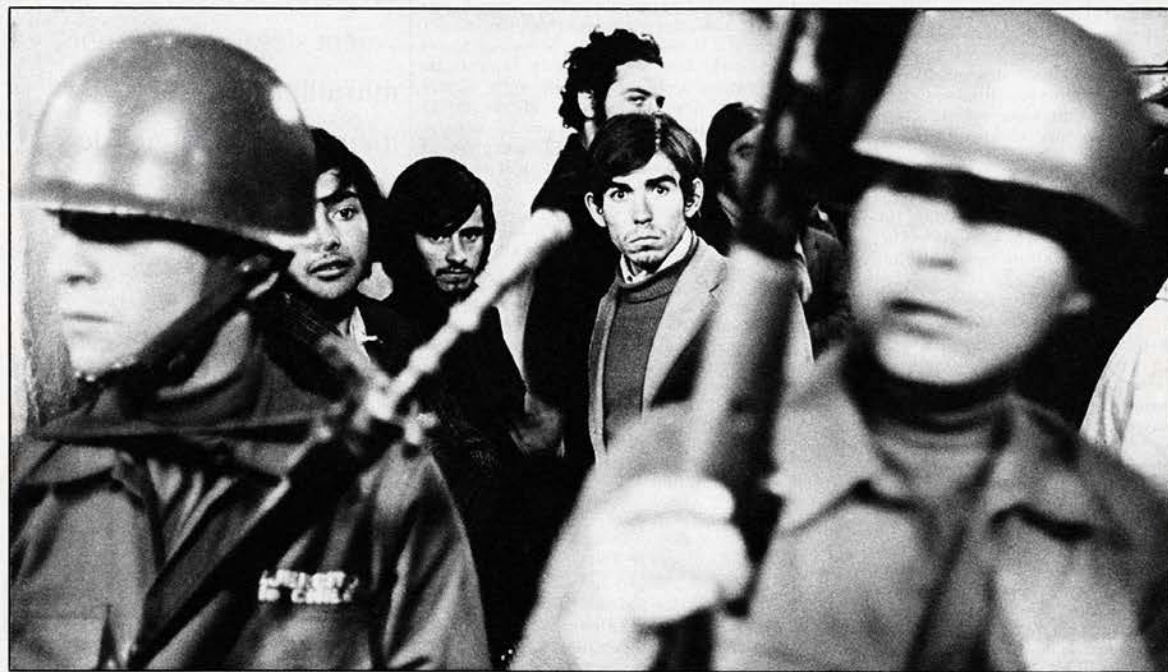
El artista ha realizado más de setenta intervenciones públicas en todo el mundo. Sobre su obra se han publicado más de sesenta publicaciones monográficas. Se convirtió en becario Guggenheim en 1985 y becario MacArthur en 2000. Recibió el Premio de Arte de Hiroshima en 2018 y el Premio Hasselblad en 2020.

Su obra se puede encontrar en las colecciones del Museo de Arte Moderno y el Museo Guggenheim de Nueva York; Instituto de Arte de Chicago y Museo de Arte Contemporáneo de Chicago; MOCA y LACMA, Los Ángeles; MASP, Museo de Arte de São Paulo; TATE, Londres; Centro Georges Pompidou, París; Galería Nacional, Berlín; Museo Stedelijk, Ámsterdam; Centro Reina Sofía, Madrid; Moderna Museet, Estocolmo; MAXXI y MACRO, Roma; Museo de Arte Moderno de Louisiana, Humlaebeck; Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de Hiroshima y Museo de Arte Moderno de Tokushima, Japón; M+, Hong Kong; y decenas de instituciones y colecciones privadas en todo el mundo.

<https://alfredojaar.net/biography/>

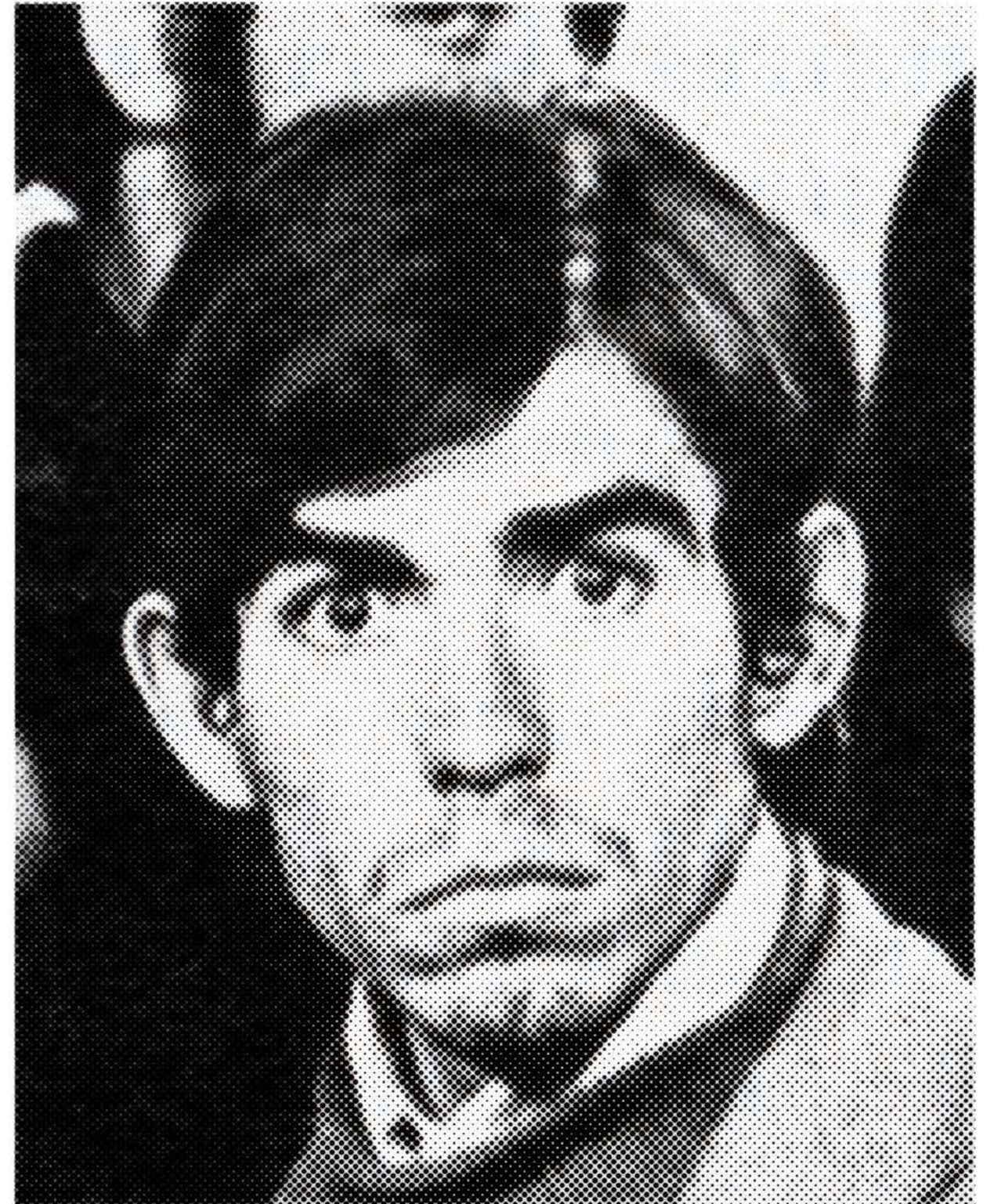
ALFREDO JAAR

Santiago, 1956



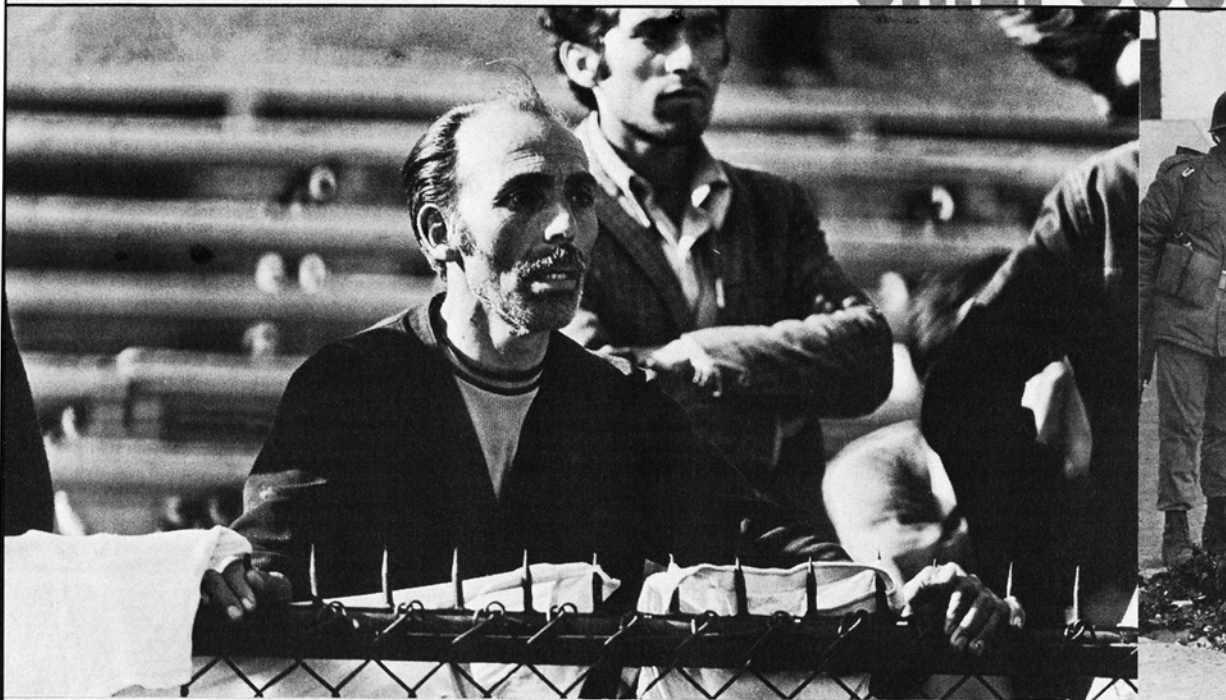
Le regard des vaincus. Militants d'extrême gauche et surtout révolutionnaires étrangers recueillis par le gouvernement d'Allende.

Georges Menant, de Santiago du Chili, ébranlé.



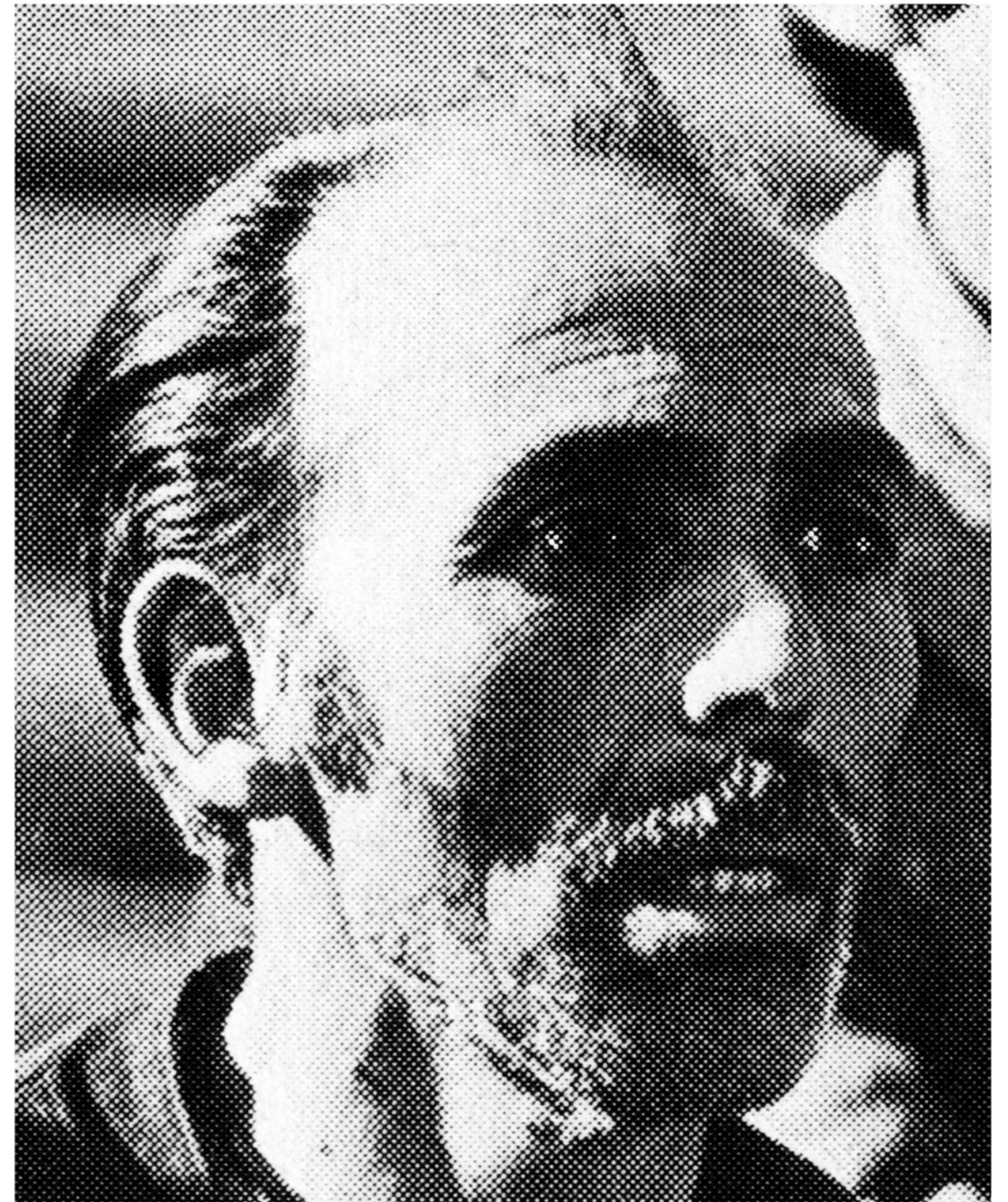


CHILI SOU



7.000 « suspects » sont enfermés depuis près d'un mois au stade national.

On brûle



Allende y las artes visuales: un relato que anida en el mito

por Pedro Celedón

Si observamos a Salvador Allende y sus acciones podremos constatar que el impulso último de su razón de ser y el de su toma de decisiones se construía desde relatos que pertenecen al territorio mito-poético, el cual calaba en una buena parte de la población de un Chile que todavía tenía respeto por sí mismo, confiaba en sus sueños de una vida colectiva mejor, en la igualdad de oportunidades y en el desbordamiento de los beneficios hechos solo en la medida de lo posible.

La visión de mundo de Salvador Allende y plausiblemente de varios de sus colaboradores y seguidores trascendía el pensamiento pragmático no solo del capitalismo, sino también del materialismo histórico de su época.

Podemos sentir que esta visión se manifiesta en forma desnuda en el momento en que nace su alter ego, el “compañero presidente”, en cuyo primer discurso (4 de sept. 1970) desliza el llamado a una revolución mental que apunta a la transformación profunda de la sociedad, la cual sería “más humana”. En diferentes momentos de este discurso enfatiza “que las metas últimas son la racionalización de la actividad económica, la progresiva socialización de los medios productivos y la superación de la división de clases”. Reclama un acto re-fundacional, anunciando la segunda independencia del país, esta vez económica gracias al “primer gobierno auténticamente democrático, popular, nacional y revolucionario de la historia de Chile”.

En este gobierno, dice, “cada uno [estará] compenetrado de la responsabilidad común”, invitando a los jóvenes como fuerzas revolucionarias para que “conviertan la esperanza en más esfuerzo” y apoyen el camino de un “socialismo en democracia, pluralismo y libertad”, en el cual “la pareja humana tenga derecho auténtico al trabajo, a la vivienda, a la salud, al descanso, a la cultura y a la recreación”.



Afiche del documental *El tren popular de la cultura* de Carolina Espinoza.

Es evidente que —parafraseando a Heidegger— a través del lenguaje hizo Allende de esta tierra su morada, ya que solo una mente inspirada poéticamente en la trascendencia puede hablar a la multitud sin considerarla masa, apelar a la ciudadanía del individuo reviviendo su ardiente sentido tribal/republicano, visualizar el contexto planetario sin perder el perfil de lo particular al proponer en plena Guerra Fría una vía chilena hacia el socialismo; es decir, jugársela por una tercera vía que en esa época tenían en mente solo intelectuales de la altura de Pier Paolo Pasolini que abogaba por un eurocomunismo de base democrática.

Cómo disociar del discurso mítico-poético (en su versión no arcaica) el relato que instaló Salvador Allende para propiciar la construcción de un museo de arte moderno pensado para un “pueblo invitado a una revolución, que no viene a destruir sino a construir” (Allende. Discurso 4 sept. 1972).

El cuerpo de obras de este Museo de arte moderno y experimental, se verá ampliamente incrementado por el esfuerzo sostenido de personas como José Balmes, Miguel Rojas Mix, Mario Xavier de Andrade Pedrosa, María Contreras Belí (Payita), durante los 17 años de la dictadura.

Su fisonomía actual se la debe Chile en gran parte a la gestión que realizó Carmen Waugh a los inicios de la Transición, enfrentando la delicada tarea de juntar un patrimonio disperso entre obras que permanecían en el subterráneo del MAC de la Universidad de Chile y las que estaban en el extranjero como colección Museo de la Resistencia.

Se dice que los orígenes de este proyecto se encuentran en una reunión en el Instituto de arte latinoamericano (de la U. de Chile) entre Mario Pedrosa, Miguel Rojas Mix, José Balmes, Aldo Pellegrini (crítico de arte argentino) y posiblemente

José María Moreno Galván. La leyenda va más lejos y se cuenta que unos días después, Balmes y Moreno Galván (ambos españoles y comunistas) en una de sus caminatas por Santiago (sin duda al más puro estilo del caminante lúcido o Flâneur, de Baudelaire) se encuentran frente a la Moneda y Galván habría dicho, ¿por qué no hablamos con el presidente y le contamos este proyecto? Luego entraron al Palacio de gobierno, preguntaron por Allende y éste los habría recibido (Carmen Waugh, entrevista personal, sept-oct 2012).

Pero más allá de los borroneos míticos de su origen este proyecto creció y se inauguró con su primera muestra el 17 de mayo de 1972, en el Museo de arte contemporáneo de la U de Chile, de la cual existe un catálogo editado por Quimantú y abundante prensa que da cuenta de la relevancia del gesto de mostrar 275 donaciones y que llegó a tener 100 mil espectadores.

Todo en este gran evento se siente empapado de esa nueva teoría crítica que se difundía desde la Escuela de Frankfurt, asimilando al marxismo con conceptos fundamentales de la psicología freudiana y haciéndolo así perder su carácter de teoría totalizadora. Producto de esta línea de pensamiento es el texto *Dialéctica negativa* de Theodor W. Adorno, publicada en 1966, el cual en su primera página y frase deja en claro que su relación filosófica con la historia de la filosofía es “un atentado contra la tradición”. El concepto (hegeliano) inserto en un movimiento dialéctico del pensamiento, no terminaría para ellos en una síntesis superior de los opuestos, sino que deja las contradicciones con toda su crudeza como muestra de las contradicciones existentes en la realidad.

Esta propuesta según Rojas Crotte (1989), al abandonar sistemas metafísicos cerrados lleva a enfrentar los fenómenos de la vida cotidiana,



Imagen *Registro fotográfico de la obra Chili (1976)*, de la Brigada Internacional de Pintores Antifascistas, creada durante la fiesta del Partido Socialista Francés, 26-27 de junio de 1976, París. Archivo MSSA, doc. C0122-fg.

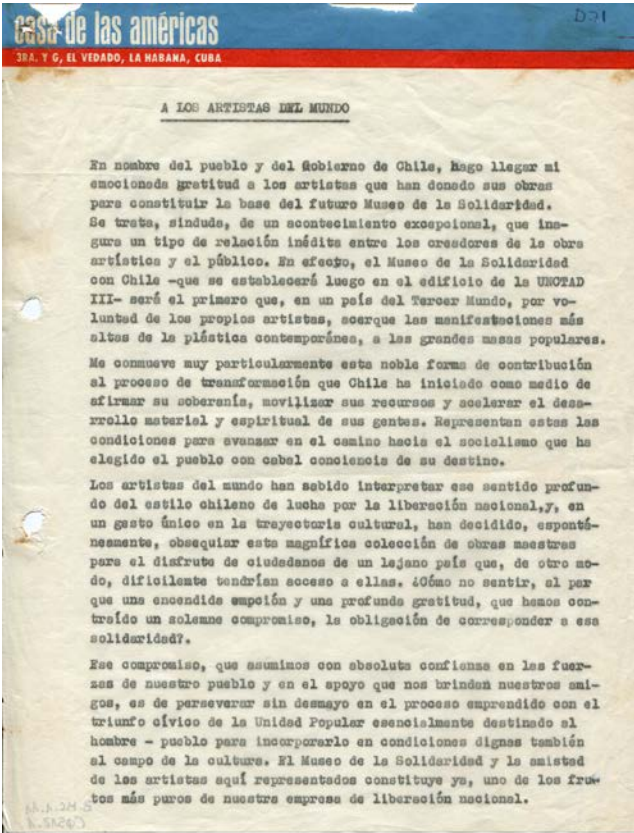
donde el intelectual se situará como un inconforme permanente frente a la aparente racionalidad de la realidad, lo cual es a todas luces un llamado utópico que no encuentra pleno cumplimiento en la historia, pero sí en la leyenda y el mito.

En Chile esto se concretaría en un proyecto museológico que sería originalmente emplazado en la Quinta Normal, centro de recreación popular (posteriormente se enfocaron en preparar una exposición con las obras, pos inauguración, en el edificio UNTAC, para el mes de septiembre 1973, situación que no alcanzó a materializarse).

El llamado para la fundación de ese museo fue desde el origen que, además de su sede en Santiago, generara exposiciones circulantes por diversos centros obreros

del país (lo cual tendrá que esperar a los años 90 para que se haga realidad) y la concepción de una dirección con la participación de organizaciones sociales y comunitarias de “las fuerzas activas de la sociedad”, representadas por un consejo o directorio en el que participarían “el Presidente de la República, dos miembros designados por él, un representante de la CUT, uno de la FECH, uno de CODELCO, uno de CORMU y uno de la Intendencia de Santiago. Dos miembros de Comisión Solidaridad artística con Chile y el Director del propio museo”. (Zaldívar. p. 28).

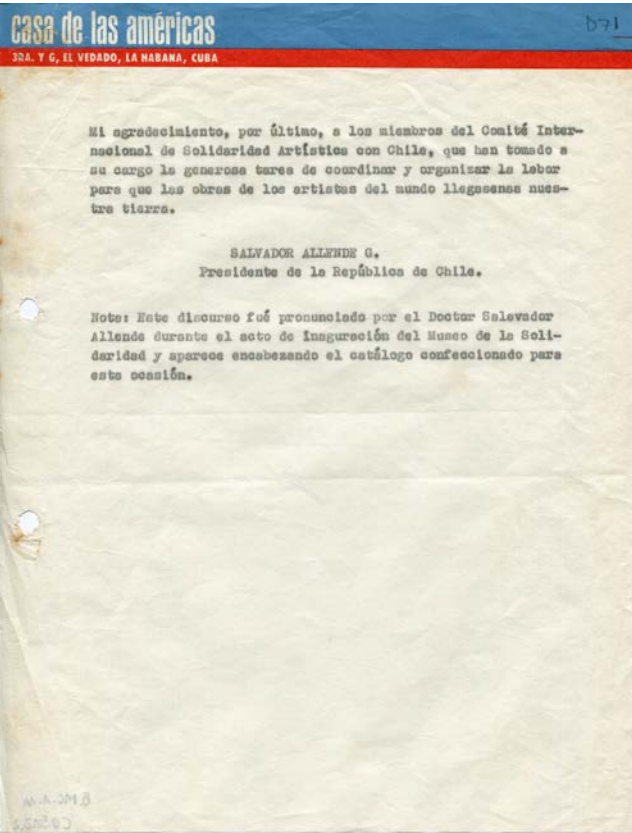
Un organigrama como el que imaginaron (impensable desde una museología actual) se justificaba para una institución concebida al interior de la



Transcripción de la carta “A los artistas del mundo”, escrita por Salvador Allende en 1971. Archivo MSSA, doc. C0512.

“Operación Verdad”, campaña política, cultural y de comunicación iniciada en 1971 por el gobierno del presidente Salvador Allende para contrarrestar el boicot que desprestigiaba los logros de la UP a nivel nacional e internacional. Amerita recordar que esa estrategia hizo eco en la acción que bajo el mismo título y propósito (Operación verdad) realizara en 1959 (21 y 22 de enero) en la Habana el gobierno de Fidel Castro.

En el caso de Chile al apoyarse en el arte de la actualidad implicaba construir respuesta a visiones difundidas desde textos como el Hombre unidimensional escrito por Marcuse cuatro años antes (mayo de 1968). Implicaba poner en la escena



del arte articulaciones político-poéticas propiciadas por pensadores que se concatenan a través del siglo XIX y XX. Es así como se siente, además de los principios renovadores de la escuela de Frankfurt, claros ecos que al rol del “demiurgo” le advirtiera Hölderlin, señalándolo como un artista transmisor de la palabra fértil, poeta, creador, siempre a medio camino de la historia y del mito, del hombre y la divinidad.

Estaba igualmente cristalizado en este proyecto de arte moderno, el concepto de “estado estético” que desarrollara Schiller, ya que su misión desde el inicio traspasaba largamente la noción de museo como un espacio cerrado, contenedor de sabidurías



“Inauguran el Museo de la Solidaridad”, periódico La Nación, 16 de mayo de 1972, Santiago. Archivo MSSA, doc. r0045.

estéticas al cual debemos visitar. Estaba pensado como una entidad que permea a un pueblo para introducirlo al “arte de vivir”, aportándole en su camino a la obtención de la “totalidad de carácter [que] ha de tener el pueblo digno y capaz de trocar el Estado de necesidad por el Estado de libertad” (Schiller. p 23).

Su diseño entregaba señalamientos específicos en los que el arte a través de sus valores estéticos pudiera aportar a la negación del orden dominante. Era un

acto de reconocimiento de que fundiendo arte y política se apoyaría al pueblo en la recuperación de un estado de dignidad perdido en las condiciones a los cuales los ha arrojado el capitalismo, transformando al arte y a los artistas en “agentes de una mediación de operaciones duales”, que Leví-Strauss asocia con quienes articulan el universo mítico, relacionándolo con el ritual entre los pueblos antiguos (1984. p 239).

Es indudable que estamos ante un proyecto que habita más en el territorio de la leyenda que ante un

programa museal como lo entendemos actualmente desde nuestra “razón degradada”. Veamos: donado al pueblo, concepto que puede ser maravilloso pero que no tiene legalidad alguna para acoger un patrimonio artístico; concebido para aportar no solo a la aproximación del ciudadano a la estética de su época, sino a una vía inédita de socialismo; entender al arte como un agente para el cambio social, político y económico, un arma más en la lucha ideológica; reclamar a través de él un compromiso con la transformación de la sociedad, poniendo en práctica su capacidad de “desalambrar”, de combatir el individualismo propiciado por la dependencia cultural del capitalismo.

Este museo estuvo concebido como un reservorio de fuerza revolucionaria, un laboratorio de extensión de la conciencia, un agente en el cambio de las estructuras del poder en un proceso inédito de revolución pacífica. El humus mítico envolvía al compañero presidente y a su proyecto para las artes visuales, en una dignidad que desde la mezquindad de la “razón degradada” del Chile actual requiere un gran esfuerzo para ser entendido y valorado. Espero sinceramente que esta modesta re-visión contribuya un poco a ello.

Referencias

Este texto ha sido escrito en marzo 2023, a partir del ensayo “Anidando en el mito” (pp. 18-27) del catálogo de la exposición colectiva *Historias de la bruma, ficciones de una desaparición*, 14 de diciembre 2012 al 27 de enero 2013, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago-Chile.

LIBROS

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-Textos (reedición), Valencia, 2003.

Eisler, Riane, *El Cáliz y la Espada. La mujer como fuerza en la Historia*, Ed. Cuatro Vientos, Santiago, 1990.

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Ed. Labor, Barcelona, 1991.

Lévi-Strauss, Claude, *Palabra dada*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1984.

Moulian, Tomás, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago: LOM Ediciones, 1997.

Schiller, Friedrich, *La educación estética del hombre*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

Zerán, Faride, *Carmen Waugh: la vida por el arte*. Santiago. Chile. Randon House, Mondadori, 2012.

CATÁLOGOS

Navarro, Mariano (2008) Catálogo. *Homenaje y Memoria*. Centenario Salvador Allende. Museo Palacio Moneda.

REVISTAS

Xolocatzí, Ángel, Poesía y desocultamiento epocal: aspectos de la relación poesía a partir del pensar ontohistórico de Heidegger, *Revista de Filosofía* año 39. N118 enero-abril 2007 p. 121-140.

TRABAJOS NO PUBLICADOS

Zaldívar, Claudia (1991) Museo de la Solidaridad. Memoria para optar grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Departamento en Teoría e Historia del Arte. U. de Chile 1991.

INTERNET

Rojas Crotte, Roberto (1999) Theodoro W. Adorno y la escuela de Frankfurt, extraído el 28 septiembre 2012 [http://www. Infoamerica.orgsacker](http://www.Infoamerica.orgsacker)



“El pueblo tiene arte con Allende”, foto de Luis Poirot.

Tsunami: crónica de un proceso de investigación teatral

Por Luis Ureta Letelier

Sobre la compañía

Desde su formación en 1990, la compañía de teatro La Puerta ha participado activamente en la esfera de la creación escénica nacional, recorriendo con sus obras el territorio desde Arica y el desierto nortino, hasta la austral Punta Arenas. A lo largo de sus tres décadas de existencia y de la mano de 36 montajes estrenados, La Puerta, bajo la dirección de Luis Ureta, ha realizado un proyecto teatral sostenido en el tiempo, evolucionando en la exploración de los lenguajes de la teatralidad, situando a la problemática del trabajo actoral como eje principal de su propuesta escénica. En los últimos años, La Puerta ha mantenido una constante y fructífera participación en los más importantes eventos teatrales de nuestro país. Muestra de ello es la marcada presencia que la compañía ha tenido en las distintas versiones de los Festivales Santiago a Mil, de Dramaturgia Nacional y de Dramaturgia Europea Contemporánea.

Las temáticas de las obras montadas por La Puerta son variadas y han transitado, en su primera etapa, desde la exploración en textos de orden filosófico/poético (*Los Monstruos*, *Zaratustra*, *Ulises*) hasta, en la actualidad, en la puesta en escena de dramaturgias contemporáneas, caracterizadas por la fragmentación y el cuestionamiento a los actuales modos de convivencia, asociados a las sociedades modeladas por el consumo y el libre mercado (*Sex*, *Electronic City*, *Palabras y Cuerpos*, *El Bus*). Asimismo, sus montajes han abordado el cuestionamiento de los procedimientos escénicos en sí mismos, al incluir la cuestión del proceso creativo en la puesta en escena (construcción y posterior concreción) como parte de los temas incluidos en algunos de sus últimos montajes (*Calías*, *Plaga*, *Páramo* y su última creación: *Tsunami*).



Cortesía compañía de teatro La Puerta.

Tsunami

Tsunami es el último proyecto artístico desarrollado por La Puerta a la fecha. El proyecto, patrocinado por Fondart modalidad trayectoria en el contexto de la celebración de los 30 años de la creación de la compañía, consistió en una investigación que contemplaba la creación de una nueva obra de teatro a partir del tema de la sostenibilidad. A la participación del equipo de integrantes de La Puerta –equipo interno–, conformado por: Luis Ureta (director), Andrea Giadach, Carlos Ugarte, María Paz Grandjean y Sergio Piña (equipo actoral), Giselle Rubio (asistente de dirección), Bosco Cayo (dramaturgo), Cristián Reyes (diseñador integral) y Daniel Marabolí (músico), se sumó la participación de un equipo externo a la compañía, conformado por: una productora (Gestus) y un equipo asesor de la investigación: Mauricio Barría y Mónica Drouilly.

La necesidad de contar con un equipo asesor dice relación con la singularidad de *Tsunami*. Se trata aquí de un proyecto en el que sus integrantes son sujeto y objeto de la investigación. En efecto, podría decirse, en síntesis, que en el proyecto *Tsunami* La Puerta revisa y evalúa su propia trayectoria, y levanta en el recorrido interrogantes y desafíos en torno al quehacer teatral de una compañía independiente en Chile.

El diseño del proyecto contempló trabajar sobre la base de dos ejes fundamentales:

- 1.- Trayectoria de la compañía. Revisión crítica de la memoria artística del colectivo. Investigación en documentación, realización de encuentros-conversaciones entre integrantes actuales de La Puerta y otros colaboradores históricos.

y

- 2.- Investigación a partir de la pregunta sobre cómo ser sostenibles, tanto como agrupación teatral en la sociedad chilena actual, como en los aspectos relacionados con la sostenibilidad en sus dimensiones sociales y culturales.

El proyecto contempló el desarrollo de siete meses de ensayo, una temporada de 12 funciones en Matucana 100, en el marco del Festival Santiago a Mil el año 2021 y funciones de itinerancia en Concepción y Ovalle .

Sostenibilidad

El concepto de sostenibilidad estaba en el centro del proyecto. Sobre esto, se puede decir que una verdad ampliamente aceptada es que uno de los desafíos más apremiantes para el mundo globalizado actual es su continuidad o su sostenibilidad. Ser sostenibles o sustentables es una respuesta de la humanidad en general y de las sociedades en particular, al desafío de evitar su declive, derrumbe y colapso, como lo define el geógrafo estadounidense Jared Diamond (son elocuentes sus ejemplos de la Cultura Moche, Maya y Rapa Nui). El concepto de sustentabilidad aparece por primera vez en el Informe Brundtland (1987) y consiste en “tratar de garantizar las necesidades del presente sin comprometer a las futuras generaciones”. Esto es, mantener un equilibrio dinámico entre tres pilares fundamentales; la protección medioambiental, el crecimiento económico y el desarrollo social. El pilar del desarrollo social busca la cohesión entre comunidades y culturas para alcanzar niveles satisfactorios en la calidad de vida, sanidad y educación. En este ámbito, buscar cohesión entre las comunidades y las prácticas artísticas ha sido un ejercicio consustancial en la cultura. Las artes escénicas no han estado ajenas a esta vocación. El teatro, entendido desde una perspectiva sociológica como un “juego social”, amplía el espectro de posibilidades ofrecidas por una idea convencional de las artes escénicas, referida a una “disciplina artística”. Avances en neurociencia, biología, artes liberales nos ofrecen nuevas formas de interpretar el acontecer cotidiano. Lo que antes fue reconocido como una disciplina artística, es hoy una praxis escénica en un territorio liminal. En Chile, obras como *Ñi Pu Tremén*, *Calías*, *Suárez*, *Cuerpo Pretérito*, entre otras, han explorado en las fronteras de la teatralidad. En Alemania, Rimini Protokoll realiza sus montajes a partir de entrevistas con “expertos en lo cotidiano” y generan nuevas formas expresivas que incorporan las experiencias subjetivas de hombres y mujeres, que aportan con sus testimonios, los cuales son insumos para desarrollar formas de teatralidad que borran la barrera entre praxis artística y experiencia social. En este contexto, los integrantes de La Puerta, en el marco de su aniversario 30, se abrieron a explorar en estas metodologías de creación, para repensar su quehacer, conscientes de que su sustentabilidad depende también de su capacidad de integrar sus prácticas escénicas con el entorno social inmediato. Pensar a

La Puerta como una compañía que da forma a un ecosistema de la industria Cultural, se prefiguró como un desafío necesario, en aras de la sustentabilidad. La desarticulación de importantes compañías nacionales (*Teatro de Chile, La Loba, Equilibrio Precario, El Cancerbero*, entre otras) es una señal de alerta que revela la inestable situación que experimentan los colectivos artísticos independientes en Chile. Sobre este particular, el CNCA en su Política de Fomento del Teatro (2010-2015) describe a las compañías como agrupaciones inestables “obligadas a conformarse y deshacerse dependiendo de los proyectos teatrales y las fuentes de financiamiento existente, destacando la dificultad que esta inestabilidad genera en la creación de un proyecto artístico a largo plazo o en el trabajo sostenido en el ámbito de fidelización de audiencias”. De acuerdo con este diagnóstico, abordar el problema de la sostenibilidad en el contexto del ecosistema de compañías independientes de Chile apareció como un desafío necesario, lo que implicó innovar en los modos de producción de La Puerta mediante el tránsito desde la puesta en escena de textos pre-existentes hasta el diálogo historiográfico abierto entre lo testimonial y ficcional.

El proyecto *Tsunami* surgió de esta evaluación y aspiró a sintonizar con las actuales necesidades que en materia de sustentabilidad advertimos en la sociedad chilena actual.

Contexto

El contexto sociocultural chileno 2018-2019, marcado por las expresiones de los numerosos movimientos ciudadanos tendientes a desencadenar cambios en nuestro país a nivel educativo, político, económico, etc., fue interpretado por los integrantes de la Puerta, en términos metafóricos, como una suerte de Tsunami que quiso desarticular parte importante de las estructuras anquilosadas de la institucionalidad proveniente del siglo XX. Este contexto de agitación social y sus distintas manifestaciones (marchas callejeras, saqueos, protestas, enfrentamientos verbales y físicos, etc.) fueron impulsores para que La Puerta quisiera reflexionar escénicamente respecto de las convulsiones y deseos de transformación que evidenciaban las manifestaciones de la sociedad civil en esos turbulentos años (sostenibilidad social) y el deseo de ponerlas en relación con nuestra propia historia como colectivo teatral (sostenibilidad artística).

Marzo 2020

Las primeras noticias sobre el Covid-19 aparecieron tímidamente como breves notas al margen en los noticiarios en diciembre del año 2019. Nuestro país estaba todavía sumido en una efervescencia social y política que hacía muy difícil ponderar los alcances y consecuencias derivadas de esas primeras noticias venidas desde China. En este marco se realizó el primer encuentro del equipo completo de *Tsunami*, el cual tuvo lugar en las oficinas de la productora Gestus, en el barrio Lastarria. Eran los primeros días de marzo de 2020. En la reunión se habló sobre cuestiones logísticas, procedimentales y artísticas. Se confirmó el calendario de ensayos, fechas de funciones e itinerancias.

Sonrisas, abrazos, proyecciones sobre el futuro.

Luego de ese día, todo cambió.

En los días/semanas venideros nuestro vocabulario se vio obligado a incorporar nuevas palabras: confinamiento, Zoom, presencialidad, telemático... La alerta sanitaria se había declarado.

Durante la pandemia del coronavirus, el proyecto *Tsunami* se vio obligado a reconsiderar muchos de sus planteamientos iniciales ¿Cómo se ensaya en pandemia? Los integrantes del proyecto se vieron sumergidos en una incertidumbre que no solo afectaba el desarrollo del mismo, sino también distintos ámbitos de nuestra convivencia familiar, social y cívica. Cada ciudadano, tanto del país como del planeta entero, se vio marcado por el desasosiego y las interrogantes que esta nueva situación global traía consigo.

Ante este nuevo panorama, la compañía decidió robustecer el foco de su propuesta original, enfatizando en tiempo y forma lo relacionado con el proceso de investigación y revisión de los materiales archivísticos y registros disponibles.

Lo anterior se tradujo en la acción de proporcionar a actores, diseñadores, directores, productores y dramaturgo una carpeta digital en Google Drive, donde pudieran explorar diversos registros fotográficos de las obras estrenadas, textos dramáticos montados y audiovisuales para conocer y comprender de manera profunda el recorrido histórico y estético de la compañía.

Este enfoque permitió sostener un diálogo que abarcaba tanto los resultados artísticos visibles, como la revisión del material archivístico, los registros de las obras y la documentación crítica asociada a cada montaje. Esta estrategia fue posible gracias a la acción previa de documentar cada una de las apariciones en la prensa escrita desde el año 1990, recogiendo momentos clave del trabajo de la compañía. Para estos efectos, fue particularmente relevante lo ocurrido durante el proyecto del Bicentenario en 2010, cuando la compañía llevó a cabo su “Trilogía Bicentenario”.

Breve flashback: Trilogía Bicentenario

La Trilogía Bicentenario (2010) fue una producción emblemática de La Puerta, que consistió en la reescritura de tres obras teatrales nacionales de relevancia: *Plaga*, reescritura de *La Mantis Religiosa* de Alejandro Sieveking, a cargo de Coca Duarte; *Páramo*, basada en *Amo y Señor* de Germán Luco Cruchaga y escrita por Mauricio Barría; y *Hombre Acosado por Demonios ante un Espejo*, reescritura de *Los Invasores* de Egon Wolf, concebida por Rolando Jara. Este proyecto, financiado por FONDART, incluyó un componente audiovisual: un documental grabado por el documentalista Mauricio Álamo, disponible en YouTube con una duración de 72 minutos. En este documental, los miembros de la compañía de la época ofrecen testimonios sobre su proceso de investigación y la elaboración estética de cada trabajo. El proyecto puede revisarse en <https://youtu.be/wAWm3a1ux9E>

Gracias a este y otros recursos, el equipo de *Tsunami* pudo revisar, estudiar y compartir impresiones y experiencias. En esta etapa fue fundamental la participación permanente del dramaturgo Bosco Cayo, quien recopiló los testimonios, reflexiones y colaboraciones de todos los integrantes en cada ensayo (telemático, no olvidar).

Zoomnami

Los ensayos de *Tsunami* se realizaron invariablemente durante los primeros 5 meses de trabajo, a través de la plataforma Zoom. Adicionalmente a los encuentros entre los integrantes de La Puerta, se llevaron a cabo durante este proceso sesiones y entrevistas con destacados agentes culturales del ecosistema teatral chileno. Por ejemplo, el filósofo Sergio Rojas fue un participante clave en estas discusiones, pues aportó su lucidez filosófica al análisis teatral. Además, María de la Luz Hurtado realizó un valioso análisis de la realidad teatral relacionada con las compañías independientes en Chile, pues expuso con solidez una perspectiva sociológica fundamental. Participaron, de manera complementaria, artistas y técnicos que transitaban por La Puerta a lo largo de los años de su trabajo escénico, los cuales fueron convocados para dar su testimonio. Las invitaciones a este grupo de colaboradores se realizaron de acuerdo a criterios cronológicos: invitados años 1990-2000, invitados años 2000-2010 y finalmente invitados años 2010-2019.

La participación de estos diversos colaboradores de la Puerta que compartieron sus recuerdos y experiencias, tanto en calidad de protagonistas de montajes de la compañía como en su rol de espectadores, proporcionaron perspectivas que permitieron dar forma a la implementación de una metodología de trabajo y de ensayos, surgidos en un contexto de emergencia. Mención especial merece en esta etapa, la participación de Roxana Naranjo, actriz fundadora de La Puerta, quién luego de retirarse de la compañía el año 2018, accedió generosamente a formar parte de esta parte del proceso de *Tsunami*, aportando con sus recuerdos, experiencias y opiniones.

Las sesiones/encuentros/ensayos se llevaron a cabo a través de la plataforma Zoom tres veces por semana, con una duración de tres horas, lo que permitió la interacción entre incumbentes y archivos, y proporcionó, dadas las restricciones generales que vivía la sociedad para el encuentro humano, un espacio de trabajo que traía aparejada una suerte de oxigenación espiritual. Pese a la crisis mundial era posible conectarnos con nuestra actividad teatral que en

ese momento estaba fuera de las posibilidades de intercambio convivial. Para cada miembro del equipo, ensayar se convirtió en un oasis, un respiro que nos conectaba con nuestra vocación, nuestras historias humanas y artísticas y con lo profundamente humano del encuentro y la conversación, a pesar de la distancia y la mediatización que implica una pantalla.

En este contexto, fue posible explorar las cuatro etapas que es posible reconocer en La Puerta. Por un lado, como director de la compañía señalé que desde mi perspectiva podía identificar cuatro etapas en el recorrido de la compañía. En una primera etapa (1991-1998), La Puerta se preocupó de poner en escena obras cuyas problemáticas se inspiraban en fuentes que no tenían una relación directa con la escritura teatral: se trataba siempre de textos poéticos, literarios o incluso filosóficos que eran llevados a escena a través del método de creación colectiva. Éste trabajo incluía la figura de un director/dramaturgista (en el sentido europeo de la aplicación del término) que se nutría tanto de las fuentes literarias que originaban los proyectos teatrales, como de los aportes surgidos en discusiones reflexivas y escénicas con los actores y diseñadores de cada proyecto. Esta modalidad significó para nuestro grupo un tipo de trabajo de largo aliento para cada una de las obras estrenadas, en las cuales las nociones de ensayo y error encontraban una expresión ampliamente justificada. A este período corresponden, entre otras, la obra *Comedia funeraria*, cuya primera función la realizamos en el living de la casa del antipoeta Nicanor Parra; la trilogía de obras a partir de las adaptaciones de *Cagliostro*, la novela film de Huidobro; *Ulises*, a partir de *La Odisea* de Homero; y *Zaratustra*, creación teatral realizada sobre la base del poema filosófico de Nietzsche, primera obra de La Puerta presentada internacionalmente, la cual superó el centenar de funciones.

El segundo período (1998-2001) está constituido por un conjunto de obras dramáticas de autores teatrales (chilenos en la mayoría de los casos) que encontraron en nosotros resonancias suficientes para su posterior traducción escénica. Inaugura esta etapa la obra *Cocodrilo* de Paco Zarzoso, seguida de estrenos en asociatividad con los más relevantes autores nacionales de los noventa. Entre los títulos estrenados destacan las obras *Edipo Asesor*, de Benjamín Galemiri, estrenada en el marco de la VII versión de la Muestra de Dramaturgia Nacional; *Dios ha muerto*, de Marco Antonio de la Parra.

Finalmente, la obra *Esperpentos Rabiosamente Inmortales*, de Juan Radrigán, estrenada inicialmente en el teatro Antonio Varas y luego reestrenada en el desaparecido teatro El Conventillo.

La tercera etapa (2002-2019) está conectada con las escrituras europeas y en particular con las escrituras en lengua alemana (dentro de cuyo marco se encuentra la puesta en escena de la obra *La Cosa*. La participación ininterrumpida durante diez años en el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea ha importado para la compañía una experiencia tremendamente relevante en lo que dice relación con la conexión con las poéticas y materiales textuales llegados desde contextos, tradiciones y realidades socioculturales significativamente diferentes a las nuestras. Los primeros contactos con estos materiales textuales significaron para nosotros una verdadera revolución. Testimonio de ello es la primera obra que inaugura esta etapa, *Heidi Ho ya no trabaja aquí*, del recientemente fallecido autor alemán, René Pollesch (más tarde también pondríamos en escena la obra *Sex, según Mae West*, del mismo autor, en donde las exploraciones multimediales encontraron un campo de búsqueda de radical complejización). El último estreno asociado a este tipo de dramaturgia tiene su data el año 2018, con la obra *El Bus*, del autor Suizo Lukas Bärfuss.

La cuarta etapa (2007-2012) es un período íntimamente ligado al concepto de reescritura y que se inaugura con el estreno de la obra *Calias, tentativas sobre la belleza*, de Rolando Jara. A este título se suman las tres obras que integran el Proyecto Bicentenario de La Puerta. Con las obras de este proyecto, La Puerta dio un importante paso adelante en la articulación de algunos procedimientos teatrales que han definido sus trabajos escénicos en los últimos años. Decidimos en ese momento celebrar 20 años de vida, re-escribiendo las tres obras de los autores teatrales chilenos seleccionados, con lo que se buscaba reafirmar nuestro interés y valorización por nuestra tradición teatral, redimensionando, desde el presente, las zonas significativas y los rasgos identitarios que atraviesan la praxis escritural y escénica del teatro en Chile de ayer y hoy.

Por otro lado, los investigadores del proyecto, Mauricio Barría y Mónica Drouilly, ofrecieron una perspectiva diferente, que identificaba en la trayectoria de La Puerta tres etapas.

Etapas 1, el cuerpo como volumen de expresión (década de los 90). Etapa 2, el cuerpo como soporte de personajes (primera década de los 2000). Etapa 3, el cuerpo intermedializado, que se inicia en la etapa anterior pero se consolida en esta segunda década. En cada uno de estos periodos, la investigación de La Puerta no se ha centrado exclusivamente en la actuación, pero ha desarrollado metodologías y formas de trabajar el cuerpo actoral. Estas tres etapas, en realidad, no constituyen para los investigadores citados una estructura lineal, sino más bien una búsqueda rizomática en la que La Puerta continúa explorando y retrocediendo.

Tsunami: el texto

El trabajo telemático antes descrito se desarrolló entre marzo y julio de 2020. Durante estos meses, Bosco Cayo tomaba apuntes de lo que ocurría en nuestros encuentros, e iba procesando la información recogida, a la vez que construía un texto dramático al servicio del proyecto. En agosto, Bosco presentó a la compañía un primer borrador, el cual fue discutido y levemente modificado en función de las apreciaciones del colectivo. En términos generales, la propuesta dramatúrgica sitúa la acción en una bodega, en la que un director y un equipo actoral interactúan en torno a objetos y memorias. Estructuralmente, la obra presenta tres grandes momentos. El primer momento está caracterizado por doce monólogos, en el segundo momento los cuatro interpretes/personajes interactúan en la bodega de la compañía y en el tercer momento la acción se desarrolla en Chiloé, luego de un evento natural de carácter tsunamigénico.

Vuelve la presencialidad

Durante septiembre de 2020 las restricciones ligadas a los desplazamientos y confinamientos ya habían comenzado a experimentar algunos cambios. Los primeros ensayos presenciales de *Tsunami* podían, por fin, tener lugar. Como director decidí trabajar en esta etapa de manera parcelada, abordando en primer lugar los monólogos que Bosco Cayo había propuesto. Se trató, por tanto, de ensayos en los que participaban sólo un actor o actriz y el director. Esta etapa se cerró con un ensayo colectivo, en el cual cada uno de los cuatro integrantes pudo ofrecer al resto del equipo sus particulares performances y,

a su vez, conocer las propuestas desarrolladas por el resto de los integrantes del proyecto.

Teníamos ya media hora del montaje de la obra.

Entre octubre y diciembre de 2020 los ensayos se fueron acercando cada vez más a la modalidad tradicional. Durante las primeras semanas los ensayos colectivos se desarrollaron al aire libre, descomprimiendo con ello algunas razonables aprehensiones relacionadas con posibles contagios. Conforme se aproximaba la fecha del estreno (enero, 2021) fueron desapareciendo las mascarillas, los cuerpos se fueron acercando cada vez más y encontrándose. Logramos colectivamente acordar restablecer el trabajo en una sala de ensayos bajo techo, acondicionada con elementos técnicos (sonido, iluminación, utilería) necesarios para aproximarnos al encuentro con las acciones físicas, interacciones y relación con las materialidades que la acción escénica demandaba.

A mediados de noviembre ya teníamos la estructura de la puesta en escena. Tomamos decisiones significativas, producto de distintas alternativas que aprobamos y descartamos previamente, a la luz de las evidencias escénicas arrojadas en los ensayos.

Performance

En primer lugar optamos por iniciar la obra bajo el formato de una experiencia performativa asociada a la *estética relacional* desarrollada por Nicolas Bourriaud. La propuesta invitaba a los futuros espectadores a desplazarse libremente en torno a cuatro instalaciones especialmente dispuestas. Cada instalación era protagonizada por un actor o una actriz que desarrollaba una partitura gestual y sonora, alimentada por los diferentes monólogos. Las cuatro instalaciones se desarrollaban simultáneamente y eran apoyadas por secuencias de imágenes de videos y fotografías especialmente diseñadas (y cronometradas) para cada entrega, que se proyectaban en cada una de los cuatro espacios. La propuesta ofrecía una suerte de cuatro *tableau vivant* en los que cada espectador podía escoger libremente a quién ver y escuchar y durante cuánto tiempo. En segundo lugar, decidimos que la segunda parte de la obra se desarrollaría en la bodega que proponía el texto original, dejando la tercera parte del texto dramático propuesto fuera de la puesta en escena. Esta última decisión se sostuvo en la identificación de un conflicto dramático presente en la segunda parte (escenas en la bodega) que fue cobrando fuerza expresiva en los ensayos y que nos hizo considerar pertinente relevar como eje climácico del montaje.

La confirmación de que la obra sería parte de la oferta artística del Festival Santiago a Mil durante enero 2021, fue una buena noticia que nos alentó positivamente a seguir enfocados en el estreno, en función del aporte de difusión y captación de audiencias que supone este importante evento programático. Sería un estreno a la altura del esfuerzo desarrollado y de los contenidos que anhelábamos comunicar.

Un tsunami sobre *Tsunami*

En enero de 2021 la autoridad sanitaria chilena declaró, en el marco de su plan “Paso a Paso”, que era necesario realizar una “Disminución de los aforos para reuniones sociales y en la cantidad de permisos semanales”, a raíz del aumento en los contagios de Covid-19. La incertidumbre sobre la realización de la temporada de la obra nos obligó a evaluar el futuro del proyecto y a tomar una muy difícil y compleja decisión. Por un lado, podíamos especular con las probabilidades y apostar por realizar la temporada de la obra de manera presencial si “las condiciones sanitarias lo permitían”, o bien implementar un sistema de resguardo del trabajo, mediante la utilización de las instalaciones del teatro en Matucana 100 —donde ya estaba montada la escenografía— y registrar la puesta en escena de *Tsunami* de la mano de técnicos y artistas especialistas en el lenguaje audiovisual. La segunda opción implicaba movilizar importantes recursos económicos a través de la reasignación de los fondos previamente asignados. Luego de hacer las evaluaciones y consultas respectivas con todos los involucrados (equipo de *Tsunami*, teatro Matucana 100, Fondart y Santiago a Mil) nos inclinamos por la segunda alternativa: registrar audiovisualmente la obra con el debido acompañamiento profesional.

Del teatro al video

La anterior decisión me obligó como director de la compañía y del montaje a repensar el proyecto. Si bien el lenguaje teatral y el lenguaje audiovisual pueden compartir algunos elementos comunes, estos son, en esencia, totalmente diferentes. La carga aurática benjaminiana constituye, por ejemplo, una de las abismales características que distingue a las artes vivas de aquellas que permiten su reproductibilidad. No había tiempo. Había que actuar rápido. Podían venir nuevos confinamientos. Era necesario “hacer la pérdida”.

Fueron convocados nuevos incumbentes: la directora audiovisual Liú Marino encabezó un equipo de técnicos (sonidistas, camarógrafos y editores) que en el plazo de dos semanas diseñaron en diálogo con el director del montaje teatral y del productor del proyecto, un meticuloso plan de producción y realización de las grabaciones. Se habló de travellings, cámaras subjetivas, planos, insert, tomas aéreas.

La grabación de *Tsunami* se llevó a cabo durante cinco días, en jornadas de ocho horas de duración. El primer día fue destinado a registrar de manera íntegra y meticulosa cada uno de los monólogos de la obra. Los tres días siguientes consistieron en la grabación de las distintas escenas colectivas, incluyendo los aportes de la musicalización de Daniel Marabolí y el cuidado y complejo trabajo de iluminación, proyecciones audiovisuales y utilería del diseñador Cristián Reyes, incombustible cómplice artístico de La Puerta.

El quinto día se realizó la única función con público de *Tsunami*. El aforo de esa única función estuvo acotado, en esos oscuros días pandémicos, a un muy reducido número de personas. Atesoro con cariño contradictorio el recuerdo de esa jornada.

Se condensaba en una única función con público un largo proceso de ensayos que había analizado una trayectoria de 30 años de trabajo teatral. Toda la fragilidad de nuestro oficio estaba reflejada en esa jornada, en la que los afectos, las dudas, el profesionalismo y la confianza en el trabajo individual y colectivo, se entrecruzaban en un bucle de retroalimentación energético que de alguna manera logró plasmarse en el registro audiovisual que conservamos.

La grabación de *Tsunami* se presentó/transmitió posteriormente -en el marco de nuevas jornadas de confinamiento- en numerosas instancias e instituciones a lo largo del territorio nacional durante el año 2021. Los conversatorios luego de las transmisiones nos reportaron importantes retroalimentaciones en torno al alcance de los temas y de los procedimientos abordados.

Post *Tsunami*

Hoy un tsunami seco y silencioso se llevó la escenografía de la obra.

La bodega está vacía.

La sostenibilidad sigue siendo una interrogante.

En este ejercicio de memoria que ha sido escribir sobre ese ejercicio de memoria que fue el proyecto *Tsunami* —memoria entendida como una mezcla de pasado + futuro y como ejercicio tendencioso propio de la condición y complejidad humana- recuerdo una enigmática sentencia que nos acompañó de manera persistente durante el proceso de *ensayos y* quisiera recuperarla, a modo de final abierto:

El tiempo de la memoria no cabe en la historia.

La resonancia y las implicancias de esta sentencia sigue vigente, tanto en las acciones/decisiones vinculadas a la reflexión y análisis de la práctica artística de La Puerta del pasado, como aquellas que esperamos generar y enfrentar en los días venideros.



Cortesía compañía de teatro La Puerta.

Metodologías del terror atmosférico de Estado en Chile desde 1973 al presente. Reflexiones desde la producción visual entre 2010 y 2023

por Gabriel Tagle Petrone

Al establecer la relación entre terrorismo, atmósfera y Estado aparecen una serie de posibilidades entre las que encontramos conexiones históricas, sociales, artísticas y filosóficas sobre este asunto de violencia de estado en Latinoamérica.

Atmoterrorismo podríamos entenderlo como un mecanismo de terror el cual tiene como finalidad privar a las víctimas de sus medios de vida, de subsistencia, como el aire o el agua, el alimento, con el fin de que estos al intentar ser consumidos se vuelvan los ejecutores forzados de la propia aniquilación. (Pradenas, 2019)

El terrorismo, difumina la distinción entre violencia infligida a personas y violencia infligida contra cosas procedentes del lado medioambiental: se trata de una violencia dirigida contra ese amasijo de ‘hechos’ humano-circundantes, sin los cuales las personas no pueden seguir siendo personas (Slotedijk, 2006, p. 33).

A finales de la Primera Guerra Mundial el uso de armas químicas fue prohibido por el tratado de Versalles, pero los científicos alemanes dedicados a producir ese tipo de armamento, para no abandonar “su fascinante trabajo” (Slotedijk, 2006, p. 36), se volcaron a la investigación de químicos para la fumigación de parásitos y plagas agrícolas. Los nuevos enemigos internos no-humanos fueron los piojos, chinches y otros tipos de insectos. De modo que, en el contexto de “paz” de entreguerras, la *Technischen Ausschusses für Schadlingsbekämpfung* (Comisión Técnica para la Lucha Antiparasitaria), insistió en el uso de gas prúsico (ácido cianhídrico, HCN), y otras sustancia desarrolladas en tiempo de guerra, para llevar a cabo la lucha contra las plagas. Hacia 1920 apareció

el gas de diseño llamado *Ciclón-A*, compuesto también de ácido cianhídrico, para la fumigación y desinfección. La siguiente versión de este gas fue el Ciclón-B, popularizado a partir de la década de 1930. Este último producto, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, tuvo la función más inconcebible y monstruosa bajo la idea inmunitaria de desinfección del cuerpo social. El manual de uso del *Ciclón B*, entregado a las *Wehrmacht* y las *Wasffen SS* (las unidades de las SS), para despiojar a las tropas, señalaba que la desinfección: “no solo constituye un imperativo de sentido común, si no, más allá de esto, ¡un acto de legítima defensa!”(Slotedijk, 2006, p. 40). La militarización del discurso de la desinfección implicó prontamente un carácter explícitamente racista en las palabras del Ministro de Propaganda nazi, Joseph Goebbels, quien señaló: “Los judíos son los piojos de la Humanidad civilizada” (Slotedijk, 2006, p. 45). A partir de ese punto, el genocidio industrializado, a la luz del discurso inmunitario, adquirió dimensiones inimaginables en las cámaras de gas, donde el producto principal para la aniquilación a partir de 1942 fue el mismo Ciclón B. En el presente es relevante mencionar en esta línea atmoterrorista a la ocupación israelí la cual en las últimas semanas ha invadido de fósforo blanco a la Franja de Gaza y al pueblo Palestino, asunto que los encasilla en el mismo terror estatal. El fósforo blanco popularizado como Willy Pete o Willy Peter en la guerra de Vietnam, es un químico incandescente que genera quemaduras externas, internas y daños orgánicos múltiples, un humo que se propaga en la atmósfera como una nube blanca y densa, una nube de muerte.

En esta línea, se hace plausible y volviendo al punto anterior una definición más precisa del terrorismo de Estado cuando “el precepto de ataque al medio ambiente y la concepción inmunitaria de un organismo o de una forma de vida son expuestos a

la luz de una completa explicitud técnica” (Slotedijk, 2006, p 35). Como parte del terrorismo hacia el pueblo palestino, nos damos cuenta de que los medios indispensables de vida en medio de la guerra son cortados: el agua, la salud, la alimentación e inclusive los medios de escape. De esa forma se consume la estrategia de terror sobre la vida y la atmósfera circundante, y se ataca todo lo que rodea a la posible supervivencia y los medios de vida.

En conformidad con lo anterior es que nos damos cuenta de que los medios vitales son uno de los recursos básicos de reflexión sobre la vida, lo cual establece una relación directa con las reflexiones del arte y sus distintas posibilidades a lo largo de la historia. La vida es y siempre ha sido objeto de estudio y de producción de arte en general, por lo que los medios que la intentan aniquilar debieran estar en el ojo de la producción crítica del arte y la sociedad.

A partir de estos asuntos expuestos nos enfocaremos en tres obras, las cuales involucran estas problemáticas no solamente sobre Atmoterrorismo sino que también al Estado como figura principal generadora de terror encargado de la justificación, la aplicación, y la criminalización del entorno que envuelve a dichas problemáticas político-sociales.

Como primer acercamiento nos enfocaremos en una obra producida en el 2011 titulada *18 apologías chilenas* partiendo por el asunto de la apología. Esta obra de instalación multimedia y objetual fue exhibida el mes de septiembre del 2011 en la galería Arte K-35 Módulo de experimentación¹ a propósito de los levantamientos de estudiantes secundarios que se incrementaron en esa época y particularmente en el segundo semestre del 2011.

¹ Véase www.ak35.org.

“Apología” es la cifra que se encripta en lo que el Estado neoliberal chileno enuncia y predica en términos de políticas públicas, seguridad social, sistemas carcelarios, educación y “bienestar” social en general. Ese entramado impone el poder hegemónico del Estado a sus “subalternos” ciudadanos, que más que vivir, sobreviven al constante sometimiento y endeudamiento, a la continua represión y aplicación de lo que ellos llaman legalidad, seguridad interior, bienestar y progreso generando esta tendencia ya tan conocida en Latinoamérica que consiste en la gobernanza del miedo, del terrorismo mediático y corpóreo y el constante simulacro de propuestas políticas en pro de la necro-política neoliberal.

18 apologías chilenas es una mirada propuesta desde el arte de la política que busca analizar e investigar las estrategias de sometimiento por las que han transitado gran parte de los países de Latinoamérica, con gobiernos dictatoriales, represores y terroristas, con dispositivos de control público que carecen de toda lógica de intercambio político en términos disensuales. Las políticas del Estado son las del silenciamiento y la aplicación de la ley atmosférica, con bombas lacrimógenas, carros lanza aguas, zorrillos y demás metodologías de terror estatal. La obra *18 apologías chilenas* reflexiona entre el objeto/arma/dispositivo de represión “la bomba lacrimógena” y el sujeto represivo; el signifiante y el significado de la represión y las consiguientes prácticas que dan lugar a dicha confrontación. Es aquí donde convergen la obra en su concordancia estética y su propuesta política, los discursos de muerte versus los objetos de muerte.

18 Apologías chilenas es una instalación objetual y audiovisual en la cual se recolectaron cartuchos de bombas lacrimógenas utilizadas por la policía en las marchas desde el 2009 hasta el 2011 con la

llamada revolución pingüina². Dichas bombas fueron reetiquetadas con la bandera de Chile interviniendo la estrella original al reemplazarla por la estrella de David. En las etiquetas se incorporaron frases de distintos miembros del gobierno en turno de derecha orquestado por Sebastián Piñera.

La relación con el “estado” Israelita y la estrella de David se da a partir del seguimiento de las compras de dichos dispositivos de represión, los cuales fueron adquiridos por el Estado de Chile al gobierno de Israel, entre muchos otros elementos de guerra durante ese periodo de gobierno y hasta la actualidad. Dentro del seguimiento que se hizo a las bombas se llegó a uno de sus orígenes de la aplicación de las políticas del terror instruidas por Rodrigo Hinzpeter, Ministro del interior 2010-2012 de origen judío alemán, el cual impulsó leyes avaladas por el régimen de terror estatal, las cuales se dirigían al apaciguamiento popular y a la docilización social. Este personaje que fue instruido en las fuerzas especiales israelíes replica sus metodologías aprendidas, dirigiéndolas hacia el pueblo y las y los estudiantes: “En Chile se ocupan métodos similares a los de Israel”, como menciona Jaime Gajardo presidente del Colegio de Profesores de esa época. La cita de la paráfrasis apologética

² La Revolución Pingüina se refiere a las protestas estudiantiles masivas que tuvieron lugar en Chile entre 2006 y 2007. El nombre proviene de los uniformes escolares, que incluían chaquetas negras y blancas que a menudo se asemejaban a la apariencia de un pingüino. Los estudiantes chilenos, principalmente de educación secundaria y universitaria, protestaron contra el sistema educativo, exigiendo cambios significativos y una educación más accesible y de calidad.

Las demandas incluían la eliminación de las pruebas estandarizadas, mejoras en la calidad de la enseñanza, mayor participación estudiantil en la toma de decisiones y la gratuidad de la educación. Las manifestaciones ganaron apoyo popular y tuvieron un impacto significativo en la discusión pública sobre la educación en Chile. Aunque no todas las demandas fueron completamente satisfechas, la Revolución Pingüina marcó un hito en la conciencia social y política en el país.



Figura 1. *18 Apologías Chilenas*, foto del autor.

y la intervención de la bandera de Chile con la estrella de David es el punto en el cual el concepto de nación se unifica con el de Estado en sus métodos represivos: la bandera de la nación y la chilenidad represora. La estrella de David expone la identidad real de este país, de todo país opresor.



Figura 2. *18 Apologías Chilenas*, foto del autor.

Posteriormente, y dando continuidad a esta línea de análisis sobre atmoterrorismo está la obra titulada *CS/HILE. Humo y terror*, exhibida el 30 de noviembre del 2019 en la exposición “Arte y resistencia” de la Galería Itinerante³, y luego expuesta en la Galería Klee⁴, a partir del 16 de enero del 2020, en una nueva versión de formato más reducido. Esta instalación, en su versión original, consistió en una fotografía de

³ Ver https://www.instagram.com/galeria_itinerante.
⁴ Ver https://www.instagram.com/arte_kleegaleria/2hl=es.

gran formato (182 cms. de largo por 67 cms. de alto), donde podemos apreciar la imagen de un mapa de Chile diseñado digitalmente compuesto de humo de gases lacrimógenos. Bajo la imagen del mapa se instaló una repisa negra y sobre ella se colocaron una serie de cartuchos de bombas lacrimógenas recolectadas, limpiadas y pulidas para presentarlas como objetos estéticos.

Esta imagen no es simplemente una representación literal del territorio nacional cubierto por el gas tóxico, sino una alegoría de la propagación del terror que invade cada rincón del país. El terrorismo estatal busca que la violencia se propague como el humo de las lacrimógenas —violencia monstruosa y carente de forma, diría Benjamin— para que todxs queden inmersos en una atmósfera contaminada de miedo⁵. Durante los días más duros de la represión, la policía recorrió las calles de las ciudades con sus vehículos blindados, fumigando con químicos lacrimógenos las poblaciones más pobres y disparando innumerables bombas de gas al interior de las casas con la clara intención de sembrar el miedo e intoxicar la vida. De este modo, el mapa metafórico de Chile, es también la imagen de un territorio sumido en la incertidumbre, donde no se puede ver nada bajo el gas asfixiante, del mismo modo que la expansión de la violencia represiva, en su dimensión microfísica, queda oculta bajo la nube de humo informacional que propagan los medios oficiales. (Pradenas, 2022).

La obra *CS/HILE* no solo habita el territorio de la metáfora. Como mencionamos antes, junto con la imagen del mapa, la obra incorpora los restos del armamento de guerra química utilizado por la policía contra los ciudadanos. Por un lado, la imagen del mapa construye digitalmente la metáfora del territorio nacional fumigado por el gas y el miedo

⁵ Como lo fue particularmente violento en comunas como Lo Hermida, Pudahuel y el sector cercano a la renombrada Plaza de la Dignidad.

y, por otro, los cartuchos metálicos nos vuelcan la mirada hacia la materialidad de la violencia directa sobre los cuerpos, las gargantas y los ojos lacerados, los rostros y los cráneos destrozados por sus impactos directos⁶.

Frente a la expansión del terrorismo de Estado, uno de los mensajes más persistentes de la comunidad en resistencia ha sido la consigna “ya no tenemos miedo”. Pero, ¿qué significa exactamente la producción de tal enunciado en este contexto? La respuesta opera en varios niveles temporales. Un primer nivel es el de la memoria y se refiere a la superación del trauma infringido por la violencia dictatorial a partir del golpe de Estado de 1973. Solo la superación efectiva de aquel terror heredado hizo posible el levantamiento de una nueva generación contra el modelo de explotación neoliberal. Un segundo estrato del significado de la consigna refiere a la revuelta. La confrontación del miedo se ha expresado con claridad desde la noche del 19 de octubre del 2019, cuando el gobierno decretó el estado de emergencia y sacó a los militares a la calle que ejercieron un estado de sitio de facto, fuera de toda norma jurídica⁷. El Jefe de la Defensa Nacional, el general Javier Iturriaga, estableció rápidamente el toque de queda y un gran número de manifestantes demostró la veracidad de la consigna al desobedecer

⁶ Ha sido una práctica generalizada no solo utilizar las bombas de gas como medio de asfixia, además estos cartuchos metálicos son disparados habitualmente directo al cuerpo y el rostro de los manifestantes, produciendo un gran número de personas gravemente heridas.

⁷ El abogado constitucionalista Jaime Bassa, en una exposición realizada para la Comisión de Derecho Humanos del senado el 23 de octubre del 2019, señaló que lo ocurrido en Chile a partir del momento en que se declaró el estado de emergencia es algo muy “difícil de procesar en términos jurídicos constitucionales”, pero que se resumen en la idea de “una excepción dentro de la excepción constitucional”. Los detalles del argumento del experto en derecho constitucional pueden ser vistos en el siguiente link de TV Senado Chile, <https://www.youtube.com/watch?v=RqZEarKVhOU>.



▲ Figura 3. *CS/HILE*, foto del autor.

▼ Figura 4. *CS/HILE*, foto del autor.



la orden de volver a sus hogares encarando la violencia desatada por el ejército y la policía. Un tercer nivel se refiere al tiempo por-venir. “Ya no tenemos miedo”, quiere decir, también, perder el temor a imaginar las transformaciones radicales de la forma de vida común. Esta imaginación requiere confrontar el miedo a la incertidumbre, ya que el neoliberalismo se perpetuó por décadas a partir de la extorsión tecnocrática que insistió en el supuesto de que cualquier desobediencia a su modelo gubernamental implicaría la ruina del país y la miseria para la población.

En tanto que esta consigna ha demostrado ser cierta en la lucha cotidiana y en las movilizaciones que se han perpetuado por más de 50 años, resistiendo a las violaciones generalizadas a los derechos humanos, el Estado ha respondido llevando los mecanismos de terror hasta sus últimas consecuencias, reactivando prácticas de la dictadura como las detenciones ilegales, la instalación de centros de torturas en medio de la ciudad, violaciones sexuales dentro de vehículo policiales y comisarías, golpizas y los secuestros en las calles⁸. La fuerza policial que disparó perdigones a los rostros de los manifestantes dejando más de 500 personas ciegas de uno o ambos ojos, extendió el método de asfixia mediante gases tóxicos. Se quemó la piel con agua mezclada con sustancias químicas corrosivas, se adquirieron nuevas máquinas represivas que producen sordera y se utilizaron métodos de terror sonoro en las poblaciones como se hacía en dictadura con el vuelo de aeronaves a baja altura. Es aquí donde quisiera hacer la relación con la siguiente obra *De SURA NORTE* instalación

8 Según el informe del Instituto Nacional de Derechos Humanos, hasta el 31 de enero de 2020 se han presentado 183 querellas por violencia sexual y 879 querellas por torturas y tratos crueles. En total, la cantidad de acciones judiciales contra abusos que van desde homicidios hasta querellas por lesiones contra mujeres, niños, personas LGTBQ+, migrantes, entre otros, suman 1215. Véase, <https://www.indh.cl>.

presentada en su primera versión de videoarte en la Galería Hinterland en Viena, posteriormente en Galería Nemesio Antúnez en Santiago de Chile, en el *Museum des Kapitalismus* (Museo del capitalismo) en Berlín, Galería Chile Arte de Coquimbo y en Galería Metropolitana en Santiago con distintas propuestas instalativas, sonoras y audiovisuales.

En *De SURA NORTE* los elementos audiovisuales establecen una conexión con el contexto histórico y la violencia ejercida durante el día del golpe por medio de la utilización de elementos de guerra, como lo fueron los aviones caza Hawker Hunter. En la obra se presenta un texto numérico en una pieza audiovisual y en una impresión gráfica en su primera versión, la cual proporciona datos de geolocalización del Palacio de la Moneda y de la población San Gregorio, lugares que fueron bombardeados siendo testigos de la represión y el sufrimiento infligidos por el régimen dictatorial. Estos datos están atravesados por un tinnitus que es un zumbido persistente que combina estruendo y silencio, esa es la marca en los cuerpos y en la memoria. Esta representación sonora es la que crea una conexión simbólica con las formas de represión utilizadas en las poblaciones durante la dictadura, mencionadas en el párrafo anterior, a través del vuelo de aviones y helicópteros a baja altitud que generaban miedo y terror en la población por medio del sonido. La instalación también acopla una escultura del cohete Oerlinkon SURA de fabricación Suiza, escala 1:1, que utilizaron los Hawker Hunter en el bombardeo el día del golpe, la obra hace comparecer estruendo y silencio y da cuenta del terror de estado por medio de la representación de la violencia y armamento de guerra atmoterrorífico.

El cohete SURA 80 mm fue diseñado y fabricado por la empresa suiza Oerlikon, hoy Oerlikon-Contraves, durante la década de 1960. Su debut táctico fue como munición de los aviones Hawker



Figura 5. *De SURA NORTE*, foto del autor.

Hunter que ejecutaron la Operación Silencio, con la que se inició el ataque aéreo a la ciudad de Santiago el día 11 de septiembre de 1973. Esta operación fue ejecutada por el Grupo 7 de la Fuerza Aérea de Chile al mando de Mario López Tobar. La misión consistió en el ataque a las instalaciones de radio y comunicación, el palacio de gobierno, la casa del presidente Salvador Allende y un desconocido ataque a la población San Gregorio. Con el asedio de la capital se realizaba el debut de la Fuerza Aérea

de Chile en operaciones de combate, aunque las condiciones eran absolutamente asimétricas.

Santiago bajo la aguda irrupción, el aire hecho trizas, punzante el sonido de los aviones de guerra, ingresando por las ventanas, por el tímpano, constriñendo los órganos vitales. El silencio comenzó cerca de las ocho de la mañana. La primera misión: bombardear las antenas de las radios simpatizantes al gobierno de la Unidad Popular, conocidas como “La voz de la patria”.



Figura 6.
*De SURA
NORTE*,
foto: Ash
Aravena.

A esa misma hora, en Valparaíso, otras antenas, distintas a aquellas que figuraban en la mira de los halcones, transmitían las palabras del golpista José Toribio Merino que adelantaban la catástrofe: “... Este no es un Golpe de Estado, solo se persigue el restablecimiento de un Estado de Derecho”. Minutos después, cuatro aviones Hawker Hunter, que habían volado desde Concepción a Cerrillos durante la madrugada, iniciaban su vuelo desde el oeste hacia el sector sur de la capital para derribar la antena de radio Corporación. Comenzaba, de esta forma, el silencio que se extendió hasta las dos de tarde, que siguió al anochecer, al día siguiente, y por diecisiete años.

La Operación Silencio no es menor dentro del acontecimiento que es el golpe; Allende lo percibirá pronto. Casi una hora después del llamado a los militares y trabajadores como lo vemos en la siguiente transmisión radial, la última antes de su asesinato “aplastar el golpe fascista” (08:15 a.m.), Allende (1973) describe con un dejo de decepción el inicio de la operación aérea: “En estos momentos pasan los aviones. Es posible que nos acribillen. Pero que sepan que aquí estamos, por lo menos con nuestro ejemplo; que en este país hay hombres que saben cumplir con la obligación que tienen” (9:03 a.m.). La tranquila voz de Allende se confronta con el estruendo ensordecedor del terror golpista. No fue una operación improvisada, llevaba meses de planificación. Clandestinamente, el Grupo 7 había hecho la “movida” de trasladar armamento desde la base Chacabuco, ubicada en la ciudad de Punta Arenas, hacia la base Carriel Sur de Talcahuano. En paralelo, habían generado un sistema independiente de telecomunicaciones, mientras realizaban una operación de inteligencia para detectar los puntos estratégicos y diagramar la planimetría del ataque a dichos puntos. Los *Hawker Hunter* estaban armados con treinta y dos cohetes SURA, cada uno

de ocho centímetros de diámetro y con una carga explosiva de unos trescientos cincuenta gramos. Los cazas bajaron a más de quince mil pies por minuto y cruzaron dos capas de nubes, la primera a quince mil pies, la segunda a ocho mil pies, para salir cerca de los seis mil pies de altura. Los cuatro aviones, que volaban casi ala con ala, se abrieron para dirigirse cada uno a su blanco bajo el mando de “Libra”, chapa de Mario López Tobar.

Y ahí, en esas alturas, comenzó a escribir
un poema en el cielo. Al principio creí
que el piloto se había vuelto loco y no
me pareció extraño. La locura no era
una excepción en aquellos días
Roberto Bolaño

Bibliografía

- Sloterdijk, Peter, (2006) “La guerra del gas o el modelo atmoterrorista”, trad. Germán Cano, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 35: 23-46.
- Pradenas, Rudy y Débora Fernandez, (2022) *Estéticas de la postdemocracia apuntes sobre el arte y el terror de estado*. Santiago de Chile: Ediciones Escaparate.
- Pradenas, Rudy (2019). Inédito.
- Allende, Salvador (11/9/1973) Audio Radio Magallanes.

QUEMAR EL MIEDO
Políticas sensibles de la insistencia

El proyecto QUEMAR EL MIEDO inicia a través de un rito que desde el dolor, la rabia y la impotencia invita a prender el fuego y movilizar esos miedos arraigados en nuestros territorios, en nuestra historias y en nuestras corporalidades. En este sentido, es que se nos hace necesario convocar a través de activismos, que implica el accionar del cuerpo y su potencialidad de modificar/modificarse, en un flujo continuo y constante desde la performatividad colectividad.

Exploramos la potencia de la palabra, del código en sí mismo anclado al corpus ritual, en donde la frase se traslada a la tridimensionalidad de la vela, pues es este volumen el que permite convocar/nos en el gesto colectivo de QUEMAR EL MIEDO.

A partir de esto, proyectamos el proceso de creación participativa junto a comunidades en México y Chile. Todo inicia con identificar en conjunto los espacios de cada territorio en que han ocurrido violaciones a los derechos humanos o donde cada persona se sienta vulnerada dentro de su entorno más cercanos tanto público como privado. Para ello mapeamos, recolectamos y dialogamos para luego accionar en conjunto.

Es así, como en la dimensión performativa de la manifestación artística se levanta la lucha contra-hegemónica, transformando el espaciopúblicoenelescenario movilizador devínculosy reflexiones urgentes que nos atraviesan como sociedad latinoamericana, activando desde la memoria y desde la transversalidad de los miedos, sus posibilidades de agenciar diferentes formas de lucha y resistencia.

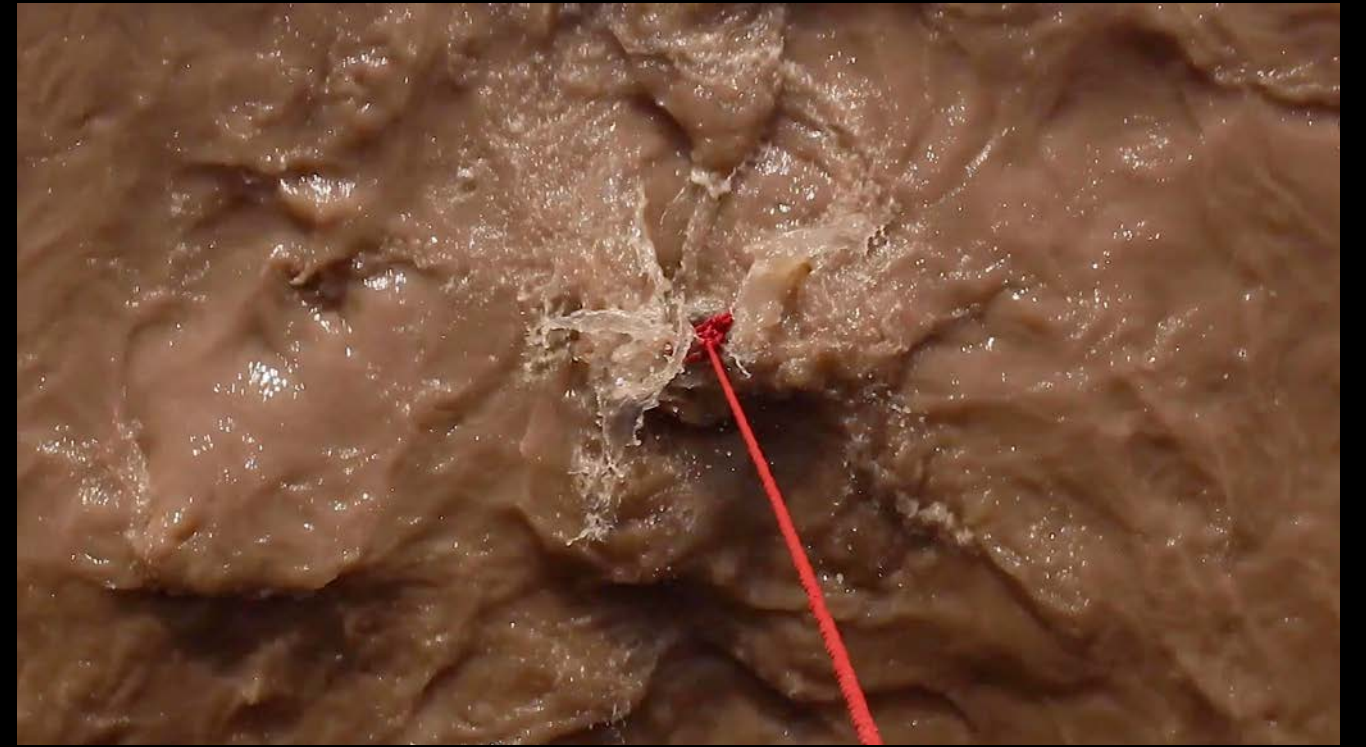
**COLECTIVO
PIRÓMANAS
MOENAMOTTO**

Las artistas Milena Moena y Carla Motto, dan inicio a esta dupla feminista-activista como un llamado a la acción colectiva desde el año 2021. Levantan sus intervenciones desde estrategias que implican el cuerpo, su ocupación espacial y el acercamiento a la potencia política y poética desde un lenguaje multimedial y performativo. Esto les permite rearticular los modos de cómo decir y mostrar las desigualdades, las opresiones y las injusticias que se han acontecido a través del tiempo y están ocurriendo en los territorios latinoamericanos. En su práctica, activan distintos espacios de vulnerabilidad del entorno tanto público como privado que consideran urgentes de movilizar.



*Nombrar, nunca
dejar de nombrar es
la primera consigna
que nos permite
continuar.
Resistir, insistir,
revivir las memorias
y enfrentar
colectivamente la
vulnerabilidad.*





123 personas

fueron arrojadas en ríos y canales...

Quemar el miedo
para abrazar el miedo
y "soltar" el miedo
Avanzar
Tal como avanzamos,
hay que comprendernos
Aprender,
de la gente,
del pueblo,
que se resiste al olvido
Violencia
Angustia
de no poder revelarme
ante el miedo
No accionar
ante el miedo
Avanzar
Abrir nuevas puertas
Movilizar la rabia
Ansiedad
Ganas de gritar
la libertad
sin recibir
miradas de prejuicio
Soltar el miedo
y liberarse
sin culpa.

Impotencia
lamentos,
penas,
gotas de sangre
Fuego que transforma.



Soltar,
transformar
y quemar los miedos,
para seguir sosteniendo,
para seguir siendo parte,
para seguir caminando,
para seguir luchando,
y sobre todo,
para nunca olvidar.



Alexandra von Hummel en la obra *Trauma* de la compañía de teatro La María.

Incertidumbre y precariedad: el teatro chileno lo pagan los artistas

*Entrevista a Alexandra von Hummel y Stephie Bastías
por Federico Zurita Hecht*

Alexandra von Hummel es actriz, directora de teatro y docente universitaria. Su trayectoria profesional se extiende ya por veinticuatro años junto a la compañía de teatro La María, de la que es cofundadora junto a Alexis Moreno. Como miembro de esta agrupación actuó en obras como *Trauma* (2001), *Las Huachas* (2008), *Los Millonarios* (2014) y casi una veintena más. Como directora estuvo a cargo de las puestas en escena de *Palo Rosa* (2015) y *Franco* (2018). Además, ha dirigido varias obras y montajes de egreso en diversas universidades nacionales. Stephie Bastías, por su parte, lleva cerca de seis años desempeñándose como directora y dramaturga de la compañía La Trama, con quienes ya realizó las obras *La Torre* (2018), *El Convento* (2021) y *El Orfanato* (2023), conocidas como la *Trilogía del Encierro*. Además, ha realizado trabajos como actriz y como docente universitaria y de colegio.

La primera obra de La María se estrenó en 2000, pocos meses después del regreso de Pinochet de Londres. La primera obra de La Trama se estrenó en 2018, un año antes del inicio del Estallido Social. En los dieciocho años de nuestra historia que separan el debut de ambas compañías, Chile consolidó el modelo económico instaurado a partir de 1975 por los asesores civiles de la dictadura militar; una mujer fue presidenta del país en dos períodos; un candidato vinculado a la derecha pinochetista llegó a la presidencia del país en dos ocasiones; la selección de fútbol masculino ganó dos Copas América; se crearon medios de comunicación que cubrían la actividad teatral y, después

de pocos años, fueron cerrados por razones económicas; se hicieron evidentes, y no se detuvieron, las, ya antiguas, prácticas económicas de privatización de recursos naturales; se masificó en los medios de comunicación el erróneo concepto “conflicto mapuche” que no alcanza a describir las profundidades del problema; y en toda Latinoamérica se desarrollaron procesos migratorios complejos.

Estos hitos y prácticas sociales son parte del complejo telón de fondo de la creación teatral actual en Chile. En abril de 2024, Alexandra von Hummel advierte, “estoy cansada de postular y me pregunto por qué tengo que explicarlo todo y tenemos que explicarlo como si la obra ya estuviera lista, y no es cierto”; y Stephie Bastías confiesa, “a veces he tenido esa sensación de, y si tengo una vida tranquila y busco estabilidad, pero el teatro me tira”. En esta conversación, ambas nos cuentan cómo es hacer teatro en el Chile del modelo heredado de la dictadura y cómo es el día a día de creadoras que, en términos artísticos, son exitosas por la valoración y trascendencia que ha tenido su trabajo, el que se ha hecho a pesar de las circunstancias de producción económica.

Federico Zurita Hecht: Alexandra, vi *Trauma* el 2003 en el Museo de Arte Contemporáneo y éramos cuatro personas en el público. En 2008, en cambio, vi *Las Huachas* en el Teatro UC con la sala llena ¿Cómo fue el proceso de transitar de cuatro espectadores a la sala repleta?

Alexandra von Hummel: *Trauma* era sin plata, pero para nosotros era importante hacerlo. Uno de los gallos del MAC nos dijo, hay una sala de artes visuales y se cayó la programación, pero tienen que convencer al Brugnoli porque tienen que dejar las cosas puestas. Nosotros fuimos con maqueta y con toda la cosa, y lo convencimos. Me acuerdo que dejábamos puesta la escenografía con un audio corriendo, como si fuera una exposición. No teníamos ni un peso y yo nunca me he conseguido plata con una empresa privada, pero, no sé cómo, esta vez fue con el BCI que nos compró una función de *Trauma* para un evento en Casa Piedra. Era el día antes del estreno y con esa plata podíamos mandar a imprimir las nubes de la escenografía y hacer la estructura, pero no iba a alcanzar para sueldos. Después de la función encontraban que era muy feo que desmontáramos mientras la gente estaba en el cóctel, entonces tuvimos que esperar hasta las tres de la mañana. A esa hora recién desmontamos todo y al otro día a las ocho de la mañana estábamos descargando en el MAC y montando para estrenar ese mismo día. Ese era el nivel que nos tocaba y nos ha tocado. Esta sensación de precariedad ha sido constante y reiterada. Nosotros llevamos 24 años y hoy nos sigue pasando lo mismo. Lo único que es mejor es que ahora

cuando vamos a pedir sala saben quiénes somos. En el Teatro de la Católica el 2008 fue la primera vez que tuvimos contrato, que nos tuvimos que meter a la AFP. Era la primera vez que tuve un sueldo y ensayamos en un teatro.

FZH: ¿Hubo un proceso de adaptación en que ustedes fueron entendiendo cómo funciona el medio teatral al pasar de la precariedad de *Trauma* y hacerla sin dinero a aprender cómo conseguir dinero?

AvH: O sea, nunca hemos aprendido a conseguir dinero. Nosotros tenemos muchas obras. Un año hicimos tres obras, como que nos volvimos locos. O las hacíamos con Fondart o las hacíamos por las nuestras. Para hacer *Los Millonarios* no teníamos plata y vendimos una función de *Las Huachas*. O sea, *Las Huachas* financió *Los Millonarios*. Entonces, de nuestras obras no se puede saber cuáles tienen Fondart y cuáles no. *Fe de Ratat*, por ejemplo, la hicimos sin ni uno. Por esa época nos invitaron a Alemania y dejamos la mitad de la plata que nos pagaron para hacer la escenografía. Y en una ocasión íbamos a Colchagua a ensayar y pasamos por fuera del Monticello y dijimos, ¿y si apostamos la plata? Esa obra era muy bonita como empezaba. Cantábamos “Cordero de Dios” y decíamos, gracias señor por este proceso tan bonito; y después, te pedimos perdón, señor, por nuestra escenografía, pero no nos alcanzó la plata. Jugábamos con eso y de pronto se caía el telón y había una cosa de charol hermosa y con un neón a toda raja, entonces yo no creo que el público se pueda dar cuenta cuándo hay Fondart y cuándo no. Pasa que decimos, a ver cómo nos imaginamos el espacio y chao la plata, veamos lo que queremos y luego vemos cómo lo logramos, o no lo logramos, pero por lo menos vemos hacia dónde queremos ir. Porque si nos ponemos límites de plata todo el rato, no hacemos nada. Ahora eso implica que nosotros no ganamos nada y eso pasa porque uno es muy raro. Para la gente normal que uno haga teatro es muy raro. La gente se pregunta, cómo, tú te pagas a ti misma y no ganas nada, y trabajas después de tu trabajo. Es raro. Una vez hubo un intento de compañías de hacer que Corfo, así como apoya al cine, apoyara al teatro. Eran miles de requerimientos. Tratamos de hacerlo, había que juntar a 30 compañías y luego llegó el señor Corfo y le dijimos, tú no entiendes que nosotros trabajamos de forma distinta, esto de industria, nada. Y nos dijo, chiquillos, tranquilos, si nosotros hemos trabajado hasta con pescadores, que se toman la plata del motor. Y Marcelo Leonart le dijo una frase increíble. Le dijo, es que nosotros somos peores que los pescadores, porque si el mar está revuelto los pescadores no salen, en cambio nosotros vamos igual, sabiendo que va a estar revuelto. Y eso es muy extraño. Yo he hecho funciones para dos personas. Ya no, no tiene sentido ni siquiera por la plata sino porque

LAS HUACHAS



no ocurre el fenómeno, pero por qué alguien haría una función para cuatro personas como la viste tú. Entonces yo encuentro que la cultura teatral está financiada por la gente que hace teatro. Si existe teatro es porque hay personas haciéndolo gratis.

FZH: Stephie, como directora y dramaturga eres una de las voces más visibles de la nueva generación que surge a fines de la década anterior y que va en vías de consolidación en la actual. Me da la impresión de que las cosas te han pasado medianamente rápido. Cómo ha sido ese proceso de lograr insertarse y hacerse visible en el medio teatral tan rápido.

Stephie Bastías: Ha sido rápido, yo no tenía un plan de acción tan claro. Yo solo sabía que quería hacer obras rápido. Estudié primero en Arcis y egresé de la Academia de Humanismo Cristiano. En el proceso me di cuenta de que tenía que buscármela porque sabía que nadie me iba a llamar a trabajar. Cuando fui consciente de eso, tomé las riendas de mi rollo creativo para decir, ok, tengo que darle forma. Estudié el diplomado en dirección en la Finis Terrea y para mí fue muy importante. Ahorré plata para poder pagarlo y dije, a esto tengo que sacarle provecho, de aquí tengo que salir con una obra. De ahí salió *La Torre*. Considero que fui planteándome no un plan, pero sí pequeños objetivos que fueron concatenándose. Entonces, cuando *La Torre* tuvo un recibimiento positivo del público y vi que había algo de novedoso, decidí que había que hincarle el diente a eso que a mí me hacía sentido y también al público. Esa obra la paramos con 200 mil pesos. Las actrices que habían sido compañeras mías de la Academia se compraron su vestuario, yo lo único que les prometí es que esta obra se iba a dar hartos tiempos. Luego la Paulina Urrutia vio la obra y me llamó por teléfono sin conocerme ni nada, y me dijo, quiero que vengas al Teatro Camilo Henríquez y que tengas una temporada acá. Fue muy emocionante para mí, yo llevaba un año fuera de la escuela, y nos fuimos a ese teatro a un ciclo de nuevas directoras de teatro chileno. Pero estaba la Ana Luz Ormazábal y la Coca Duarte, que tenían más trayectoria que yo, entonces el ciclo tuvo harta visibilidad y ahí recibí un apoyo directo de Paulina, porque yo le dije, sabes que yo tengo más ideas. Entonces me dijo, yo te quiero apoyar, déjame ver qué puedo hacer, y ella financió *El Convento* y el Teatro Camilo Henríquez financió *El Orfanato*. Te hablo de financiamientos de 2 millones de pesos, no había sueldos ni nada. Luego ella consiguió que Fitam me financiara con 2 millones más. Con eso me he manejado, que es más que lo que tienen algunos compañeros que hacen obras emergentes sin Fondart. La incertidumbre es demasiado grande y entiendo también cuando algunos deciden irse.



Obra *El Convento* de la compañía de teatro La Trama.



FZH: ¿Has visto a muchos compañeros irse del teatro?

SB: Sí, pero también he visto que otros compañeros se están metiendo en otras áreas. Mi súper amigo de la vida es programador de Sidarte. Tengo compañeras que son actrices, que trabajan con la Patricia Artés o con el Javier Casanga. Uno va perfilándose. Yo tomé la decisión de dedicarme a la dirección y dejé atrás proyectos de actriz. Tengo una compañera que es gestora cultural en Isla de Maipo. Hay trabajos que tienen más visibilidad.

FZH: Ya han evidenciado las dificultades de hacer teatro en Chile hoy ¿Cuáles han sido los principales obstáculos y cómo los han enfrentado?

SB: Los sueldos son algo bien importante. Las obras van teniendo visibilidad, pero te das cuenta de que no puedes remunerar como se debe y eso es un problema. Siempre destinamos algo para el elenco, precisamente para poder cuidar ese espacio, pero siento que no ha sido suficiente, porque es difícil. Otro asunto es que uno tiene que hacer tantas cosas en vez de poder dedicarse solo a crear. A veces digo, cómo sería si pudiera dedicarme solo a hacer obras, pero no puedo. Y lo mismo les pasa a muchos y muchas. Tengo que andar corriendo a hacer clases, a hacer un taller, un pituto allá y acá, y rasguñar las lucas. Entonces es muy duro. A veces he tenido esa sensación de, y si tengo una vida tranquila y busco estabilidad, pero el teatro me tira. Tengo compañeros trabajando en cafés, cuidando niños, haciendo pymes o moviendo las redes sociales de empresas. Yo ahora me dedico a la docencia, pero también pasé por trabajar en una oficina para pagar el diplomado y juntar lucas.

AvH: Yo hago clases y me gusta hacer clases, pero yo haría una clase. Si pudiera dedicarme a ensayar y a probar y experimentar, sería mi sueño cumplido. Ahora, eso sí, puedo hacer clases porque hago teatro. Empecé el 2005 cuando me llamaron para un egreso y de ahí no paré más. Fue temprano porque yo salí el 99. Antes, cuando recién salí de la escuela actué en una obra, *Chañarcillo*, en el Varas, y ahí sí pagaban. Luego hice talleres en colegios y buscaba lo que fuera, pero ahora todos los de mi compañía tienen que hacer otras cosas, aunque preferirían hacer teatro. Entonces, uno llega super agotado a ensayar, pero te prendes y la haces igual. Esto es raro en nuestra sociedad. Además, para mí el teatro es bellamente inútil. Su inutilidad me parece humana. No tiene ningún efecto inmediato y uno lo hace igual. Alguien dice que lo hacemos por amor al arte y un compañero en La María, Manuel Peña, dice, qué amor, es adicción.

FZH: Pero no todos tus contemporáneos tienen la posibilidad de que sus trabajos estén ligados al teatro.

AvH: En mi compañía, la Tamara Acosta está en la tele. Y otros toman otros trabajos, principalmente tele o clases. Manuel Peña hace locaciones, trabajos que dan estabilidad. Yo nunca he ganado mucha plata por una temporada. Hay gente que llena el Nescafé y gana como un millón al mes. Yo lo que más he ganado es con *Los Millonarios*, que gané 500 lucas en un mes y medio, y encontrábamos que era increíble. En lo que sí se gana es en los festivales, en funciones vendidas, pero lo demás es terrible. A veces ganas 50 lucas.

FZH: Stephie, has optado por ponderar otros lenguajes por sobre el lenguaje verbal en la construcción de sentido. Esto podría haber propiciado que tus obras parecieran lejanas en sus propuestas de sentido. Y sin embargo pareció que esa complejidad permitió formular preguntas importantes ¿En el proceso dudaste de que pasara lo que pasó, te sorprendiste de lo que pasó?

SB: Sí, totalmente. De hecho, antes de estrenar *La Torre* yo pensé sola, o nos va bien o esto es un desastre. Y van a decir, qué es esto, por qué vine a ver esto. Recuerdo haber sentido miedo en un instante, pero me sostuve en la convicción de que había algo interesante que se podía desplegar y que la gente podía enganchar. Yo no tuve una formación, como niña y adolescente, muy compleja. Vengo de Concepción, de una familia normal y sencilla. No crecí en museos, no leí tantos libros, entonces pensé que mi manera de pensar podía ser muy parecida a la del público y podía conectarme más de lo que yo pensaba con las personas. Creo que ahí hubo una confianza en el espectador, de no subestimarlos y permitirles sumergirse en una experiencia de sentidos. Somos capaces de apreciar experiencias estéticas en la naturaleza sin ser mediadas por la palabra.

FZH: Alexandra, La María es una compañía instalada y en la conmemoración de los 20 años las funciones estaban todas llenas. Y tú como directora también estás situada ¿Sientes que has logrado estabilidad al saber que, aun con la inestabilidad económica del medio teatral, al menos vas a tener trabajo?

AvH: Sí, siento que si presento un proyecto me programarán en alguna sala y que puedo negociar algo. Ahora ya soy capaz de negociar algo. Antes no me atrevía porque me iban a sacar. Entonces, siento que puedo seguir produciendo, pero me estoy olvidando de los sueldos y me las tengo que arreglar para levantar lo que quiero levantar. Por ejemplo, *Franco* era un trabajo de un magíster. Llamé a un exalumno y después todo lo hicimos a pulso. Pero yo gasté plata mía para

armar ese espacio. Siento que tantos años de trabajo pueden dar frutos. Puedes hablar y saben quién eres, entonces te reciben distinto. Pero, ¿cómo llegamos hasta acá? Lo clave en La María es que fue fundada por Alexis y por mí, que en ese tiempo éramos pareja, y si son dos a la cabeza, cuando uno está agotado, el otro dice, no, vamos. Cuando yo estaba en la escuela se inventó el Festival Víctor Jara, porque decíamos, qué vamos a hacer cuando salgamos, hagamos este festival para que el premio sea una temporada. Yo en la escuela decía, a mí nadie me va a llamar, o hago mis cosas o chao. Empezó una locura entonces y hacíamos una obra al año todos los años. Nos obligábamos a hacer. Nosotros por mucho tiempo no flaqueamos y eso hace que igual se genere público. Estaba todo para que esto se desinflara, pero teníamos tantas ganas de hacer algo, el deseo de hacer aparecer eso que imaginábamos, que sobrepasábamos el problema. Pero igual alegábamos que no venía nadie. Decíamos, está la Tamara Acosta e igual no viene nadie. Como que ahora hay que tener gente muy joven, *influencers*, y eso es una característica del contexto actual. Entonces hay contemporáneos a nosotros que se desinflaron en el camino y otros no, pero en mi caso hacer clases me permitió tener una estabilidad para hacer esto otro en la noche.

FZH: Pese al éxito que han tenido las obras de La María y las obras que has dirigido fuera de la compañía ¿alguna vez sentiste que ya era tiempo de decir, ya basta?

AvH: No, porque soy muy adicta. Pero estoy en un momento distinto. Antes hacíamos obras todos los años, pero generar proyectos constantemente y postular por proyecto es cuesta arriba. Una vez nos ganamos un Fondart que se llamaba de excelencia, que era por dos años de financiamiento, y pudimos hacer *Superhéroes*, *Numancia* y *La tercera obra*. Eso fue súper rico porque nos permitió realizar un recorrido. Sin embargo, lo habitual es trabajar por proyecto y hay que estar postulando, postulando, postulando. De repente digo, qué ganas de ser secretaria y cuando sean las seis de la tarde me voy y no me importa nada más, pero a uno le sigue importando hasta las doce de la noche y la una de la mañana. Entonces, eso de estar en miles de partes es cansador y sin embargo nunca he pensado en decir, chao, o solo hacer clases y ya. Además, hacer clases es como un laboratorio, los alumnos son como conejillos de indias, con cariño por supuesto. Hacer clases es también para mí un espacio super creativo.

FZH: ¿Estás cansada?

AvH: Sí, estoy cansada de conseguir cosas y tener que partir cada vez de cero. Estoy cansada de postular y me pregunto por qué tengo que explicarlo todo y, más encima, tenemos que explicarlo como si la obra ya estuviera lista y no es cierto, porque en la obra el proceso creativo va a mandar. Lo que uno quisiera es tener financiamiento por cuatro años y luego de eso recién postular. Me canso y me da impotencia porque sé que esto no va a cambiar.

FZH: Stephie, cómo sientes que va a ser tu futuro como directora a propósito de la contradicción de la buena acogida y las condiciones de producción precarias.

SB: No sé cómo va a ser, pero sí sé cómo quiero que sea, siendo una persona realista también. Yo no quiero dejar de hacer esto, pero tampoco quiero enfermarme por el amor al teatro. Mi deseo profundo es que las condiciones mejoren no solo para mí sino para todos y todas. Hay gente talentosa y también me considero una persona perseverante, y creo que hay gente que no es perseverante, pero es talentosa y los perdemos. Tengo estudiantes brillantes, pero les falta rigor, les falta disciplina, y me pregunto dónde van a llegar, si esto no es solo talento, es también disciplina, es valentía. Yo me imagino haciendo esto con buenas condiciones, porque claro, también me ven joven y piensan que con poca plata puedo hacer obras, porque lo he hecho, y me dicen, los jóvenes pueden, ustedes son jóvenes. Sí, pero también somos personas, pagamos arriendo, vivimos solos. Tú puedes llamar a gente joven, me dicen, van a querer trabajar contigo porque te está yendo bien. Y qué, ¿vamos a abusar de eso? Ahí se esconde una práctica muy incorrecta.

FZH: Si no cambian las formas de producción de la realidad social no va a haber cambios en las modalidades de producción del arte. Pero es muy difícil cambiar estructuralmente a la sociedad.

SB: Marco Guzmán me decía, bueno, es una por otra. Hay algo que nos hace felices igual y ahí está nuestra pequeña revolución. Claro, porque nosotros no vendemos, no le convenimos a nadie. Sin embargo, seguimos haciéndolo. Y el teatro cómo ha sobrevivido, a mí me sorprende. Porque pese a estar inmerso en una sociedad en la que no le importamos a nadie seguimos insistiendo en esto. Entonces, ante eso generamos una tensión. No somos una solución para el mundo, pero sí proporcionamos algo.

FZH: Alexandra, ¿has podido contrastar el caso chileno con el de otros países?, ¿cómo ha sido esa contrastación?, ¿hay casos peores?

AvH: No, puros casos mejores. La gente no puede entender cómo trabajamos nosotros. En Alemania me hicieron una entrevista y yo hablaba de Teatro La María y el periodista me preguntó dónde está ese teatro. Y yo le decía, no, no tenemos ningún teatro. Nosotros a veces ensayamos en la casa. Yo he ensayado en la plaza. El caballo de *Las Huachas* yo lo guardaba en un baño de mi casa, y mi hijo cuando era chico iba a hacer pipí y me decía, no puedo porque hay un caballo. En otros países el trabajo de los profesionales del teatro es hacer teatro.



Stephie Bastías, directora de la compañía de teatro La Trama.

El siguiente texto fue leído en la presentación del libro *Turungo. Diálogo & Archivo* del artista Gonzalo Díaz, publicado por Il Posto junto a Metales Pesados Editores a comienzos del 2023. Esta publicación reunió por primera vez, de manera extensa y elaborada, los documentos donados por el destacado artista nacional al Centro de Investigación y Documentación de Il Posto al momento de ser creado a fines del 2021.

Este libro es reflejo del trabajo realizado por el equipo de Il Posto en la catalogación, descripción y creación del Expediente Número 24 dedicado a la producción artística de Díaz.

El texto ha sido levemente intervenido para adaptarse al formato de la revista. De todas formas al momento de ser leído no se puede eludir su carácter oral.

Presentación *Turungo: Diálogo & Archivo*

por Antonio Echeverría

27 de abril 2023

A mediados de abril del 2023 se me invitó a participar de la presentación del libro *Turungo. Diálogo & Archivo* del artista Gonzalo Díaz, como una forma de cruzar miradas entre la reflexión sobre su práctica artística y las implicancias de esta publicación, y por otro lado, para hablar de los desafíos que en Il Posto enfrentamos día a día.

A comienzos del 2022 asumí el desafío de dirigir el nuevo Centro de Investigación y Documentación de Il Posto. Este se encuentra en el centro de la ciudad de Santiago, a pasos del Museo Nacional de Bellas Artes por un lado, y por el otro, a los pies del Cerro Santa Lucía. Mi llegada a este apéndice, de lo que ya conocemos como Il Posto, estuvo marcado por muy importantes aspiraciones y deseos que en el tiempo se tradujeron en felicidades, desvelos y afectos, como también en momentos de dificultades y frustraciones. Al adentrarme en este desafío fueron diferentes los focos que atender, por un lado, hacerse cargo de la coordinación y funcionamiento de un grupo humano, del desarrollo de contenidos, creación de una audiencia, cuidado de un espacio, entre muchos otros, pero especialmente me gustaría pensar y detenerme hoy en el desafío de introducirse en una colección, en su archivo, y en las vidas de los artistas que lo conforman. Hoy estas vidas, por primera vez en papel, reclaman un lugar en esta publicación del libro de Gonzalo Díaz.



Libro *Turungo. Diálogo & Archivo* de Gonzalo Díaz. Ediciones Metales Pesados, Il Posto.

En ese sentido, en este momento pienso no solo en el libro, en sus particularidades y virtudes, sino que en las obras y los documentos que lo atraviesan, y que nos atraviesan a nosotros como institución y colección. Por lo tanto, y para dilucidar algunas de las ideas en las que pienso detenerme, me gustaría plantear las siguientes preguntas que me he estado haciendo: ¿Qué es lo que nos exige, a Il Posto como institución, y a quienes habitamos y damos vida a este espacio, tener albergada de manera permanente la obra *Lonquén* de Gonzalo Díaz, al igual que su archivo? Esa primera pregunta se extiende por supuesto a una pregunta esencial y que sobrepasa esta conversación que es: ¿Qué es lo que nos exigen

las obras y las vidas de sus autores? Una pregunta fundamental a mi parecer y que probablemente no debiésemos dejar de hacernos nunca. También, y en consecuencia de las preguntas anteriores: ¿Qué tipo de deseos son los que atraviesan a una institución como Il Posto? ¿De qué manera la institución piensa? ¿De qué manera siente? ¿Cómo aprende?

Una de las primeras veces que vi la obra *Lonquén* instalada en Il Posto fue en una visita que le realizamos a un artista extranjero de la colección que se encontraba de paso en Chile. Durante esa visita, y ya en el interior de la sala —habiendo pasado por el pequeño espacio diseñado por el artista para ingresar

a ella— presté una atención súbita a las palabras y gestos que Sergio Parra realizaba en medio de la penumbra de la sala. Mientras escribo estas palabras, en medio de una oscuridad que es similar a la del espacio en donde se emplaza la obra, me pregunto qué tanto de estos recuerdos estarán cargados de ficción y cuantos corresponderán a la realidad.

De ellos, que intenté traducir fielmente en las notas de mi celular unas horas después, mantengo unas informales citas que dicen algo así... “Lonquén es el cuerpo borrado”. “Es el desgarró”. “Son los fragmentos de todos los cuerpos que no están completos”. “Lonquén está en cada una de las obras de la colección”. Estas breves y fragmentadas citas, aún cuando no son capaces de transmitir una imagen completa de un acontecimiento, resonaron profundamente en mí y continúan haciéndolo hasta hoy. Metodológicamente hablando, lo que la última afirmación sugiere al referirse a la colección, es fundamental para comprender por qué estamos hoy sentados hablando sobre el trabajo y, específicamente, sobre esta publicación de Gonzalo Díaz.

Ya avanzada la conversación que Federico Galende sostiene con Gonzalo Díaz en el libro, este último alude en un momento a la expresión “estar al garete”. Se refiere a ella después de haber sondeado en varias ocasiones el problema del descentramiento en su obra, y de la de otros, y en este momento en particular al que me refiero, para aludir a la idea de la *condición* de artista. De acuerdo con sus palabras, este concepto apunta al modo en que un barco se ancla a la superficie marina cuando hay mal tiempo. Se refiere a que durante una tormenta, un barco debe fijarse a un solo punto, por una sola ancla, permitiéndole así girar en círculos sin enredarse con su otra ancla. En ese sentido, para Gonzalo Díaz, *Lonquén* tiene su punto de anclaje

en los cuerpos desaparecidos y posteriormente encontrados de los quince campesinos de Paine, y lo que hace Lonquén es circular alrededor de esa *oscuridad impenetrable*.

Volviendo a las frases anotadas en las notas de mi celular de esa tarde que aún queda en mis recuerdos, me pregunto: ¿Cómo puede una obra cargada de muerte, desgarró y oscuridad, estar en cada una de las obras de una colección?; ¿Es por lo tanto *Lonquén* una imagen en la profundidad del mar?; ¿Y las obras y artistas de la colección se encuentran en la superficie girando en torno a ella? Pienso que la respuesta es compleja, puede que algo tenga de correcta la interrogante, pero también de incorrecta. Prefiero pensar que Lonquén no es el centro, es más parecido a un órgano, he pensado en el corazón, pero no. Me atrevería a decir en esta presentación que *Lonquén* no es el corazón de la colección, pero sí es un camino hacia él. Es un órgano túnel, pero uno sin final. Es un camino opaco, de momentos secreto, polifónico y cargado en el fondo de un torbellino lleno de pulsiones íntimas y afectivas.

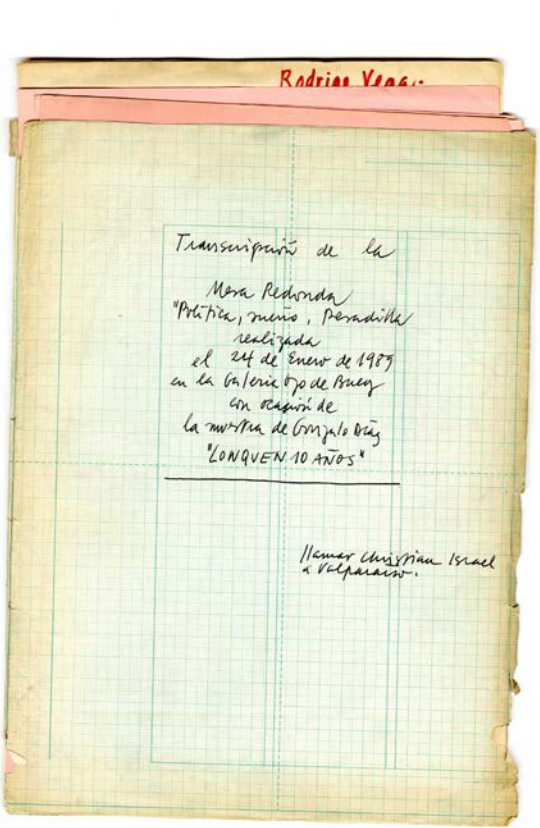
Tal como un órgano, o parte de un cuerpo, *Lonquén* tiene una vida propia y solitaria, que requiere de otras para mantenerla viva. Hace unos días atrás, y preparando la obra para el encuentro de hoy, recorrimos las estaciones de *Lonquén* y nos percatamos que, otra vez más, esta había consumido el agua que se encuentra en cada uno de los vasos sobre las repisas de sus respectivos marcos, que en su interior presentan la imperturbable leyenda “En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de sus sueños”. Otra vez más, llenamos los vasos con la medida exacta dictaminada por el artista, a la espera de que en unas semanas más, nuevamente *Lonquén* haya consumido su agua.

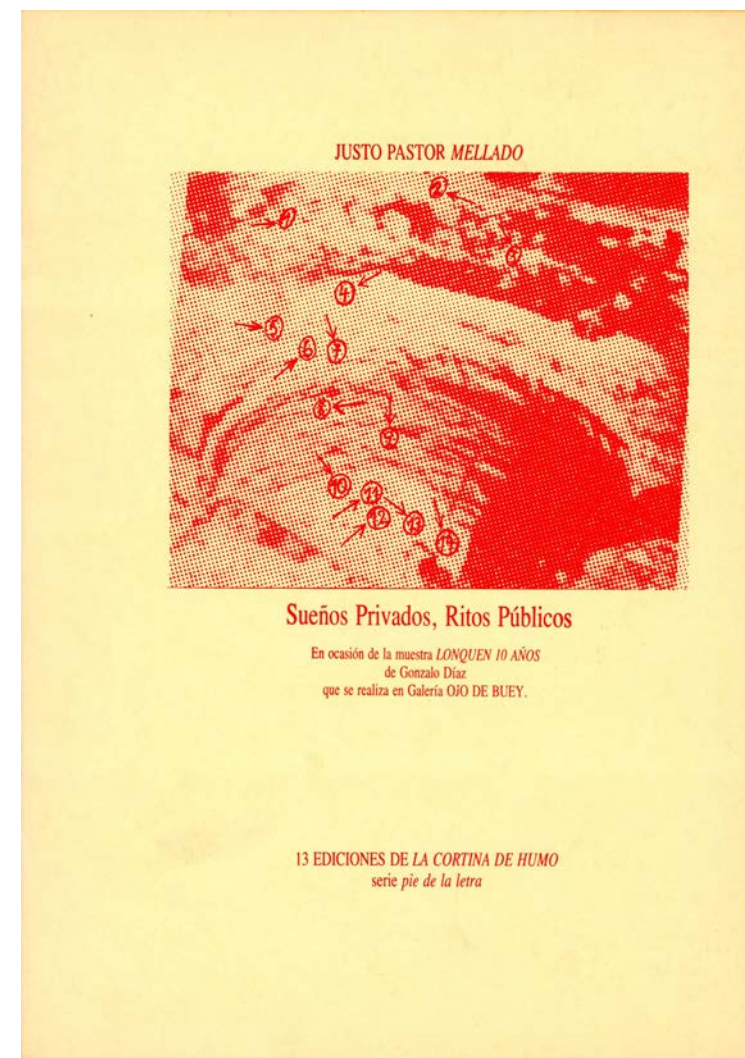
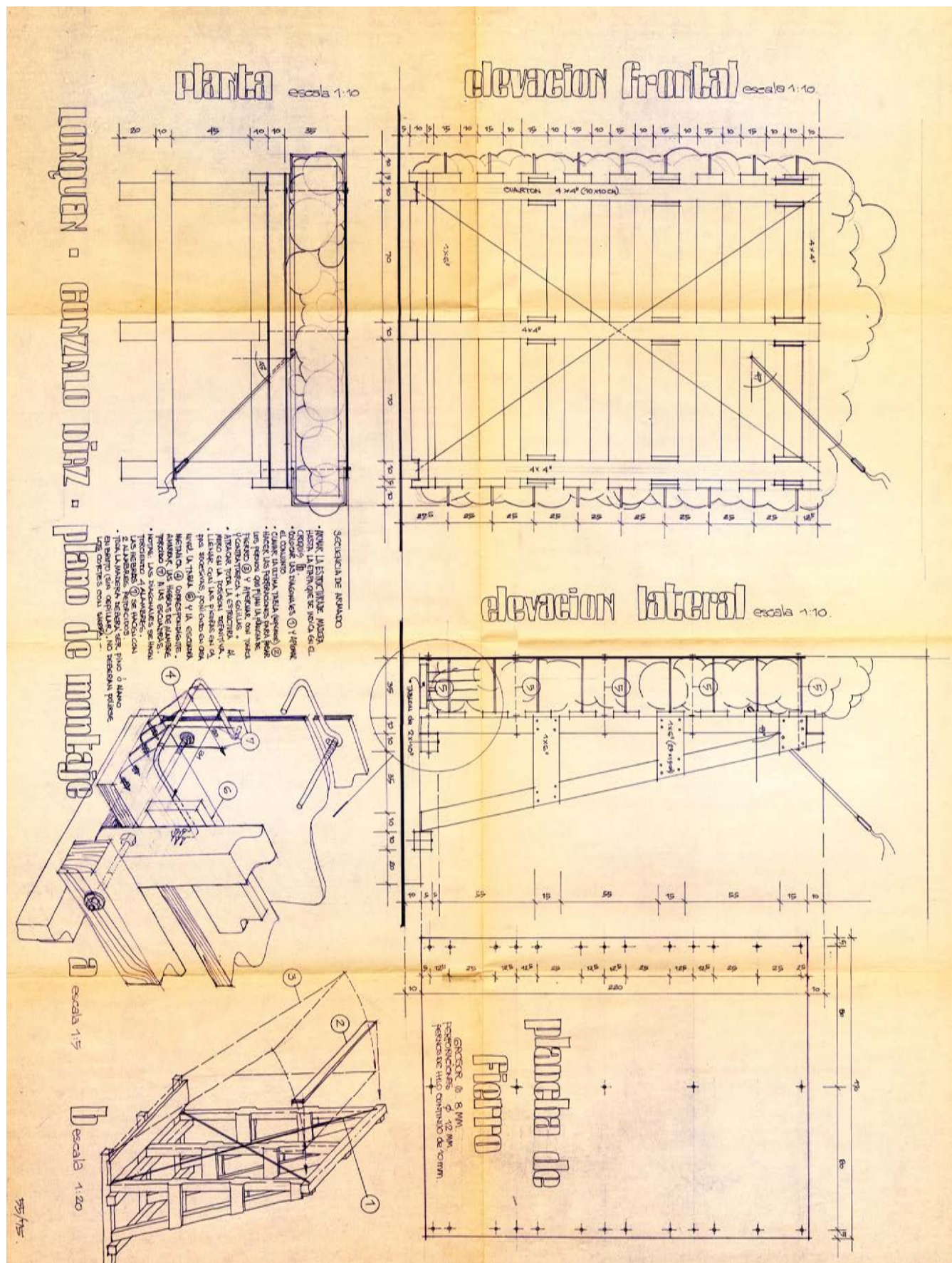


La obra *Lonquén* de Gonzalo Díaz, adquirida por los coleccionistas Carlo Solari y Paula del Sol en 2016, se presentó por primera vez en la galería Ojo de Buey entre el 12 y el 28 de enero de 1989 en la exhibición “Lonquén 10 años”. Durante la corta duración de la muestra se realizaron varios encuentros en torno a ella. Entre ellos, la mesa redonda “Política / Sueño / Pesadilla” realizada el 24 de enero y, finalmente, la acción performática “Diré tu nombre” ejecutada por el mismo Díaz a modo de clausura el día 28 de enero, mientras ocurría simultáneamente, fuera de la sala de exhibición, una “conversación performática” entre Justo Pastor Mellado y Michel Thibault.

Transcripción mesa redonda “Política, sueño, pesadilla”. 1989. Colección Documental Il Posto. ►

◀ Díaz, Gonzalo. (1989). Estación IX, *Lonquén*. Colección Il Posto.





Sueños Privados, Ritos Públicos. Justo Pastor Mellado. 1989.
Colección Documental II Posto.

Gracias a los documentos donados por el artista a Il Posto Documentos, podemos revisar, no solo las publicaciones asociadas a esta muestra, sus notas de prensa, dibujos, planos de construcción, entre otros materiales, sino que piezas únicas y particulares que nos permiten reconstruir las dinámicas, voces, gestos, y en el fondo, deseos, que rodearon su fugaz aparición.

Particularmente, y en virtud de ahondar más en profundidad en la vida propia de Lonquén, me gustaría detenerme en la acción performática ya nombrada realizada por el artista ese 28 de enero de 1989. La anterior me parece fundamental ya que, en parte, lo que nos exige *Lonquén* a nosotros como institución, es ser capaces de cruzar el tiempo, y ser capaces de extender la performatividad y coreografía



Fragmento de video. Performance *Diré tu nombre*, Gonzalo Díaz, 1989. Colección Documental Il Posto.

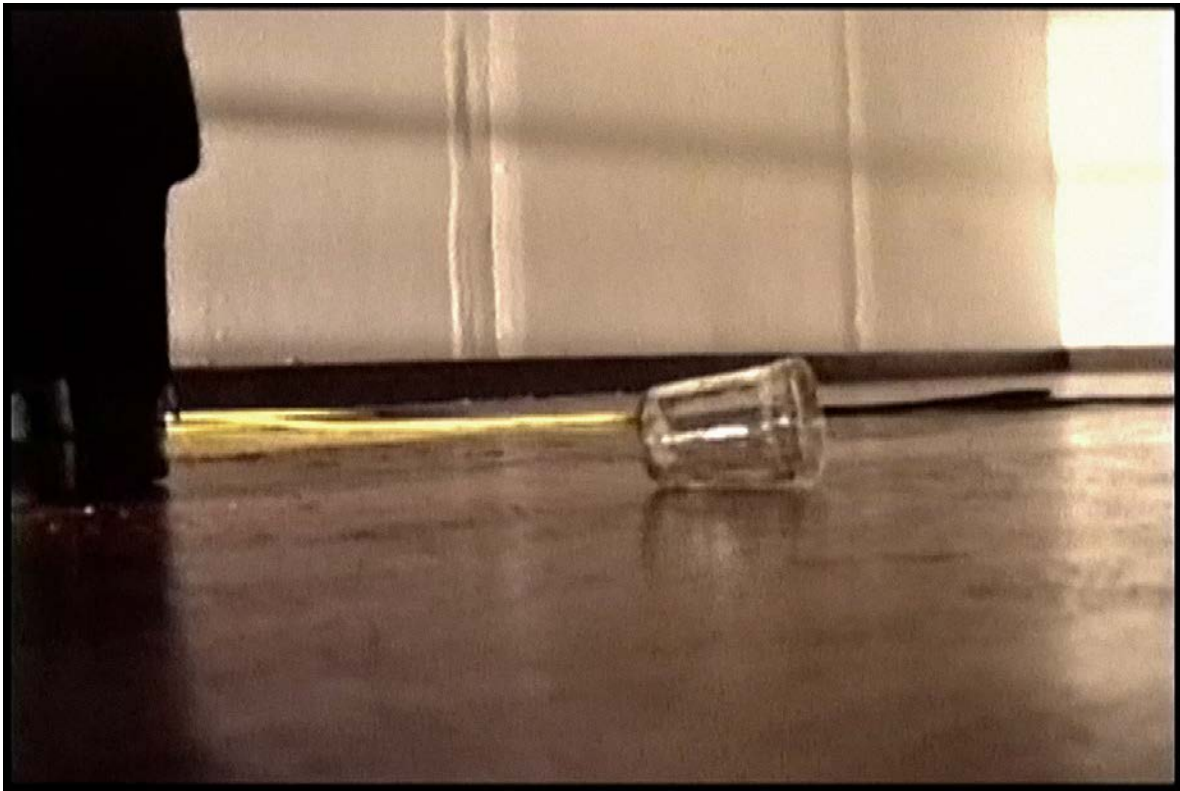
de cada movimiento, empuñadura, golpe y voz, registrada en esas tres cintas de video albergadas en el archivo, y llevar esos movimientos e intensidades a cada una de las acciones que realizamos en el día a día en Il Posto. Es decir, nos exige accionarnos performaticamente.

En la Colección Documental de Il Posto Documentos se encuentran tres cintas de video Kodak de 8mm que registran, en tres cámaras diferentes, la acción del artista realizada esa tarde de enero. Las cintas número 38, 39 y 40, que develan y contienen un pseudo fracaso al cual me referiré a continuación, reúnen más de 223 minutos de grabación que nos permiten acceder no solo la acción realizada por el artista, sino que a los tras bambalinas de la producción. Por un lado, la etapa previa de la llegada del equipo de grabación, aun cuando hay luz del día, y a las conversaciones posteriores a la acción, ya en medio de la noche.

Antes de entrar en algunos detalles sobre la acción, me gustaría comenzar por el final. Cuando Gonzalo Díaz sale de la sala, se va a encontrar con Justo Pastor Mellado y Michel Thibault, quienes, a un costado a la salida de la sala, sostenían esta “conversación performática”, como ya les mencioné, que debía de ser registrada audiovisualmente. Cuando Gonzalo Díaz comienza a conversar con ambos, son ellos los que guían, si es que se pudiese llamarse así, la pauta del diálogo. En ese momento, la cámara por un lado graba a Mellado y Thibault, y por otro, graba a Gonzalo y su mirada atenta a las palabras de ambos. En ese momento, Díaz asiente calmadamente después de una *angustiosa* acción, y resalta en su desplante la corbata verdosa que combina con sus zapatos, al igual que la elegancia de su peinado, junto a su profunda y calmada mirada. En ese momento, Thibault se detiene para nombrar algo que lo tenía asombrado. Le comenta al artista que la acción que realizó en el interior de la sala se construye a partir



Registro 8 mm n°38, n°39, n°40 de la performance *Diré tu nombre*, 1989, Gonzalo Díaz. Colección Documental Il Posto.



Fragmento de video. Performance *Diré tu nombre*, Gonzalo Díaz, 1989. Colección Documental II Posto.

del deseo incansable de intentar, *Matar a la muerte*, y a continuación reafirma y profundiza, *Matar a la muerte pero sacar algo de ahí*, como una *fantasía inconsciente*, de acuerdo al sociólogo. Esa fantasía ejecutada a través de la angustiosa repetición de los nombres de cada uno de los campesinos asesinados y encontrados en Lonquén, para volverlos al presente, al menos a ese presente en particular.

Durante el recorrido del artista por la sala es seguido intensamente por el grupo de incómodos camarógrafos mientras empuja dificultosamente una pequeña mesa con ruedas. Sobre ella se encuentra el cuaderno rojo que utilizó para guiar la acción, el

cual en su interior, detalla el nombre y las palabras a decir en cada una de las estaciones. Junto a otros artículos en esa mesa, estaba el martillo dorado con el que el artista golpeaba el vidrio de cada estación, y la cámara polaroid con la que registraba el detalle del piso junto al agua derramada y los vidrios quebrados. Esta imagen instantánea, en una segunda instancia, se colocaba sobre cada repisa que originalmente sostenía el vaso de agua.

Una vez terminada la acción, vemos cómo Díaz conversa con el equipo de grabación sobre la aparente confusión que se produjo. Este no esperaba que el equipo grabara con filtros de color e iluminación.



Fragmento de video. Performance *Diré tu nombre*, Gonzalo Díaz, 1989. Colección Documental II Posto.

Unos momentos después, una de las cintas nos muestra una escena profundamente extraña e inquietante, desde el punto de vista de quienes nos dedicamos a la investigación al menos. Al día siguiente de haberse realizado la grabación, el equipo audiovisual le presenta a Gonzalo Díaz y a Justo Pastor Mellado, junto a otras personas que no logramos reconocer, una instalación, entrecomillas evidentemente, del registro de la acción “Diré tu nombre”. Al terminar, solo podemos ver a Gonzalo Díaz sin muchos ánimos teniendo una conversación no demasiado amistosa con el encargado de grabación, y finalmente, a Justo Pastor Mellado un poco ofuscado porque la cámara que debió grabar su

conversación performática nunca estuvo grabando. Es gracias al archivo que podemos acceder, no solo a esa imagen unitaria que muchas veces se desea proyectar en una obra de estas magnitudes, sino que a sus frustraciones, rabias y decepciones también.

En ese sentido, me interesa enfatizar que la tarea de la institución, al momento de albergar material como este, es ser capaz de extender, a través de sus deseos y articulaciones, cada una de esas felicidades, intensidades y frustraciones. Cada vez que se abre una de las cuatro cajas que contiene el expediente CLIPD_ACH_GDZ_024 de Gonzalo Díaz, debe hacerse y desplegarse, con la misma vehemencia



Fragmento de video. Performance *Diré tu nombre*, Gonzalo Díaz, 1989. Colección Documental Il Posto.

con la que el artista realizó la performance a la cual me he referido. Estos documentos, al igual que las diferentes obras de arte que nos circundan, y que se encuentran en esta sala de exhibición, nunca deben estar demasiado cómodas. Los documentos no deben acostumbrarse demasiado a la oscuridad de sus cajas, sino que tienen que constantemente desplegarse para ser vistos por nuevos ojos, tocados por nuevas manos, pero en el fondo, sentidos y transformados por nuevas aspiraciones.

Cuando llegué a Il Posto Documentos por primera vez, me senté en el escritorio que compartimos. A mi derecha me observaban los 20 rostros de la Pintura Aeropostal 122 “La historia del rostro del

siglo 21” (1998) de Eugenio Dittborn, frente a mis ojos estaba la mirada perdida de Pedro Lemebel en “Alacranes en la marcha” (1994), sosteniendo su ya conocida frase, “Chile returns aids”. A mi espalda, los muebles que contienen la colección documental de Il Posto. Ese día sentí un profundo temor al comenzar a abrir las cajas y sentir que ellas no podían mantenerse en ese estado de inactividad. No podía en mi propia espalda construirse un cementerio silencioso y estéril. En ese sentido, como hubiese dicho Thiebaut al terminar la acción del artista en 1989, debemos matar a la muerte, día a día, y sacar algo de ahí. Es por eso muy importante revisar y hablar sobre la publicación *Turungo. Diálogo & Archivo* del artista Gonzalo Díaz.



Díaz, Gonzalo. (1989). *Lonquén*. Colección Il Posto.

Nota al final del texto:

En septiembre de 2023, y con motivo de la conmemoración de los cincuenta años del Golpe Militar en Chile, se exhibió durante una semana en Il Posto la obra *Lonquén* de Gonzalo Díaz junto a las fotografías tomadas por Luis Navarro en 1978 en los Hornos de Lonquén y posteriormente en las romerías. El sábado 9 de septiembre, Gonzalo Díaz se encontró en la penumbra de la sala con Corina Maureira Muñoz, hija de Sergio Maureira Lillo, y hermana de Sergio Miguel, Rodolfo Antonio, Segundo Armando, y José Manuel, Maureira Muñoz, todos encontrados en los Hornos de Lonquén. Entre susurros, Díaz conversó con Corina, sus hijos y nietos, acerca de su relación con el crimen acontecido cincuenta años atrás.

Bibliografía:

Díaz, Gonzalo (2023). *Turungo. Diálogo & Archivo*. Santiago, Chile: Metales Pesados Editores.



Historia del despilfarro

Entrevista a Claudio Herrera por Magdalena Vial

Claudio Herrera, 1968, es un artista visual que ha desarrollado una particular obra sustentada en una aproximación crítica a los episodios artísticos, culturales y políticos de la modernidad. Su ámbito material de producción incluye procedimientos y disciplinas como el dibujo, la pintura, el collage, la fotografía y la escritura. Ha expuesto su obra en instancias colectivas e individuales en las ciudades de Santiago, Buenos Aires, Talca, Madrid, Guadalajara, Estocolmo, Castro, Róterdam y Temuco. Su obra ha recibido importantes premios y distinciones de instituciones como The Pollock-Krasner Foundation, Fundación Andes, Casa de Velázquez, Foundation Stichting B.a.d. y Fondart.

Magdalena Vial: En tu trayectoria como artista has formado parte de muestras colectivas sobre arte y política, una de ellas, en el Museo de Arte Contemporáneo y en Galería Metropolitana, el año 2000. A su vez la última muestra retrospectiva que hiciste en Matucana 100, llevaba por nombre “Retrospectiva política ilustrada”. Existe un interés por lo político que atraviesa tu obra apareciendo de una manera “anti-contingente”, o anti-panfletaria. ¿Podrías comentar y hacer un análisis entre esas dos instancias expositivas y las obras que mostraste en ambas, con la distancia del tiempo y las diferencias de contexto asociadas?

Claudio Herrera: Me ha interesado una dimensión progresista del arte y la política, e interrogar así: ¿qué hay de ésta en el mundo materialista y cotidiano de la vida? La costumbre metafísica de condicionar la existencia del arte a una eterna sumisión ideológica debe ser revisada por prácticas autoconscientes en su necesidad histórica. Aquellas exposiciones fueron organizadas por mi persona, bajo el interés autónomo de representar lo

El deseo de Alicia,
2009. Tinta y
collage sobre papel,
100 x 70 cm.

que hay de político en cada dispositivo autoral o de cómo el arte genera una mejor política. Revisando tal proyecto a través del tiempo, puedo decir que fue un episodio débil, intelectualmente hablando. Los artistas en este país, por lo general, se impiden de pensar “políticamente” el hecho artístico, es una característica debida en parte al conservadurismo conceptual de la enseñanza, y a que son pocos quienes quieren salir de sus particulares burbujas plástico-formales, sin buscar contingencia alguna. Lo político no es lo que se evidencia en los panfletos, los partidos y las militancias; ciertamente, hay una tremenda ignorancia imaginaria respecto de lo que incluye una ontología fuerte de la contingencia contractual.

MV: En tu opinión, ¿Qué piensas del rol que han tenido los ocho gobiernos de la postdictadura en la conformación de una cultura artística en la que el mercado abarca todos los ámbitos de la esfera social?

CH: Creo que los gobiernos postdictadura son la evidencia del profundo anacronismo cultural y político existente en toda institución gubernamental. Puesto que el sistema de partidos existe bajo el dominio de un capitalismo a la vez inocuo y excesivo, como paradoja del ingrátido espectáculo que arrastra, sí o sí, al mundo del arte. La manera puramente economicista de “hacer política”, evidente -por ejemplo- bajo el reformismo concertacionista, ha deformado gravemente una real emancipación artística, la cual debiera haberse ya dado en el campo artístico. Pero, aquí hoy, en este eriazo político nada ocurre. La inexistencia de propósitos y programas responsables, expone claramente los efectos del nepotismo y del clientelismo llevados a un exceso insolente. En este paisaje “democrático” nada se ha hecho con verdadero rigor político, sino, con la propaganda partidaria engañosamente naturalizada. Si no existe una respuesta intelectual acabada desde el Estado, solo observaremos los vaivenes de una decadencia productiva que ya muestra sus defectos sobre una maltratada comunidad. De modo que la desconexión entre las formas de gobierno y el verdadero arte es total. El insulso neoliberalismo de la vida cotidiana se ensaña fuertemente con quienes generan materialmente dispositivos estéticos, omite e invisibiliza múltiples lenguajes y signos de emancipación. Hoy nadie vive de hacer arte verdadero.

El vacío antropológico-cultural que va dejando cada facción militante, no es sino, la representación de lo impolítico, de la ausencia de comunidades activas y vitales, necesarias para una real socialización de la cultura. Cada casta partidaria,

en su accionar instrumental, ha extendido privilegios y legitimaciones de muy dudosa calidad artística, todo se ha corrompido fuertemente. La clase política chilena es, al día de hoy, la fea imagen de un poder arbitrario y ficcional que no genera reflexividad comunitaria sobre una producción estético-sensible.

MV: Como artista y sociólogo has sido testigo de muchos cambios en el contexto cultural artístico y tienes una opinión crítica y reflexiva acerca de la situación actual del arte en Chile y de cómo éste ha ido desarrollándose. Si tuvieras que hacer una pequeña historia de estos cambios y de cómo se proyectan en el futuro cercano, ¿qué título le pondrías y cómo sería ese relato?

Historia del despilfarro. Es lo que ha ocurrido desde el momento en que el reformismo *aggiornado* se instala gubernamentalmente para generar un dominio cultural y político muy mediocre. Esto condiciona gravemente lo que ocurre en el medio artístico, sus proyectos y sus micro-historias que intentan ser relevantes y que no encuentran asidero simbólico. Estas “castas funcionarias” accesorias se pegan al poder institucional que ofrece la conquista del Estado; de allí nace una arrogancia trepadora en el mismo sistema de partidos, es lo que sigue predominando. No hay cambios, ni evolución, ni transformación; la gobernanza de turno participa del expolio y de los negocios sin hacer nunca un corte heroico, asociativo, altruista, uno que dignifique a la sociedad entera.

MV: En tu trabajo como artista, el concepto de diagrama es lo que estructura y construye tu obra. Recursos que son puramente pictóricos y gráficos como línea, mancha, planos de color, se entremezclan con imágenes que de alguna manera remiten a una época perdida, incorporando recortes de revistas de los años 60 y palabras o conceptos del discurso modernista en una suerte de melancolía punk. ¿Cuál es la diferencia entre el contexto cultural actual y ese pasado, al cual rindes homenaje en tu obra?

CH: Es cierto, pues busco también una lectura narrativa, de signos que están siempre en tensión, imágenes del mundo que no cicatrizan. Los procedimientos que utilizo son arcaicos; dibujar y representar son modos presentes que vienen del pasado. Arquetipos significativos que uno traduce estéticamente, mitos compartidos bajo una misma estructura pre-simbólica, de cómo los relatos

Imagen p. 130-131. *Capital inmobiliario* (Moses) 72,5x110 cms, Técnica mixta sobre papel, 2008.

moses



capital immobiliare

who was Robert Moses

son trasladados desde un “inconsciente colectivo” a una máquina de la cultura intersubjetiva. Las contradicciones del academicismo deben ser revisadas para generar una atmósfera perdida en las escuelas de arte; en éstas nada vibra, es buscar aquella escena utópica ligada a la experimentación pulsional de los sentidos, de lo bello y del goce estético. Más que hacer homenajes a alguna época, sitúo el *cuero* en una determinada contingencia visual, y claro, la imagen del tardo capitalismo, del exceso de toda mercancía mistificada es, tal vez, la más presente en mis trabajos.

MV: Tu obra actualiza recursos expresivos y formales ligados a las vanguardias artísticas como la abstracción geométrica, el expresionismo, el automatismo psíquico y el dadaísmo, ¿Podrías describir el proceso creativo y material que realizas cuando te enfrentas al soporte, ya sea tela o papel? ¿De qué manera vas tensionando los referentes históricos con tu propio lenguaje y discurso como artista?

CH: Aquellos movimientos me incitaron a una dinámica intelectual llena de acontecimientos. Comprender el complejo ambiente de rupturas semánticas es un proceso formidable que aún persiste para seguir sosteniendo una intensa elaboración. El collage, el rayado o el acto de mezclar o disolver los pigmentos son ejercicios aprendidos por una constante anímica involucrando un intenso placer y mucha dedicación constructiva. De modo que el conjunto de situaciones y operaciones encuentra su finalidad propia en una obra resuelta en su diagrama y su incorporación a una trama que historizo día a día, por la secuencia de mis filiaciones formales. Mi manera de realizar este trabajo, obedece también entonces, a una vital lectura de las vanguardias políticas y artísticas, la cual indica no detenerse y seguir por el sendero de la irreverencia dadaísta o de las pulsiones originarias y seminales de todo abstraccionismo. Ciertamente, son tantas las influencias visuales asumidas, que el soporte se abastece de recursos afiatados en su transgresión emancipada.

MV: En tu opinión ¿Crees que las instituciones estatales, las universidades, las revistas académicas y los medios de comunicación han contribuido en la formación de la percepción sobre la importancia o el valor del arte como agente estético y discursivo en nuestra sociedad?

CH: Aquí, en esta sociedad, la estructura del arte se encuentra autocorregida por un conservadurismo cultural que expone a sus propios artistas y sus categorías de percepción como asuntos casi indiscutibles. Toda institución inscripta en este modelo comparte un mismo sello, un tronco común que obedece a unos intereses inmunizados por el dinero y la instrumentalidad económica más estricta. Así, lo público y lo privado muestran una inexcusable pobreza comprensiva respecto de las múltiples funciones del arte. No existe desde el Estado un órgano sustancial que profundice críticamente en la compleja relación entre arte y sociedad. El ambiente de irrelevancia que se cierne sobre toda escena cultural es un efecto de toda esta pobreza crítico-intelectual existente en ministerios, escuelas de arte y modas teóricas.

MV: Como artista que ha estado produciendo obra en forma consistente desde los años 80. ¿Cómo ves nuestro contexto cultural y el discurso estético que lo ha acompañado desde entonces? ¿Cuál ha sido su evolución en términos socio-culturales?

Desde mi propia *praxis*, anti-institucional, he podido comprender la serie de mecanismos discursivos que tienen por función, clasificar y regimentar los usos de una dominación clientelar sin peso objetivo alguno. Los artistas que el mercado permite difundir son un buen ejemplo de sumisión y conformismo sensorial que involucra a toda una época muy decadente, debilitada y maltratada. De igual modo, el “contexto cultural” que aloja a las distintas prácticas estéticas no deja de ser una dimensión intrascendente; es aún, un reducto inespecífico, sin heroicidad, ni subversión histórica.

Por lo mismo, si juzgas negativamente a la burocracia institucionalizada del arte que domina el tejido afirmativo, esta misma se encargará de excluirte, negarte, e incluso, difamarte. Es así como están las cosas en este campo de producción bastante inocuo e indiferenciado: una farándula sónica llena de trampas apenas delimitada por un puñado de buenos artistas. De modo que es muy difícil llevar a cabo las transformaciones necesarias que requieren —por ejemplo— museos, ministerios, escuelas y universidades. Prevalece un individualismo “atrápalo todo” que va mermando lógicas asociativas, en la incongruencia advenediza de la cual profita la clase política y sus artistas lacayos. El autocrático dominio del “aparato cultural” conlleva silenciamientos de todo tipo, lo cual es un completo absurdo, si pensamos en la verdadera esencia del arte.

MV: ¿De qué forma crees que se podrían modificar las condiciones actuales en que se realizan las prácticas artísticas? ¿Piensas que existe una posibilidad de cambio o evolución hacia un mejor contexto para estas en la actualidad?

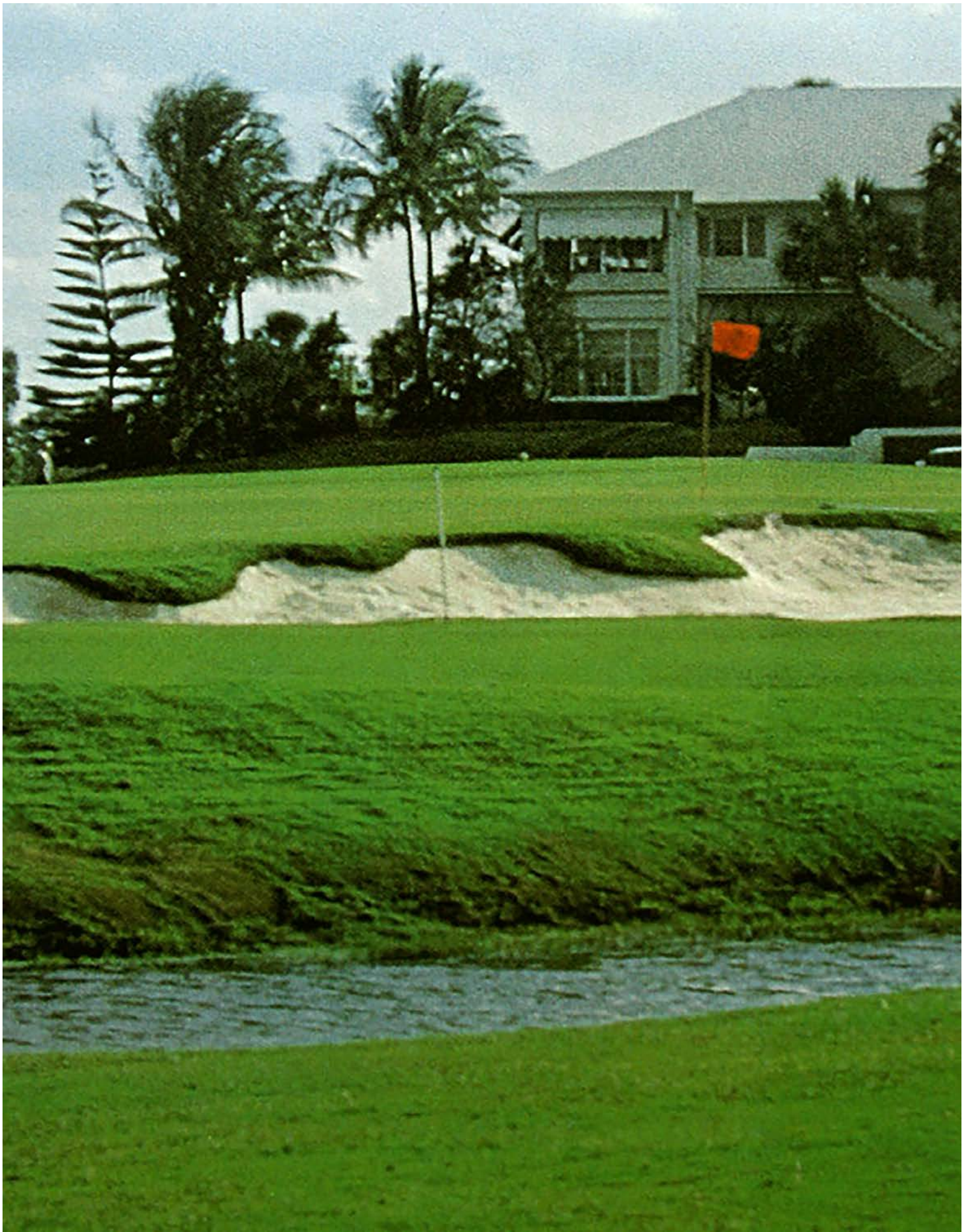
CH: Ciertamente, se pueden transformar las actuales condiciones de incoherencia y molicie estructural que arruinan el estado del arte. Lo primero que debe ocurrir es la construcción de un nuevo agente político: ilustrado, receptivo y soberano, que favorezca la dignidad del arte, la política y la comunidad. Un asunto lleno de sarcasmo, por no decir, una ironía consabida, en este país vaciado de experiencias significativas; aquí solo hay retroceso y desigualdad. La baja calaña política de la partidocracia chilena se manifiesta cotidianamente, determinando nocivamente la calidad de vida estética y sensible de toda la población.

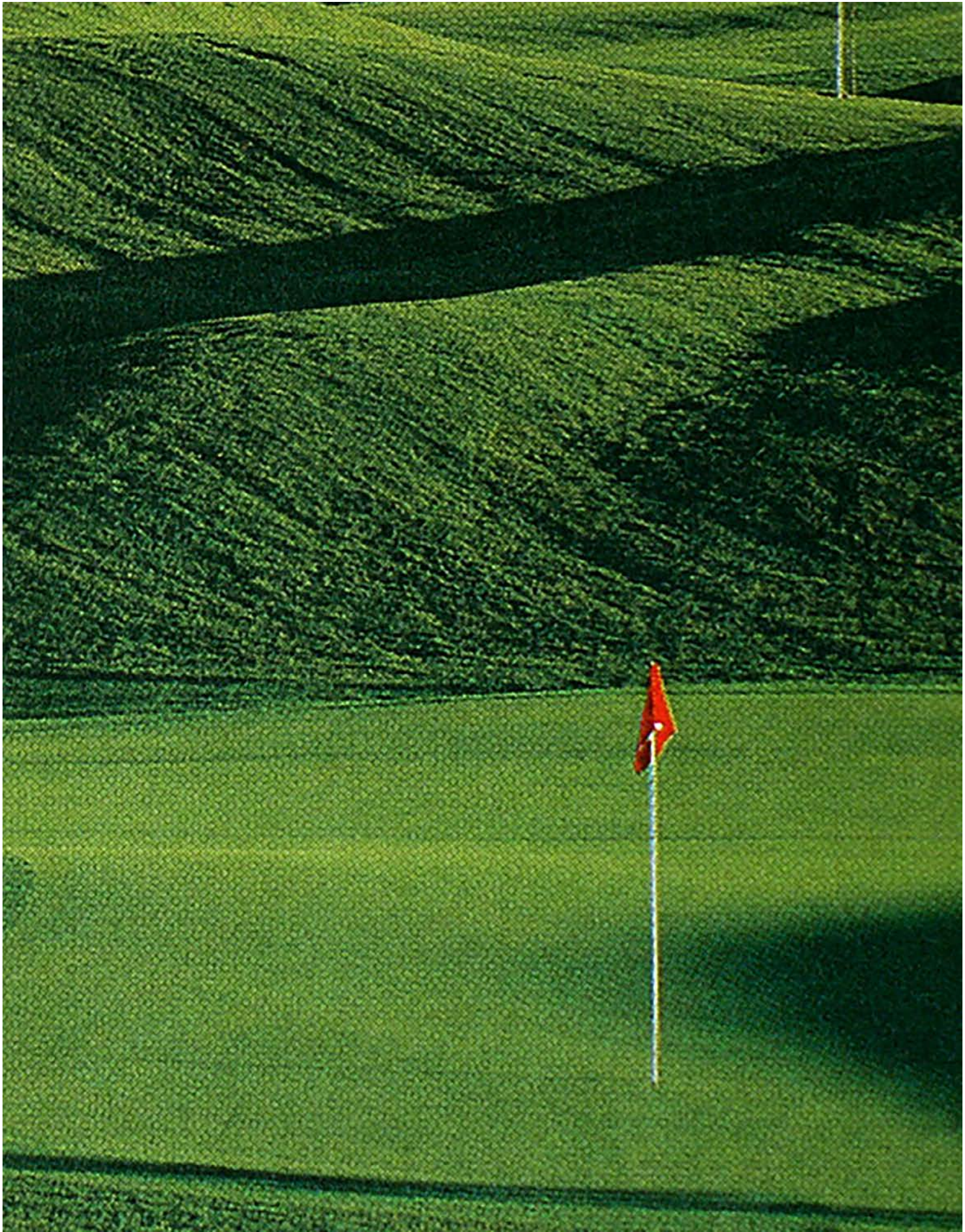
MV: ¿La creación artística puede independizarse del contexto o requiere de una transformación social radical para superar las circunstancias en que cultura e identidad, por un lado, y mercado y consumo, por otro, han borroneado sus límites?

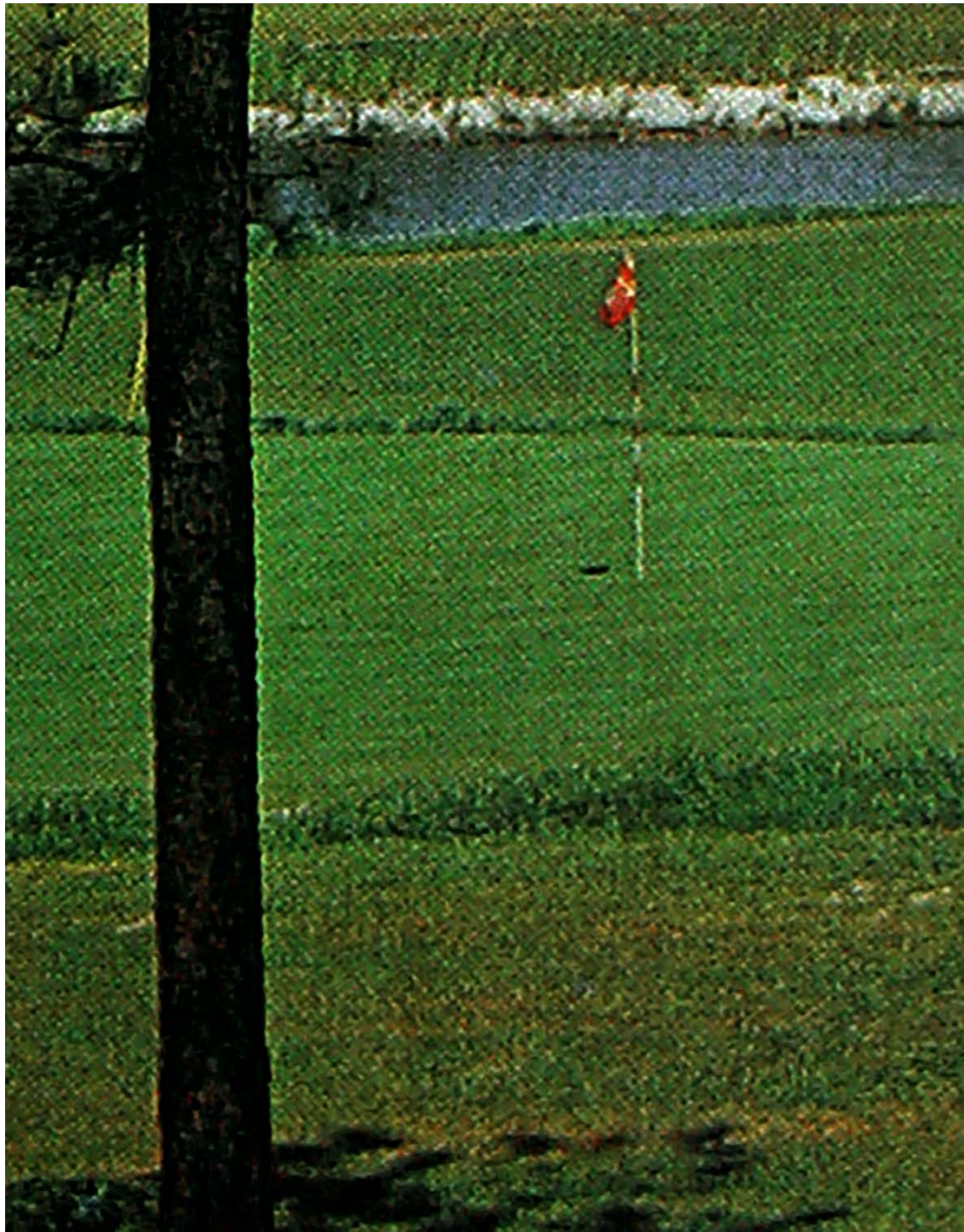
CH: El arte debe ser entendido como un reducto materialista y productivista, operante sobre las diversas esferas de lo social. El mismo espacio contractual es su contexto fallido, los buenos artistas nunca la han tenido fácil, pues ha sido un camino lleno de adversidades que la misma historia ha enfatizado trágicamente. Solo recordar las biografías de Chaim Soutine, George Grosz, León Ferrari o del mismo Guillermo Nuñez, para saber de las crudas encerronas que emergen del racismo, el nazismo y del terrorismo de Estado. En estos tiempos de mascarada ideológica, el exíguo “mercado artístico” opera como falso paliativo a las pobres condiciones de producción, circulación y coleccionismo que aquí existen. Para que la dimensión estético-sensible referida a las artes visuales pueda resignificarse y expandirse como un amplio fenómeno cultural se requiere de mucho coraje, de unas instancias reflexivas por inventar, de una cabal transformación sobre los procesos de integración social. Cuestiones estas que no operan hoy, no existen, pues han sido aniquiladas por una extensa red de operadores políticos plenamente administrados.

*Vamos de fiesta con los
anarco-sindicalistas
alemanes. 2010-2014.
Óleo, gouache, lápiz de
color y collage cobre
papel. 100x70 cm.*









Cristián Silva
6 banderas para 6 hermanos
2005/2024
Impresión offset sobre papel
27,5 x 21,5 cm.

Cristián Silva (Santiago de Chile, 1969), es artista visual, profesor y curador independiente. Licenciado en Arte por la Universidad Católica de Chile, en 1993 co-fundó la sociedad de producción y difusión de arte contemporáneo Jemmy Button, Inc, en Santiago. En 1997 co-fundó la Galería Murosur Artes Visuales, en la misma ciudad. Desde 1992 se ha desempeñado en Chile, México, Perú y España como profesor universitario de pregrado en las disciplinas de Color, Composición, Historia del Arte y Creación Experimental, y de posgrado en Taller de Análisis Visual y Arte Contemporáneo. Formado en las disciplinas del grabado a fines de los años ochenta, y parte de las primeras generaciones de artistas postdictadura en Chile, Silva ha cultivado un lenguaje artístico que se nutre de la Historia, las mitologías, la crítica social y la psicología. Motivado por un amplio rango de asuntos que pertenecen tanto a un universo autobiográfico como a la cultura general, Silva crea murales, esculturas, objetos, instalaciones, videos y dibujos, construyendo situaciones alegóricas que exploran las múltiples variantes de la noción de *transformación*. Podría afirmarse que el trabajo de Silva habita una esfera en la que lo político se encuentra con lo existencial, intentando explorar lo que el propio artista ha denominado “el lado íntimo y afectivo de la lucha de clases”; una borrosa zona en la que -desplegando una disparatada colección de elementos a los que suele llamar “sujetos en suspensión”- a través de los años ha logrado elaborar una compleja, pero al mismo tiempo accesible crónica de su propia experiencia en la llamada periferia. Su obra ha sido parte de más de un centenar de exposiciones: entre otras, en The Project, Nueva York, EEUU (2001, individual), Museo Cabañas, Guadalajara, México (2003, individual), Museo Carrillo Gil, México D.F. (2003, individual), Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, EEUU (2006, individual), Musée d’art de la Ville de Paris, Francia (2001, colectiva), Musée d’art Contemporain de Montréal, Canadá (2002, colectiva), Anna Bohman Gallery, Estocolmo, Suecia (2018, colectiva), Rozenstraat Gallery, Amsterdam, Países Bajos (2021, colectiva), además de numerosas mesas redondas y conversaciones en Chile y el extranjero: Delfina (Londres, G.B.), Gerrit Rietveld Academie (Amsterdam, Países Bajos), Pulchri Studio (La Haya, Países Bajos), Apex Art (Nueva York, EEUU), Umeå Universitet (Umeå, Suecia), MOCA (Los Angeles, EEUU), Universidad de Los Andes (Bogotá, Colombia), University of California at Irvine (EEUU), Instituto Cultural Cabañas (Guadalajara, México), Universidad de Guanajuato (México), Pacific Northwest College of Art (Portland, EEUU), Casa Taller José Clemente Orozco (Guadalajara, México), Jack S. Blanton Museum of Art (Austin, EEUU), Museo de la Ciudad (Guadalajara, México), Centro Cultural de España (Buenos Aires, Argentina), Centro de Convenciones (Murcia, España), Museo de Arte de Zapopan (México), BLOC (Santiago de Chile), Escuela de Arquitectura P.U.C. (Santiago de Chile), GAM (Santiago de Chile), C.h.A.C.o (Santiago de Chile), Universidad de Nebrija (Madrid, España), Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile), Wellesley College (Boston, EEUU), Pratt Institute (Nueva York, EEUU), Galería Gabriela Mistral (Santiago, Chile), PAOS (Guadalajara, México), Universidad Adolfo Ibáñez (Santiago, Chile), CENTEX (Valparaíso, Chile), PS122 (Nueva York, EEUU), Balmaceda Arte Joven (Santiago, Chile), Museo Violeta Parra (Santiago, Chile), entre otros. También ha participado de varias residencias de arte, entre las que destacan Apex Art Studio Program (Nueva York, 1998), Studio Camnitzer (Valdottavo, 2007), RIAA (Buenos Aires, 2009) y LARA (Bariloche, 2018). Ha sido beneficiario de Fondart en seis ocasiones, y en 1998 recibió el Premio Regione Piemonte, de la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, en Turín, Italia. Como curador, ha comisariado más de cincuenta exposiciones individuales y colectivas, entre las que destacan “Le Grand Cahier” (2000, Murosur Artes Visuales, Santiago), “Espacio-Tiempo” (2000, Galería Gabriela Mistral, Santiago), “Load & Unload” (2002, LA Freewaves at MOCA, Los Ángeles, EEUU), “Oil” (2004, Triangle Project Space, San Antonio, EEUU), “Soft Machos” (2005, Galería Parra & Romero, Madrid, España), “Trauerfall” (2006, Haus der Kunst, Guadalajara, México), “Firulais: Fragmentos selectos de la historia reciente de Guadalajara” (2008, Museo de la Ciudad, Guadalajara, México), “Epílogo” (2010, Museo de Arte de Zapopan, México), “Ionisation” (2012, Galería XS, Santiago), “Efemérides: Fragmentos selectos de la historia reciente de Chile” (2013, Museo Histórico Nacional, Santiago), Trains & Boats & Planes” (2018,Galería Maisterravalbuena, Lisboa, Portugal), “Senderos transversales” (2020, Galería Gabriela Mistral, Santiago), “Enrique Lihn: Fantasma de carne y hueso” (2023, CCMatta, Buenos Aires, Argentina), “Eduardo Vilches: Grabados (1960-1974)” (2024, Museo de Artes Visuales, Santiago), entre otras, y desde 1994 ha contribuido con alrededor de cien textos y ensayos para diversas publicaciones de arte, locales e internacionales. Ha sido miembro del comité editorial de las revistas Artishock, Córtex y Porvenir, y del comité curatorial del Museo de Artes Visuales MAVI y de Balmaceda Arte Joven, en Santiago. Su trabajo forma parte de colecciones públicas y privadas en Chile, México, Suecia, Italia, Inglaterra, Alemania, USA, España y Países Bajos, y es representado actualmente por las galerías Madre (Santiago) y Maisterravalbuena (Madrid), y en colaboración con las galerías 3.14 (Santiago) y Cecilia Brunson Projects (Londres).

El cerebro (1975) de Guillermo Deisler: reedición y retraducción de un poemario visual de esperanza y denuncia

por Pablo Fante

El cerebro de Guillermo Deisler es una obra fascinante en el universo de la poesía visual. Se publicó por primera vez en 1975, en un contexto crítico y dramático en la historia de Chile. Se trata de un libro compuesto en dos etapas: primero, antes del golpe militar, apelando esperanzadoramente a liberar los cerebros del sometimiento ideológico capitalista; y, luego, después de 1973, para denunciar las violaciones de derechos humanos y llamar a no detener la lucha social.

Desde un inicio, y en plena Unidad Popular, Deisler proyectó la publicación de *El cerebro* en Francia, a partir de su diálogo postal con el poeta Julien Blaine, radicado en Marsella. Esta publicación se concretó tras el golpe con una versión en francés. Casi cincuenta años más tarde, Naranja Publicaciones emprendió la tarea de publicar la obra en Chile, buscando restituir íntegramente la materialidad del original. Por mi parte, recibí el encargo de traducir los textos al español.

Antes de entrar en el análisis de la obra misma, quisiera señalar algunos elementos importantes que permiten comprender cómo se gestó esta edición en español, tanto a nivel del trabajo de los diferentes editores como de la traducción. Luego, situaré el discurso de denuncia de Deisler en diálogo con un documento publicado por la Unidad Popular (*Documentos secretos de la ITT*), y propondré entonces una lectura lineal de *El cerebro* que demuestra sus estrategias visuales y verbales para provocar reacciones en el lector.

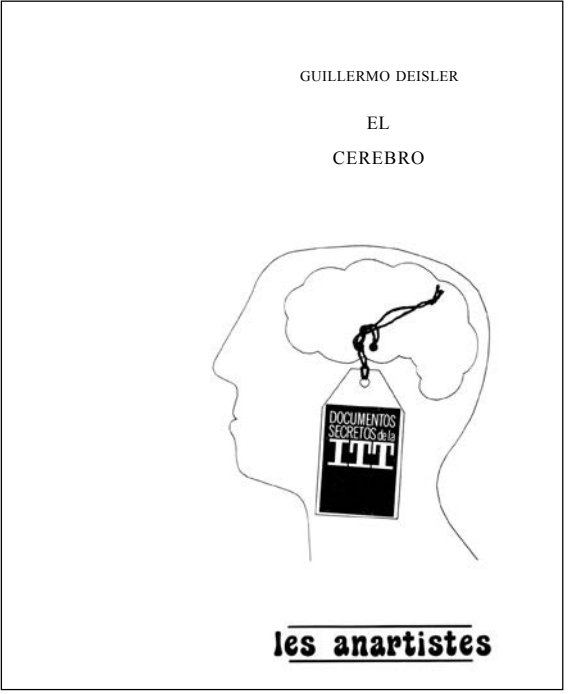
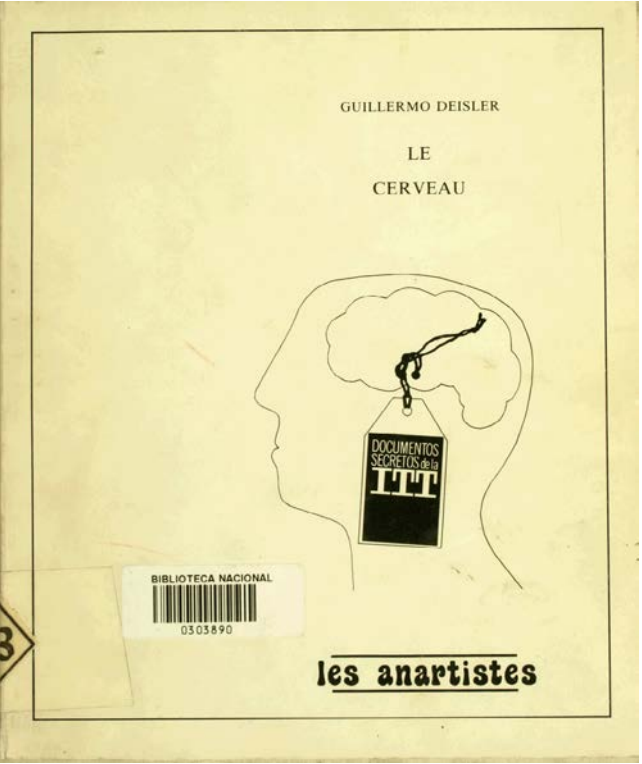
Naranja Publicaciones y Julien Blaine

Para comenzar, entonces, comentaré el contexto de esta reedición de *El cerbero* en el año 2022 por parte de Naranja Publicaciones. Es evidente que, además del autor, sus protagonistas son los propios editores. La dupla de Naranja Publicaciones (Sebastián Arancibia y Sebastián Barrante) logró reproducir con lujo de detalle la edición original, tal como lo ha hecho con otras obras de Deisler, como *GRRR* (1969/2019). Desde mi propia experiencia como editor y diagramador, siempre que trabajo en un libro me inquieta que la mayoría del trabajo de diseño se pierda si el libro vuelve a ser publicado por otra editorial —incluyendo un libro electrónico—. La diagramación dice mucho del texto que, por su parte, es amoldado al formato del libro. Desde el enfoque de la diagramación, fondo y forma realmente se entrelazan, porque la forma está llena de contenido. Lo que hace Naranja va más allá de la edición facsimilar, pues reproduce en lo posible el tipo de papel e incluso, para este libro, reconstruye la tipografía letra por letra, con las variaciones de cada una de ellas, como quedó consignado en la solapa delantera. Nos entrega una experiencia física cercana al original a nivel de tacto, olfato y visión. E incluso oído, por el crujir de las hojas; o gusto, si uno tiene la costumbre de humectar el dedo para voltear la página. Naranja realiza un ejercicio de fidelidad que rinde un loable homenaje a quienes hicieron la primera edición, lo que tiene un enorme sentido cuando se trata de libros de artista en que el propio autor estuvo involucrado y en que la materialidad es parte esencial de la obra.

De hecho, esta reedición también rinde homenaje al primer editor del libro en Francia, el poeta

Julien Blaine, que dedicó mucho de su actividad a performances de “poesía acción”. Blaine lo publicó con su editorial Les Nouvelles Éditions Polaires, en lo que presumiblemente sería la colección Boîte Postale —Casilla de Correos, en clara alusión al arte postal en boga entonces—. Al mismo tiempo, en la portada viene escrito “Les Anartistes” [IMÁGENES 1 y 2], cuyo nombre se mantuvo en la portada interior de la presente edición en Chile, lo que pareciera ser también un nombre de colección; en cualquier caso, es una declaración de principios. En 1975, cuando se publicó *El cerebro*, Julien Blaine tenía treinta y tres años, solo dos años menos que Deisler. En cuanto editor, Blaine está muy presente, a través de un prólogo y dos notas intercaladas en el cuerpo mismo de la obra, con el evidente deseo de denunciar el golpe militar de 1973 y manifestar su fraternidad con el pueblo chileno. Me permito insistir en el editor francés porque Naranja Publicaciones decidió cerrar esta reedición de *El cerebro* dándole nuevamente la palabra: en 2022, Julien Blaine escribió un texto para la ocasión, en que renueva su compromiso político y poético con Deisler. Esta manera de elaborar la edición con diferentes capas, armando un “libro dentro de otro libro” (p. 79),¹ como indica Naranja, revela muy bien una concepción en que se valoriza tanto al autor como al trabajo editorial.

1 Todos los números de página indicados entre paréntesis corresponden a la edición de Naranja Publicaciones de 2022. Como la obra no tiene numeración, contamos a partir de la primera hoja del interior. Esta numeración no coincide con la del original en francés, pero resulta evidente deducir la página referenciada a partir del contexto.



Imágenes 1 y 2.

En cuanto a la traducción, de la que estuve a cargo, solo quisiera señalar brevemente que, hasta cierto punto, se trata presumiblemente de una retraducción. En el original en francés de *El cerebro* (*Le Cerveau*), desde el inicio se señala la participación de Teresa Ramos en la “Traducción y colaboración para elaborar los textos”. De esto se puede deducir que existió una intención original en español por parte de Deisler y luego su texto fue “traducido y elaborado” en francés con otra persona. Traduje entonces de regreso al español este texto elaborado en parte en francés, en un ejercicio de retraducción parcial. Intenté ser

fiel al texto francés, tal como la editorial Naranja buscó reproducir el objeto material original. Mi rol viene indicado en el mismo lugar del libro donde en francés se menciona a Teresa Ramos, en un claro juego de reconstrucción. En esta búsqueda de fidelidad, propuse soluciones concretas que preservaran el tono directo y comprometido de Deisler.

A continuación, justamente, nos centraremos en la construcción de la obra para mostrar su trasfondo político y cómo se desarrolla su discurso.

Documentos secretos de la ITT

Comencemos por la portada, porque incluye una referencia central para el conjunto del libro. En esta reconocemos una cabeza delineada y en ella un cerebro en el que viene amarrada la siguiente etiqueta: “Documentos secretos de la ITT”. Esta etiqueta viene en español en la edición francesa, porque Deisler copió directamente la portada de una publicación oficial del gobierno de la Unidad Popular que apareció a través de Quimantú en abril de 1972, hoy disponible en el sitio web Memoria Chilena. [IMAGEN 3] En esta se denuncia la influencia del gran capital extranjero a través de la revelación y divulgación de documentos norteamericanos pensados para evitar la llegada de Allende al poder y para influir en la política local, con un tono anticomunista propio de la Guerra Fría. La ITT es una empresa de Estados Unidos que en 1970 había adquirido el 70 % de la Compañía de Teléfonos de Chile (CTC) y comenzado a financiar a *El Mercurio* y otras facciones de derecha. El libro —disponible en línea en Memoria Chilena— señala que:

Los documentos confidenciales de la International Telephone and Telegraph Corporation (ITT) aquí incluidos, hechos públicos en la prensa de Estados Unidos [...], están llamados a tener importancia histórica como testimonio elocuente de la penetración económica y política en los países dependientes de las grandes empresas imperialistas y los Gobiernos a ellas vinculados.

Para el Gobierno de Chile constituye un deber patriótico poner en conocimiento del país la información contenida en estos documentos. Todos los ciudadanos deben analizar y meditar la extraordinaria gravedad que los hechos en ellos descritos entrañan para la independencia, soberanía y autodeterminación de nuestro país.²

El cerebro, desde la propia portada, nos indica que puede ser leído como una reacción y meditación sobre estos hechos. Como veremos, el libro está animado por este activismo político.

Lectura lineal y cronológica

Para demostrar esto, propondré una lectura global del libro, construyendo un relato lineal de su discurso verbal y visual. Espero ofrecer suficientes líneas interpretativas para que, quien lo desee, pueda luego recorrer la obra con más tranquilidad, aunque contando con esta visión de conjunto. Para cerrar esta reflexión, analizaré con más detalle algunos elementos específicos del libro.

Deisler, inmerso en el contexto histórico de la Unidad Popular, y con el deseo de generar una reacción reflexiva en los lectores, desarrolló una serie de poemas visuales coherentes entre sí. En

² *Documentos secretos de la ITT. Fotocopias de los originales en inglés y su traducción al castellano*. Empresa Editora Nacional Quimantú, 3 de abril de 1972, p. 5.



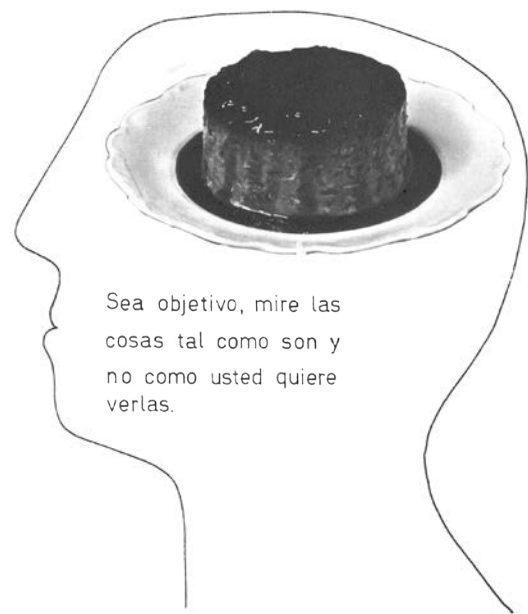


Imagen 4

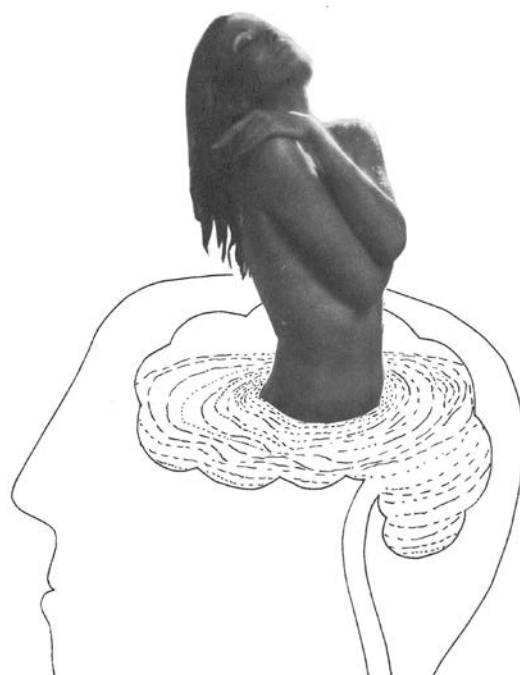


Imagen 5

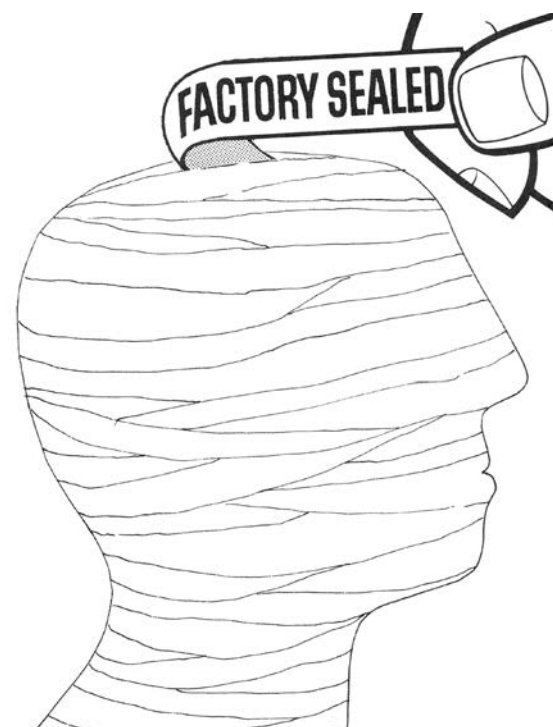


Imagen 7



Imagen 8

una primera versión, se trataba únicamente de una defensa de la Unidad Popular y de su proyecto, apelando a liberar nuestros cerebros de la sumisión capitalista. En abril de 1973, Deisler le envió a Julien Blaine un primer proyecto de libro que no logró ser publicado antes del Golpe, y resume su contenido de la siguiente manera: “A partir de cuarenta y cinco poemas separados, intento darle continuidad a uno de los temas que me apasiona: cómo este resto de servidumbre que es el cerebro puede ser al mismo tiempo la llave de la liberación, el detonante contra la injusticia social”. Aquí está la clave de lectura del libro. Por “servidumbre”, Deisler se refiere a la exposición al adoctrinamiento ideológico y capitalista de los medios masivos, como la



Imagen 6



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12

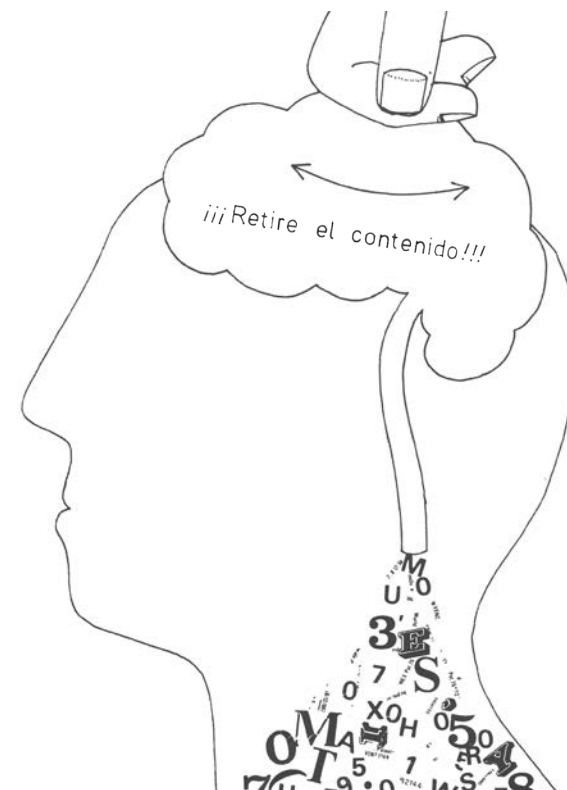


Imagen 13



Imagen 14

publicidad. Deisler busca generar una reacción en el lector, quiere incitarlo a tener su propia opinión para que, armado con la razón y la conciencia, se libere —y libere al resto— de la desigualdad. Deisler describe el libro como “poemas separados”, pero en realidad, a medida que uno avanza la lectura, descubre un relato continuo y claro, dividido en tres secciones, con un total de 45 poemas visuales (contando la portada).

En la primera sección, la más larga, descubrimos una denuncia de la manipulación del cerebro y la alienación del ser humano por parte del capitalismo y la publicidad utilizando estímulos como la gula (p. 15), la libido (p. 16) y la codicia (p. 19), generando

un “cerebro de robot” (p. 18). [IMÁGENES 4, 5 y 6] El cerebro termina alienado (“Factory sealed”, p. 20), y todo este mensaje de consumo se introduce subrepticamente en nosotros, pues las palabras “se adaptan tan bien que, lejos de molestar, se hacen olvidar” (p. 21). [IMÁGENES 7 y 8] Así, el cerebro se ve rodeado por púas (p. 22), donde está expuesto al adoctrinamiento (pp. 23-24). [IMÁGENES 9 y 10]

Esto lo lleva a uno a olvidar que “hay muchas personas además de usted” (p. 25) y termina viendo los problemas sociales como un espectáculo televisivo, totalmente ajeno, bajo el pretexto de que “la naturaleza hace bien las cosas” (pp. 26 y 27), negando el hecho de que “cada hombre es

responsable de todo ante todos” (p. 29). [IMAGEN 11]

Hace falta un cambio radical, una explosión o estallido en el cerebro para ponerlo de cabeza (p. 36) [IMAGEN 12] y que al fin se libere, para que podamos vaciarlo de todo este contenido ideológico (p. 39) y limpiarlo de tanta mugre (p. 40). Y que sea posible reconstruirlo desde cero como un puzzle (p. 41). [IMÁGENES 13, 14 y 15]

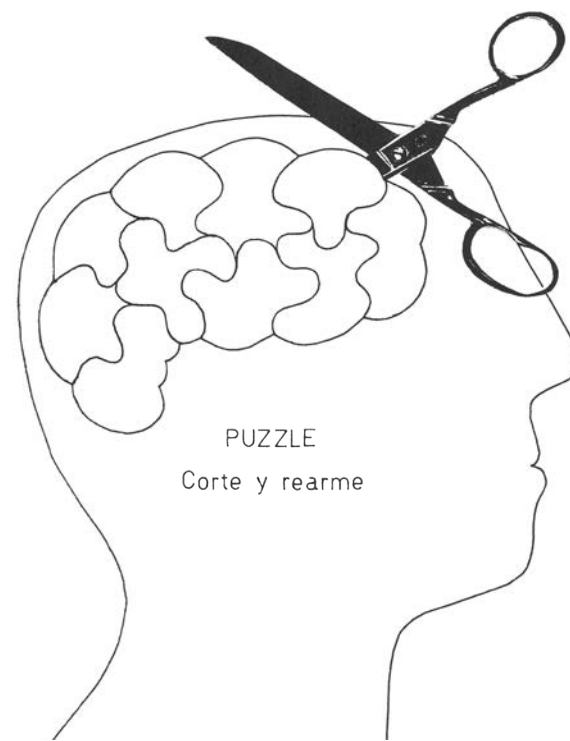


Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17

Solo entonces lograremos retirar los elementos nocivos, como la violencia militar (p. 42). Y solo entonces podremos pasar a la “acción directa” (p. 43), que incluye el trabajo agrícola comunitario, descrito, con léxico publicitario, como una “experiencia extraordinaria” (p. 42). [IMÁGENES 16 y 17]

Este trabajo es una urgencia, como un producto que se fuera a acabar: “Por favor, proceda de inmediato porque será imposible reservar mucho tiempo este ejemplar” (p. 46). La cabeza delineada desaparece luego por algunas páginas, cerrando esta sección.

Después de este relato lineal sobre el adoctrinamiento capitalista y la liberación del cerebro, Deisler incluyó una sección que sitúa esta dinámica en el contexto de la lucha social del continente. Se trata de dos poemas reunidos bajo el título “Reportaje de América Latina”, en que se muestra la forma de Sudamérica confeccionada con fotografías del pueblo en marcha, y luego una boca burguesa abierta en una risa que encierra —como devorándola— una escena de miseria y hambre. [IMÁGENES 18 y 19]

Tras situarnos en la escala del continente, Deisler se enfoca en Chile y el triunfo esperanzador de la



Imagen 18

Unidad Popular. Aunque estos poemas aún pertenecen al proyecto original de *El cerebro* de abril de 1973, al publicar el libro en 1975 la editorial añadió una nota que menciona el 11 de septiembre. Esto, porque los poemas visuales siguientes festejan el triunfo de Allende y resultaba extraño celebrar un triunfo que en 1975 ya había sido quebrantado. Descubrimos una bandera de Chile clavada sobre un mapa del continente (para señalar que es el único país en que ha ganado el socialismo) y, luego, imágenes en que la elección de Allende aparece intercalada con la denuncia de los documentos de la ITT de la que hablamos. Todo este proyecto inicial de *El*

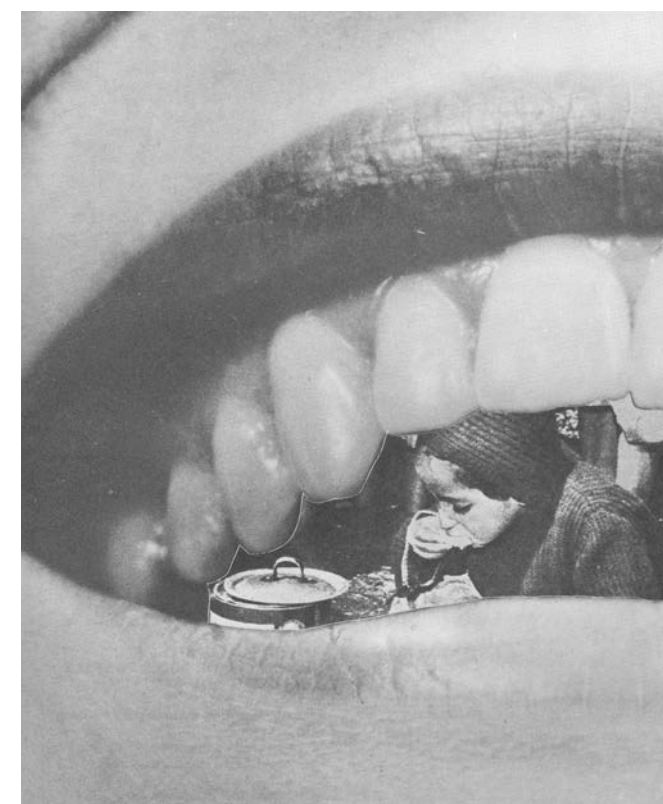


Imagen 19

cerebro anterior al Golpe concluye con un consejo que podría aplicarse a cualquiera de los actores de la época: “Lleve una vida sana y regular, evite cualquier imprudencia” (p 58), y luego una escena final en que una pareja camina tranquila desde el cerebro hacia un nuevo mundo, bajo el mensaje: “y se acabó” (p. 59).

Tras el golpe militar, Guillermo Deisler fue detenido y finalmente partió al exilio, a fines de 1974. Fue durante 1975 que el libro pudo publicarse al fin en Francia. Deisler añadió entonces algunas páginas para situarlo, no ya como un grito esperanzador

tras la victoria de Allende, sino que como gesto de resistencia tras la tragedia del 11 de septiembre: ante la contingencia, sus páginas finales cambiaron radicalmente de sentido. No obstante, el llamado inicial a liberar las mentes de las ideologías se volvió más apremiante que nunca. Al principio de esta última sección viene una “Nota complementaria” (p. 60) del editor, en que se cita a Deisler, quien explica que:

“hizo falta abrir este libro más allá de su final, porque en Chile una vez más el HOMBRE fue herido en su esencia, en su dignidad. Porque cuando su familia se vio separada, su hogar destruido, su libertad sometida, cuando su tradición y sus constituciones fueron ultrajadas, cuando pensar fue prohibido, soltaron a la bestia, que se puede volver cada día más fuerte. El destino de Chile es nuestro destino. El hombre ha sido advertido” (p. 60).

Las páginas siguientes muestran una escena de uniformados con fusiles y atrás un grupo de detenidos (p. 62), un dibujo de fusiles que apuntan al mismo blanco (p. 63) y dos páginas completas en rojo sangre (pp. 64-65). Y luego cuerpos en el piso. [IMAGEN 21] Si antes del golpe el libro terminaba con un “se acabó”, ahora se indica que: “¡no, no se acabó!” (p. 67), pues (escrito a mano y cada vez más grande) “Chile vencerá!” (p. 68).

Aquí concluyo esta revisión global de la trama del libro, en que se mezcla un proyecto inicial y luego los poemas añadidos tras el golpe.

Estrategias visuales comprometidas

Por último, después de haber mostrado esta lectura lineal del libro, compartiré algunas ideas más detalladas sobre los mensajes visuales del libro.

Como se habrá notado, la protagonista de *El cerebro* es una cabeza delineada con gran simpleza, resumida en sus contornos, sin insistir en todos los otros elementos (ojos, pelos, orejas, cráneo, etc.), para centrarse únicamente en su contenido: el cerebro, que es la materia misma de nuestro pensamiento, núcleo de la abstracción y organizador de los vínculos químicos que nos dan sentido. En este libro, el cerebro es sobre todo un productor y receptor de mensajes: se trata de hacer reflexionar al lector sobre cómo entran las ideas en nosotros y cómo podemos liberarnos de las doctrinas. Por lo mismo, me parece, la mayoría de los poemas visuales contienen imagen y texto: solo once poemas no incluyen nada de texto o letras. Sin entrar en el debate sobre los límites de lo que se elige o no llamar poesía —por ejemplo, en ausencia de lenguaje—, este recuento permite indicar que la unión de imagen y lenguaje es preponderante en el libro.

Por el estilo de los textos y cómo dialogan con las imágenes, *El cerebro* tiene mucho de cartel o rayado de calle, pero recuperando la concisión de la publicidad para utilizar paródicamente un elemento clave del capitalismo: el deseo de que todo sea monetario. Por ejemplo, la portada vuelve a aparecer dentro del libro (p. 54), pero esta vez con un mensaje extenso que la vincula con los anuncios y la necesidad de revelar sus intenciones: “Las marcas son etiquetas, afiches, páginas de publicidad, una

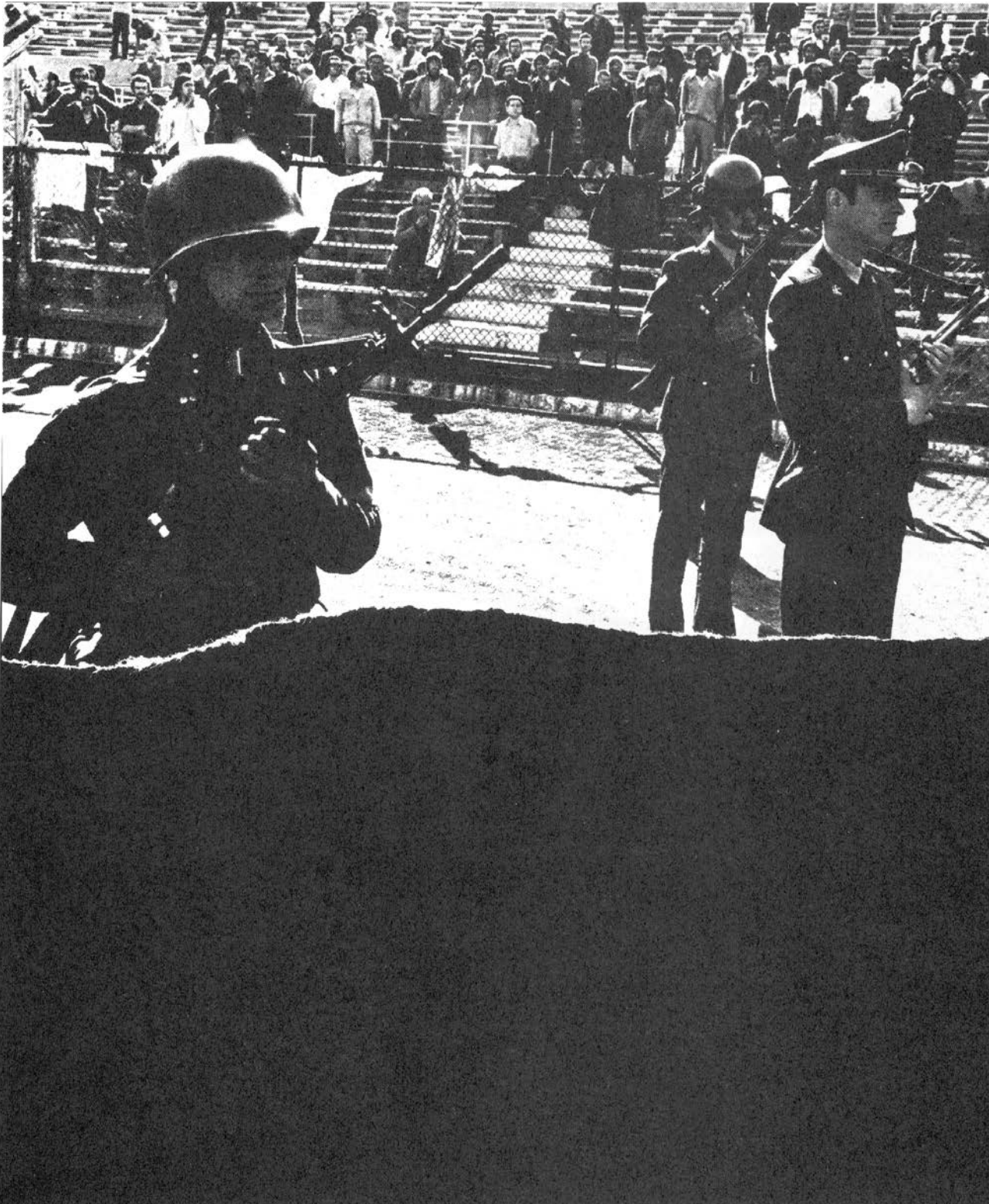


Imagen 20

palabra pegada sobre un producto. Esta sección busca mostrarle al público los responsables y promotores de estos productos. Es decir, revelar los rostros y personalidades que se esconden tras la marca... que suele ser su nombre” (p. 54).

En el libro también se reconocen elementos comunes con el cómic y la fotonovela, como lo señala el propio Deisler en una carta a Julien Blaine incluida en el prólogo; estos géneros permiten darle a la obra “un análisis y una cierta coherencia y continuidad [...] que dan a comprender una idea” (p. 8). Se trata de comunicar un concepto de manera concisa, se busca hacer pensar aliando la fuerza de una idea con la inmediatez casi inconsciente de la visión. Para ello, dice Deisler, “Trabajé con imágenes visuales y verbales que tienen una carga de significado bastante común, de uso social, diría” (p. 8). Se utiliza la sociedad de masas, de medios masivos, para llegar a fines contrarios.

De hecho, la serie de poemas visuales comienza diciéndonos: “Somos el producto de cierto...”. Este poema por completar tiene una respuesta en la página siguiente. Se trata de una cabeza asimilada a un globo (p. 11) con el siguiente mensaje: “Usted absorbe 500 litros de aire por hora”. [IMAGEN 21] A partir de un dato concreto del funcionamiento del cuerpo —un dato fisiológico—, Deisler elabora una imagen en que compara una parte del cuerpo —la cabeza— con otro objeto que también requiere de aire, un globo. Ambas imágenes juntas podrían decir: “Somos el producto de lo que consumimos”, véase el aire. Pero, al mismo tiempo, Deisler nos sugiere que nosotros mismos somos como un globo, es decir, el producto industrial de quien nos incita

a consumir. El libro insiste en la reflexión marxista y la alienación del ser humano ante el capital que, a fin de cuentas, nos convierte en objetos de consumo.

Deisler suele proponer alguna frase de sabiduría común para luego mezclarla con algo que a priori no tiene relación alguna, obligándonos a reconstruir la asociación subyacente entre ambos elementos. Por ejemplo, en el poema de la página 15 sobre la gula, nos dice “Sea objetivo, mire las cosas tal como son y no como usted quiere verlas” y, retomando las triquiñuelas psicológicas de la publicidad, mezcla esta frase con un apetitoso flan bañado en caramelo sobre un plato. El flan es tentador, nos invita al consumo, pero, si nuestra reacción logra superar la tentación, podemos ver en él una serie de dilemas morales por el solo hecho de apelar a un impulso inconsciente que pasaría sobre nuestra voluntad. Esto se concreta luego en la imagen de una mujer desnuda que surge de unas ondas dibujadas en un cerebro, como Venus nace de las aguas, en un claro símbolo del uso de la libido masculina por parte de la publicidad.

Al fin y al cabo, el mensaje del libro se puede resumir así: no se deje engañar, utilice su cerebro para tener su propia opinión; libérese; no deje que le laven el cerebro. Es una invitación a reflexionar creativamente sobre los subterfugios del adoctrinamiento y la sociedad de consumo. Por esta misma razón se propone un cruce metafórico entre imágenes hasta entonces desconectadas. Esta sorprendente vinculación conceptual es la que libera los poemas y apela a la interpretación de cada lector. En este llamado a la creatividad interpretativa radica, a mi parecer, la esencia poética del libro.



Imagen 21



Obra *La muerte que soñé*, foto de Pamela Jaque.

Encuentro de experimentación teatral En Breve: romper espacios de incertidumbre

por María Soledad Henríquez Vargas¹

El Encuentro de Experimentación Teatral En Breve es una instancia de investigación, experimentación y creación teatral en la que estudiantes y egresados de escuelas de Teatro y Artes Visuales pueden desarrollar prácticas de investigación y creación en torno a un proyecto teatral colectivo. El propósito del encuentro es contribuir a la creación e investigación de nuevas dramaturgias y puestas en escena mediante un trabajo práctico interdisciplinario que involucra dramaturgia, dirección teatral, diseño escénico y actuación.

La actividad lleva realizándose anualmente desde el año 2019. De esta forma, En Breve, mediante convocatorias de diversos artistas recientemente egresados vinculados con la creación teatral, compone equipos de trabajo que tienen el propósito de realizar, en el marco del encuentro, cinco puestas en escena por cada versión.

¹ Actriz y Directora de Movimiento. Docente Escuela de Teatro Universidad Finis Terrae.



Obra *La muerte que soñé*, foto de Pamela Jaque.

Los hitos relevantes de la realización de cada versión de En Breve son:

- Convocatoria a postulación de las categorías Dramaturgia, Propuesta de Dirección y Propuesta de Arte y Diseño Escénico.
- Evaluación de las postulaciones por parte del jurado de las tres categorías.
- Selección y formación de cinco equipos de trabajo.
- Convocatoria de elencos para los cinco proyectos.
- Charlas y conversatorios.
- Proceso de ensayo y escenificación.
- Asesorías permanentes del grupo académico En Breve.
- Muestra abierta con público denominada “Procesando”.
- Evaluación y comentarios del público mediante conversatorios post-funciones de “Procesando”.
- Proceso de escenificación e itinerancia en comunas de Santiago con conversatorios post-funciones.
- Funciones y temporada profesional.

En cada nueva versión, los grupos realizan una función en las instalaciones de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae, dirigida principalmente a la comunidad de esta institución, como una instancia universitaria. Luego, los grupos participan en el Festival de Teatro Itinerancia En Breve, que incluye funciones en diversos lugares de la comuna de San José de Maipo, como una instancia territorial. Finalmente, al término del año, se lleva a cabo un ciclo de funciones en el Teatro Sidarte, como una instancia profesional.

Con lo anterior, En Breve busca romper aquellos espacios de incertidumbre generados por las condiciones de inserción laboral que la realidad material actual genera en las y los profesionales del arte. Sus organizadores, los egresados de la carrera

de Actuación de la Universidad Finis Terrae Catalina Risso, Ibraham Valdivia y Rodolfo Mendoza, y un grupo de trabajo académico integrado por docentes de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae somos conscientes de las condiciones de dificultad que la desvalorización del arte en la sociedad actual genera en la búsqueda de trabajo, en la obtención de financiamiento y en las posibilidades de generación de proyectos propios. Es en relación con estos inconvenientes de la época de la mundialización del capital que el Encuentro de Experimentación Teatral En Breve está dirigido a profesionales del arte que tienen la necesidad de encontrar apoyos institucionales y de financiamiento para la realización de sus primeros proyectos artísticos posteriores a sus egresos. En relación con estas dificultades es que En Breve busca transitar desde la instancia universitaria, que constituye un tiempo y un espacio protegido para quienes se forman en creación artística, hacia una instancia profesional, que permita que nuevos creadores transite con algo de fluidez y menos impacto hacia las formas de producción determinadas por el contexto actual.

El trabajo de los grupos constituidos por En Breve, busca ser proyectado y consolidado de una manera concreta, en vías de formación de compañías que trasciendan al encuentro y que puedan aspirar a la profesionalización de su trabajo. Para que sea posible este proyecto, que busca cubrir las falencias de las modalidades de producción del arte hoy, ha sido importante el apoyo institucional. En ese sentido, la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae es la institución que acoge el encuentro y la Vicerrectoría de Investigación, Creación Artística y Doctorado de la misma universidad es quien ha contribuido en su financiamiento. Hasta la versión 2023 se han montado dieciséis obras y en 2024 ya han sido seleccionados cinco nuevos proyectos.



Obra *Error 404*, foto de Francisca Villagra.



Obra *Error 404*, foto de Francisca Villagra.



Obra *Tania salón de Belleza*, foto de Valentina Rojas.



Obra *Arrecife: en lo profundo se ahogaron las sonrisas*, foto de Valentina Rojas.



Obra *Un tiro al aire*, foto de Catalina Abdalah.



Obra *Arrecife: en lo profundo se ahogaron las sonrisas*, foto de Valentina Rojas.



Obra *Un tiro al aire*, foto de Catalina Abdalah.



Obra *Fuera los seconds*, foto de Rodolfo Mendoza.



Obra *Retazos de un duelo tardío*, foto de Francisca Villagra.



Obra *4 apoyos*, foto de Catalina Abdalah.



XIMENA ZOMOSA

Santiago, 1966

«Todo parte encontrando objetos serializados en barrios y recorridos y desde la autopercepción de ser mujer. Esta manera de mirar el entorno me ha llevado a transformar uniformes cotidianos y subalternos en ‘gigantas’. Con ellas me interesa invitar a las personas a involucrarse y a sacar a mis obras del espacio del arte a través de procesiones. También he trabajado con el pelo que me crece y con otros elementos y materiales aparentemente simples. Actualmente me interesa proponer en mis instalaciones la aparición de una potencia del femenino, señalar su ausencia histórica, su omisión en nuestro espacio síquico y simbólico, y cuanto la necesitamos»

Imágenes por orden de aparición:

- 1 Autorretrato postal, fotoserigrafía 1987
- 2 Corte, Galería Posada del Corregidor, Herrera, Rueda, Silva, Velasco, Zomosa 1996
- 3 Fotografía de Paz Errázuriz 2009
- 4 Pintora N°1, Matucana 100, Anónimas 2021
- 5 Tea Time, 2016
- 6 Mucho que Aprender, Sala Gasco 2005
- 7 Anónimas, vista general, Matucana 100, 2021







1-2 **Patroni**
The patroni are the owners of the garments. They are the ones who have collected them and are now displaying them in the gallery.

3 **Madame**
The madame is the person who has designed the garments. She is the one who has created the patterns and has supervised the construction of the garments.

4 **Teresa (De WZ)**
Teresa is the person who has made the garments. She is the one who has cut the fabric and sewed the garments together.

5-8 **Mucho que Aprender**
This section contains information about the process of making the garments. It includes a diagram showing the steps from design to construction.

9 **Anónima**
Anónima is the person who has made the garments. She is the one who has cut the fabric and sewed the garments together.

10 **Welcome to 2/2**
This section contains information about the gallery. It includes a diagram showing the layout of the gallery and the location of the garments.

11 **Papy**
Papy is the person who has made the garments. He is the one who has cut the fabric and sewed the garments together.

12 **Dios del Agua**
Dios del Agua is the person who has made the garments. He is the one who has cut the fabric and sewed the garments together.



1. Vista de la exposición *Atmósferas de Terror* de Forensic Architecture, 2023, © Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

Impugnar y exponer

por Joselyne Contreras

Escribo en Santiago de Chile mientras las personas en Palestina enfrentan la mayor destrucción de un pueblo de la cual mi generación y varias de las coetáneas tenemos conocimiento. Si bien hoy es imposible acercarse, desde un lugar lejano como el que en este momento habito, a lo que están sintiendo diariamente millones de personas, sí sabemos lo que está pasando a través de imágenes, videos, y los testimonios a los que podemos acceder. Precisamente aquí, en el cómo construimos, leemos y nos relacionamos con las imágenes y la visualidad encontramos una de las aristas del potencial de las prácticas artísticas y de los conocimientos que de ellas emergen —sí, las artes también aportan.

Lo que enfrentamos hoy es un punto de inflexión a nivel planetario. Imaginar cómo se van a organizar las relaciones entre las personas y entre los distintos territorios en los próximos meses y años resulta, al menos para mí, una incógnita. Lo que sí resulta incuestionable es que seguimos enfrentando procesos regidos por jerarquías y por el ejercicio indiscriminado del poder, y que seguimos requiriendo de la organización y solidaridad colectiva, a nivel nacional e internacional, para seguir presionando y para la generación de las condiciones de posibilidad de las cuales germinen nuevas, más justas y horizontales relaciones.

Entre agosto y octubre del año 2023 estuvo abierta la exposición *Atmósferas de Terror*, de la agencia de investigación Forensic Architecture (Arquitectura Forense), compuesta por un equipo interdisciplinario de arquitectos, artistas, cineastas, periodistas de investigación, científicos y abogados, con base en Goldsmiths, Universidad de Londres. Su presencia en Chile se dio en el contexto de la conmemoración de los 50 años del golpe civil militar en Chile.¹ Curada por quien escribe, en diálogo cercano con Samaneh Moafi, Eyal Weizman y Elizabeth Breiner, de FA, y Angélica Muñoz (investigadora y curadora asistente),

¹ Más información sobre la exposición en los siguientes enlaces: <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/atmosferas-de-terror>, <https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/forensic-architecture-inaugura-atmosferas-de-terror-en-centro-nacional-de-arte-contemporaneo/>



Maqueta 3D de Plaza de la Dignidad. Expuesta en la exposición *Atmósferas de Terror* de Forensic Architecture, 2023, © Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

la muestra se presentó en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, en Cerrillos. Esta exposición, la primera en Chile de Forensic Architecture (FA),² abordó la relación entre la violencia policial y ambiental, y los derechos humanos. Con foco en los proyectos que FA ha desarrollado en América Latina, acompañados por una selección de investigaciones elaboradas en otras partes del planeta, se buscó plantear algunos de los conflictos sociales, políticos, culturales e históricos que han afectado y que enfrenta la región.

La exposición tuvo como punto de ingreso la investigación desarrollada en Chile, “Tear Gas in Plaza de la Dignidad (Gases Lacrimógenos en Plaza de la Dignidad)”, el año 2020. Junto al video que da cuenta del proyecto, se realizó e instaló de manera específica para Cerrillos una maqueta 3D de Plaza Dignidad.³ Esta investigación, que fue comisionada a FA por parte del grupo médico y activista No+lacrimógenas, se enfocó en analizar el uso de gas lacrimógeno en el contexto de la Revuelta Social en Chile. En específico, el análisis se centró en el día 20 de diciembre de 2019, cuando miles de personas se congregaron para protestar contra el gobierno de Sebastián Piñera. Ese día, la recientemente bautizada por los y las manifestantes

2 Forensic Architecture (FA) es una agencia de investigación con sede en Goldsmiths, Universidad de Londres. FA desarrolla investigaciones espaciales y mediáticas sobre casos de violaciones de los derechos humanos y medioambientales. Las investigaciones se realizan junto a y en nombre de comunidades afectadas por la violencia política, en colaboración con organizaciones de la sociedad civil, grupos de derechos humanos y medioambientales, activistas, ONG internacionales y medios de comunicación. FA presenta su trabajo tanto en tribunales nacionales como internacionales, en comisiones parlamentarias, a la ciudadanía, y en exposiciones en las principales instituciones artísticas y culturales del mundo.

3 La maqueta 3D contó con la colaboración de Diego Hamilton y Alejandra Celedón, y se elaboró junto al Laboratorio de modelos y prototipos de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos (FADEU), de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Plaza Dignidad —otrrora, Plaza Baquedano—, fue escenario de diversas formas de violencia policial que se hicieron presente y ejercieron contra quienes se manifestaban. Una de ellas fue el uso de agentes químicos empleados tanto contra manifestantes como transeúntes.

La investigación que FA efectuó tuvo como uno de sus puntos de partida el registro de Galería CIMA⁴ del día señalado. Un archivo de video disponible en YouTube, que provino del registro ininterrumpido de lo que estaba sucediendo en y alrededor de la plaza. Allí, la cámara se encontraba instalada en dirección hacia la rotonda en la cual las protestas se concentraron para compartir en vivo, desde la azotea de uno de los edificios cercanos, donde Galería Cima está ubicada, el movimiento en Plaza Dignidad. Para Samaneh Moafi, investigadora senior en FA, el registro “resonaba con imágenes de las ‘revoluciones rotonda’ de Túnez, Egipto, Baréin, Omán, Yemen, Libia y Siria en 2010, que ya había estudiado previamente con Eyal Weizman (2015)”⁵ (Moafi, 2021). Como sabemos, en las protestas del año 2019, en Chile, se unieron diversas demandas y personas, estudiantes, pueblos indígenas, activistas de la vivienda, la salud, la educación, las pensiones, feminismos, la clase trabajadora, entre otras personas que buscaban manifestar su descontento.

Durante la Revuelta Social en Chile, aquella rotonda que usualmente fue epicentro de protesta, celebración

⁴ Galería Cima comenzó sus actividades el año 2016 y fue fundada por Trinidad Lopetegui, artista y gestora cultural, y Sebastián Rojas (Dj Caso). Como indican en su sitio web, su “emplazamiento y vista privilegiada sobre la Plaza de la Dignidad, nos motivó a reaccionar frente al estallido social, comunicando en tiempo real lo que ahí estaba ocurriendo (...) y generando un archivo histórico para la memoria de Chile. Este material ha sido utilizado como herramienta de utilidad pública y transformado en piezas de reflexión” (CIMA, n.d.).

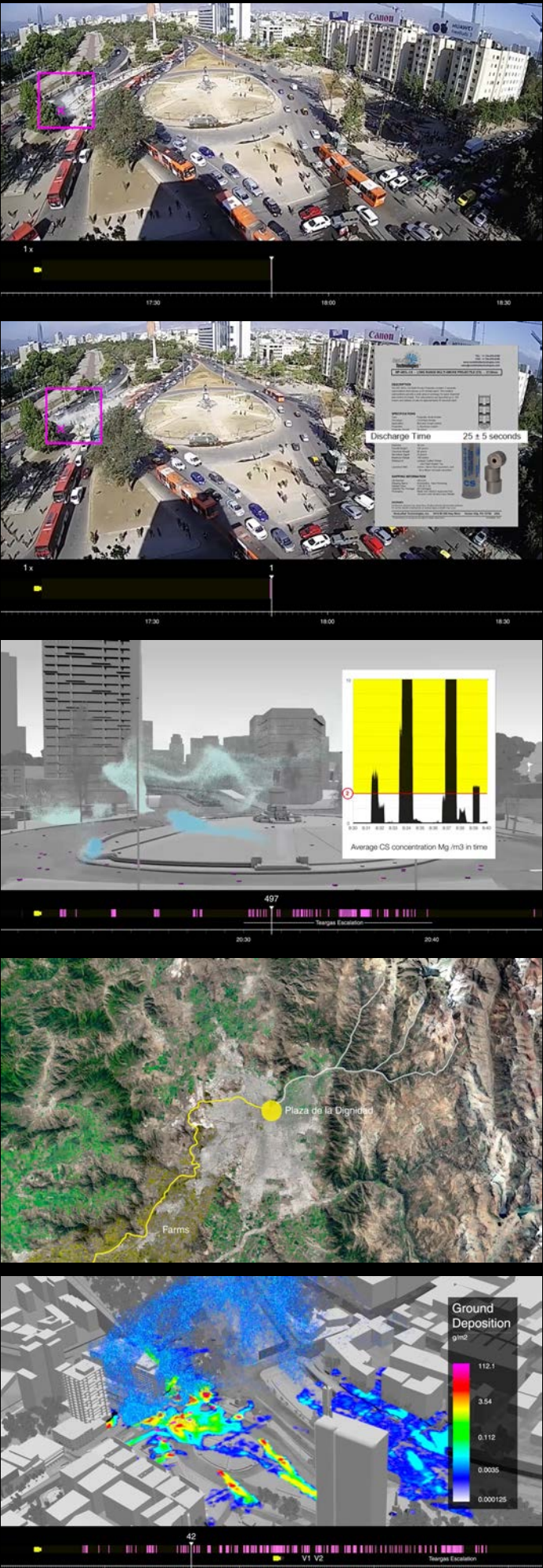
⁵ La investigación mencionada se puede revisar en: Weizman, E. (2015). *The Roundabout Revolutions*. Sternberg Press.

y conmemoración, se transformó en un espacio político donde las personas se encontraron para manifestar su descontento y malestar, para debatir, conversar, organizarse; para compartir momentos de compañerismo, solidaridad y cuidado. Y, sin dudas, la esperanza por la imaginación política había sido activada y había con qué alimentar esa esperanza. Desde la plaza, Chile se sentía e imaginaba dejando atrás las políticas neoliberales y sus consecuencias humanas que, desde la década de 1990, han sido apuntadas como ejes de un malestar que afecta las distintas esferas de la vida (Contreras Cerda & Saavedra Utman, 2021). Esta crisis, a nivel social, económico y político, provenía de una desigualdad chilena endémica (Llanos, 2021) y de una distancia existente entre el sistema político y la ciudadanía ya cansada de la tecnocracia política, mas no de la política (Contreras Cerda & Saavedra Utman, 2021). Al contrario, esta se veía energizada y dispuesta a avanzar en cambios.

Como respuesta a esta ocupación del espacio público, la represión y brutalidad policial aparecieron, siguiendo a las autoridades del gobierno de Sebastián Piñera. Ante esto, los registros en video provenientes de espacios como Galería Cima, sumados a los de residentes y manifestantes comenzaron a constituir un archivo donde los registros —en muchos casos realizados con teléfonos móviles— documentaron actos de violencia con la esperanza de garantizar justicia. Tal como apunta Moafi, estos registros “sugerían que las armas antidisturbios, si bien variaban en todo el mundo, compartían el sello de una nube blanca conocida como gas lacrimógeno o Cs” (Moafi, 2021, p. 24), que se lanzaban para reprimir y limitar el derecho a la manifestación.

El contexto a partir del cual las nubes tóxicas comienzan a aparecer y a ser empleadas es el de guerra, a inicios del siglo XX cuando se buscaba atacar “el entorno del enemigo en lugar de su cuerpo”

Fotogramas 1, 2, 3, 4 y 5 video “Tear Gas Plaza de la Dignidad (Español)”, Forensic Architecture, 2023, ©



(Moafi, 2021, p. 25) con el objetivo de asfixiar, irritar, causar ceguera en “los soldados para sacarlos de sus trincheras y poder rematarlos a balazos” (Medina, 2021). Uno de los primeros ejemplos donde se usaron cilindros de gas cloro fue en 1915, en el caso de Ypres, cuando soldados alemanes los lanzaron a las tropas francesas y británicas buscando deshacerse de estas. En 1925, finalizada la Primera Guerra Mundial y con conocimiento de los daños que este tipo de armas producía, se prohíbe su uso, bajo el Protocolo de Ginebra. Y si bien es una paradoja, como bien señala Medina, que estén prohibidas en las guerras pero que sigamos siendo testigos de su uso en tanto medida represora en las calles, esto podría deberse a que las Naciones Unidas generaron en 1993 una nueva convención que introduce una excepción para el “uso interno de control antidisturbios” (Moafi, 2021, p. 26). En el caso de Chile, según el documento “Uso de gases lacrimógenos. Normativa nacional, extranjera e internacional”, realizado por la Asesoría Técnica Parlamentaria,⁶ el uso de gases lacrimógenos está permitido para resguardar el orden público, pero se restringirá “ante la presencia de niños, niñas o adolescentes, mujeres embarazadas, adultos mayores, y personas con capacidades diferentes o con notorios problemas de salud” (Fernández et al., 2019, p. 1). El mismo documento añade que en algunos países se ha prohibido el uso de Cs, el componente químico utilizado en Chile, porque cuando hay exposición a altos niveles, como por ejemplo “asedios a lugares cerrados o tácticas de saturación de áreas para dispersar manifestantes, su inhalación puede causar neumonitis y edema pulmonar conducente a la muerte, en caso de personas propensas a alguna afección broncopulmonar aguda” (Fernández et al.,

6 La Asesoría Técnica Parlamentaria (ATP), es un equipo interdisciplinario e imparcial de apoyo para la función legislativa, de fiscalización y de representación del Congreso Nacional.

2019, p. 1). Es decir, su uso constituye un riesgo para la salud y esta información ha estado al alcance de ambas cámaras.

Como he señalado, el uso de gases lacrimógenos en el contexto chileno está permitido para resguardar el orden público, para dispersar las manifestaciones y las protestas. Pero ¿qué sucede cuando en ese territorio hay personas viviendo y que tras la inhalación constante ponen en riesgo sus vidas? De acuerdo con la investigación de FA, los fabricantes de Cs no entregan información sobre el comportamiento de los químicos en entornos urbanos. El gas “viene en forma sólida y polvorienta”, y cuando “se activa, el polvo presurizado se mezcla con una fórmula líquida que se libera en el aire como gotas” (Moafi, 2021, p. 26), y esas gotas se ven afectadas según los elementos propios de un lugar, que influyen en lo que sucede con ellas. Los riesgos a los que se exponen quienes residen en el área fueron, precisamente, uno de los objetivos del proyecto que se centró en analizar el día 20 de diciembre de 2019, donde se observaba la violencia policial y se evidenciaba el uso de agentes químicos que, siguiendo el informe de FA, demostró el “desprecio por la salud pública por parte de las autoridades chilenas” (Forensic Architecture, 2020b), que arriesgaron, por los altos niveles de toxicidad, la vida de las personas. En el lugar analizado localizaron 596 cartuchos de gas lacrimógeno, que identificaron de acuerdo con un proceso de investigación que consistió, entre otras etapas, en el desarrollo 3D de la rotonda —reconstruido para la muestra—, la reproducción del cono de visión de la cámara instalada en Galería CIMA, y la extensión aproximada de cada nube lacrimógena más la localización del cartucho a través de un análisis automatizado de video. Los resultados arrojaron que:



“Cloud Studies”, exposición *Atmósferas de Terror* de Forensic Architecture, 2023, © Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

El viento transportaba las partículas de Cs de suroeste a noreste a través de la rotonda y las depositaba en el suelo y en el río Mapocho. Los edificios circundantes generaron turbulencias irregulares que llevaron las toxinas a barrios vecindarios aledaños. Demostramos que los contornos de las nubes, al acumularse en el aire y depositarse en el suelo, se extendían mucho más allá del perímetro de la rotonda. (Moafi, 2021, p. 27)

Así, el estudio deja en evidencia que la violencia ambiental va, en casi todos los casos, de la mano con la violencia policial y el ejercicio indiscriminado del poder. En el caso chileno, “la concentración de gas lacrimógeno en un solo metro cúbico de la rotonda alcanzó niveles de toxicidad unas cuarenta

veces superiores al límite recomendado, poniendo en peligro la vida de los manifestantes” (Forensic Architecture, 2020b). Es decir, la concentración superaba los niveles del manual de la policía y, por lo tanto, constituyó un peligro para la salud también de los residentes del sector y de los barrios próximos.

El segundo proyecto central dentro de la muestra, ubicado en el segundo piso del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, en Cerrillos, al que se vincula de manera directa la investigación sobre el uso de gas lacrimógeno en Plaza Dignidad, es “Cloud Studies” (Estudios de nubes).⁷ Se trata de

7 “Cloud Studies” se realizó originalmente para la exposición “Critical Zones: Observatories for earthly politics”



“Cloud Studies”, exposición *Atmósferas de Terror* de Forensic Architecture, 2023, © Centro Nacional de Arte Contemporáneo (revisar esta info).

un video ensayo centrado en las nubes tóxicas y la manera en que “colonizan el aire que respiramos” (Forensic Architecture, 2020a). Empleadas como instrumentos de represión, las nubes tienen dos dimensiones. Por un lado, se pueden observar desde el exterior y son medibles; por el otro, si las vemos

(Critical Zones: Observatorios de política terrenal), presentada en ZKM Centre for Art and Media, en Karlsruhe. Posteriormente, ha sido exhibido en exposiciones en distintos lugares y ganó el Prix Ars Electronica 2021 Golden Nica Award en la categoría Artificial Intelligence & Life Art. Destacan las exhibiciones en la Bienal de Berlín (2022), la Wellcome Collection (2022), Hamburger Kunsthalle (2022) y Tensta Konsthall (2022) donde se presentó una edición actualizada.

desde el interior “son condiciones experienciales de difuminación óptica y oscuridad atmosférica. Las nubes de hoy en día son tanto ambientales como políticas” (Forensic Architecture, 2020a). Cloud Studies se presentó, además, con el “Archivo de Estudios de nubes” desplegado, al cual se podía acceder y posibilitaba un ingreso más profundo a la serie de investigación que FA ha realizado sobre las nubes.

En ese grupo se encuentra, entre otros proyectos, *Herbicide Warfare in Gaza* (Guerra herbicida en Gaza) {2014 - en curso}. Esta investigación centra su mirada en la Franja de Gaza, avasallada por



“Cloud Studies”, exposición *Atmósferas de Terror* de Forensic Architecture, 2023, © Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

las incursiones militares israelíes y cuya frontera artificial se ha ido convirtiendo en un sistema de vallas, vigilancia, control aéreo y subterráneo: una zona de seguridad militar. Entre las estrategias usadas por el ejército israelí está, desde el 2014, el “desbroce y el arrasamiento de tierras agrícolas y residenciales (...) cerca de la frontera oriental de Gaza se ha complementado con la fumigación aérea sin previo aviso de herbicidas que matan los cultivos” (Forensic Architecture, 2019), que ha ido destruyendo la tierra. En esta investigación, uno de los puntos centrales es el armamento del viento, que se establece a partir de vídeos recogidos en terreno donde se demuestra que la fumigación

comercial que vuela “en el lado israelí de la frontera moviliza el viento para transportar los productos químicos a la Franja de Gaza, en concentraciones perjudiciales” (Forensic Architecture, 2019). Esto se hace a través del humo generado por un neumático ardiendo empleado para dirigir el movimiento del viento, trasladando herbicidas hacia Gaza desde Israel. Dicho proceso forma parte de uno más lento y de largo aliento: la desertificación de un lugar otrora exuberante en cuanto a la vegetación, hoy un lugar seco.

A partir de la investigación sobre la guerra herbicida, recientemente, en marzo del 2024, FA publicó “No

traces of life: Israel’s ecocide in Gaza 2023-2024” (Sin rastro de vida: el ecocidio de Israel en Gaza 2023-2024), para conmemorar el Día de la Tierra, en Palestina, analizando los actuales ataques israelíes, activos desde octubre de 2023, a huertos e invernaderos. Allí, se revela la destrucción como un acto generalizado y, en rigor, un ecocidio que ha llevado la hambruna en Gaza a límites inimaginados. Todo, parte de un patrón “más amplio de privar deliberadamente a los palestinos de recursos críticos para la supervivencia” (Forensic Architecture, 2024), mediante ataques sistemáticos a infraestructura agrícola. La investigación analizó las tierras que la familia Abu Suffiyeh ha cultivado durante la última década, en un distrito llamado Yabaliya Orienta, con olivos, granadas y cítricos, continuamente bajo intimidación producto de la declaración por parte de las fuerzas de ocupación de que “cualquier vegetación de más de 1 metro de altura en las proximidades de su zona militar de ‘exclusión’ es una amenaza para la seguridad y debe ser arrasada” (*Forensic Architecture*, 2024). En esta atmósfera, los agricultores se han enfrentado a lo que FA señala como el “imaginario colonial de un paisaje gazatí aplanado”. Con las protestas de la Gran Marcha del Retorno y la Ruptura del Asedio, el 2018, los alrededores devinieron espacios de resistencia donde se manifestaban contra la ocupación —que comenzó en 1967—, pero que no impedían el crecimiento del huerto de Abu Suffiyeh, hasta que, según las imágenes por satélite, fue destruido en enero de 2024. El lugar agrícola ha sido transformado en un puesto militar.

La alteración de la vida diaria que comenzó en 1967 con la ocupación, donde la vida de las personas en Palestina comienza a ser afectada en todos sus aspectos, se ha ido intensificando en los últimos meses. Según el reportaje “50 Años de Ocupación Israelí”, realizado por Amnistía Internacional

el año 2017, “Israel ha tomado como rehenes las vidas completas de estas personas” (Amnistía Internacional, 2017), con asentamientos ilegales, una población oprimida, con puntos de bloqueo y de control, con una valla que aísla a las personas y detiene las posibilidades económicas en Palestina. El documento indica también que ya el año 2004 una Opinión consultiva de la Corte Internacional de Justicia, señaló que “Israel tiene la obligación de devolver las tierras, huertos, olivares y demás bienes inmuebles confiscados a los efectos de la construcción del muro” (Amnistía Internacional, 2017). Tras el retiro de tropas terrestres de la Franja el año 2005, los agricultores palestinos lograron trabajar la tierra sorteando las dificultades y sorteando bloqueos ilegales por mar, tierra y aire. Hoy, la situación es otra y se ha demostrado por las imágenes satelitales que investigó FA que desde octubre de 2023, la destrucción de “tierras e infraestructura agrícola en Gaza es un acto deliberado de ecocidio y una dimensión crítica de la campaña genocida de Israel” (*Forensic Architecture*, 2024), pues los ataques han destruido lugares que son esenciales para la vida y la producción de comida, que se unen a la hambruna, la destrucción de infraestructuras médicas y civiles, la obstrucción de la ayuda humanitaria para Gaza, la destrucción de las condiciones en las que un pueblo puede mantener y sostener la vida.

En estos dos proyectos, lo que encontramos son manifestaciones de la profundidad y complejidad que tienen los procesos históricos, que se ven afectados por el desenvolvimiento de situaciones y relaciones políticas, económicas y sociales. En contextos de neoliberalismo profundo, donde la vida es, en muchos casos, parte de una ecuación económica, el derecho a la vida resulta socavado y se aplica de acuerdo con parámetros establecidos por el poder. Chile, como uno de los primeros países en los que el experimento neoliberal se implementó

(Brown, 2015; Harvey, 2005) durante la Dictadura civil militar, ha intentado mover la dirección de la brújula pero no ha tenido éxito y sigue rigiéndose por sus normas, sin lograr desprenderse de aquello que está encarnado en la sociedad. La situación en Palestina, por su parte, nos enfrenta al hecho de que existen países que parecen ser intocables y otros que se pueden avasallar ante la vista de quienes habitamos el planeta. Aquí, la manifestación del peso colonial sigue presente, la manifestación del neoliberalismo en su expresión más cruenta y, también la manifestación y el compromiso de aquellas personas que buscan activar cambios empleando métodos interdisciplinarios que han llegado a demostrar, en el caso de FA, “la culpabilidad de Estados y de grandes empresas” (Güiraldes, 2017) en casos de abuso de poder.

El trabajo de FA nos enfrenta con la pregunta: ¿Quieres saber lo que está pasando? Por eso su trabajo es tanto una operación expositiva como de extensión y borradura de límites. De exposición porque como señala la palabra *forense*, buscan “revertir la mirada forense e investigar los mismos organismos estatales —como la policía o el ejército— que suelen monopolizarla” (Weizman, 2017, p. 7). De extensión y borradura de límites porque operan y exhiben sus trabajos en distintos lugares, tanto en juicios, en foros públicos, en espacios de exhibición, para hacer públicos los sucesos en su contexto y, desde allí, remover los procesos políticos, las relaciones sociales, las uniones de prácticas y actores, las estructuras y tecnologías para poder enlazarlos con el mundo que los hizo posibles (Weizman, 2017), desde donde se pueden evidenciar las responsabilidades. El momento actual demanda cambios, no sólo a nivel social, político y cultural, sino que también en los conocimientos, las prácticas, las investigaciones. Por eso la tarea no es sólo científica, es política y cultural, porque

requerimos cuestionar, constantemente, relatos narrativos y visuales. Y, para ser eficaz, señala Weizman, la “impugnación de los relatos oficiales de lo sucedido es una cuestión de investigación, de historia y de solidaridad, y tal relato sólo es tan bueno como el proceso político del que forma parte” (Fuller & Weizman, 2021, p. 3).

Finalmente, quiero recuperar la idea de que cuando el imaginario político se abre, como sucedió con Chile y como tengo la esperanza está sucediendo con el apoyo a Palestina, no es fácil su cierre porque ya han sido enunciadas las demandas por la libertad, los derechos civiles y políticos, la justicia social y medioambiental, las demandas contra regímenes corruptos autoritarios, contra la economía neoliberal, van a resurgir, debido a que ya han brotado como deseos políticos (Weizman, 2015, p. 62). En la generación de estrategias para resistir y para mantener activos estos deseos es donde está el potencial y relevancia que aún tienen las prácticas para estimular la imaginación, el sentir y el pensar un mundo en el que todas las personas podamos acceder a lo que Mbembe llama el Derecho Universal a Respirar (Mbembe, 2021), el derecho a vivir.

Bibliografía

Amnistía Internacional. (2017). *50 Años de Ocupación Israelí*. Amnistía Internacional. <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/reportajes/ocupacion-israeli/>

Brown, W. (2015). *Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution*. Zone Books.

CIMA, G. (n.d.). *Galería*. Galería CIMA. <https://galeriacima.cl>

Contreras Cerda, J., & Saavedra Utman, J. (2021). “Editorial: Abuse and disobedience: Chile’s October and the end of neoliberalism”. *Social Identities*, 27(5), 517-520. <https://doi.org/10.1080/13504630.2021.1931094>

Fernández, G., Abujatum, J., & Torres, R. (2019). *Uso de gases lacrimógenos Normativa nacional, extranjera e internacional* (Asesoría Técnica Parlamentaria No SUP: 121301). Biblioteca del Congreso Nacional de Chile/BCN. https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/27512/1/BCN_GF_Uso_de_gases_lacrimogenos_FINAL.pdf

Forensic Architecture. (2019). *Herbicide Warfare in Gaza*. Forensic Architecture. <https://forensic-architecture.org/investigation/herbicide-warfare-in-gaza>

Forensic Architecture. (2020a). *Cloud Studies*. Forensic Architecture. <https://forensic-architecture.org/investigation/cloudstudies>

Forensic Architecture. (2020b). *Tear Gas in Plaza de la Dignidad*. <https://forensic-architecture.org/investigation/tear-gas-in-plaza-de-la-dignidad>

Forensic Architecture. (2024). *No traces of life: Israel’s ecocide in Gaza 2023-2024*. <https://forensic-architecture.org/investigation/ecocide-in-gaza>

Fuller, M., & Weizman, E. (2021). *Investigative Aesthetics. Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. Verso.

Güiraldes, R. (2017). “Arte en la era de la posverdad: Hacia una estética investigativa de Forensic Architecture”. *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa* (pp. 150-153). MACBA - MUAC O55.

Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press.

Llanos, B. (2021). “Revuelta social y archivo visual en el Chile actual”. *Contemporánea*, 14(1), 64-83.

Mbembe, A. (2021). “The Universal Right to Breathe”. *Critical Inquiry*, 47(S2), S58-S62.

Medina, C. (2021). *Cuando el gas deja de ser invisible* [Museum’s website]. MUAC. <https://muac.unam.mx/exposicion/sala10-forensic-architecture>

Moafi, S. (2021). “La nube y la rotonda”. *ARQ*, 107, 22-29.

Weizman, E. (2015). *The Roundabout Revolutions*. Sternberg Press.

Weizman, E. (2017). “Prólogo”. *Forensic Architecture. Hacia una Estética Investigativa* (pp. 6-15). MACBA - MUAC.

Normas editoriales

Envíos en línea

revistadiagramauft@gmail.com

Secciones

Las propuestas deben permitir ahondar tanto en el campo de las artes visuales y las artes escénicas, como en la relación entre estas con la academia, la sociedad y la comunidad. *Diagrama* publica las siguientes secciones permanentes con convocatoria abierta, en idioma español.

- Artículos académicos: deberán tener una extensión entre 3.000 y 4.000 palabras, incluyendo notas al pie y referencias bibliográficas. No debe incluir resumen ni palabras claves.
- Investigaciones artísticas: corresponderán a una propuesta cerrada de 3 dobles páginas, 4x4 colores, formato extendido 43 x 27,5 cm. (21,5 x 27,5 cerrado), que deberán ser enviadas diagramadas y en alta resolución (300 DPI). Los textos, además, deben ser enviados en formato word. Las normas editoriales para esta sección no se aplican.
- Entrevistas: deberán tener una extensión entre 2.500 y 3.500 palabras, incluyendo notas de pie e introducción y excluyendo referencias bibliográficas.

Los textos deberán entregarse en formato Word, tamaño carta y con tipografía Times New Roman 11 pts., con un interlineado de 1,5.

El archivo deberá llamarse Nombre del Autor_sección_fecha del envío (día_mes_año)

Las notas de pie deben situarse al final de cada página y no contener referencias bibliográficas, estas deben ir al final del texto.

Se usará Norma APA (American Psychological Association) para todo efecto.

Los artículos académicos y entrevistas deberán incluir imágenes, ya sean estas fotografías, gráficos, bocetos u otros que deben enviarse por separado en formato JPG o TIFF, tamaño carta y una resolución de 300 dpi; estos podrían ser utilizados, según necesidad de diseño, en monocromo.

Las imágenes deben enumerarse correlativamente y deberá aludirse a ellas explícitamente en el texto. Las fuentes de las imágenes serán normalizadas según la Norma APA, para ello se debe adjuntar la información correspondiente de acuerdo con los siguientes criterios: autor, año de creación, título de la imagen, ciudad y editorial (en el caso de que esté publicada), museo y/o galería (en caso de haber sido expuesta). Si la fuente es electrónica, agregar además la dirección web exacta. Las imágenes deben contar con la autorización respectiva para ser publicadas.

Derechos de autor

Los autores deben enviar, una vez aceptada su postulación, autorización para la inscripción al Registro de Propiedad Intelectual de la revista a nombre de la Universidad Finis Terrae. Se solicitará este documento por cada autor participante, sea teórico, artista, fotógrafo, entre otros.

Los autores preservan los derechos intelectuales de sus artículos. Asimismo, los autores preservan los derechos de sus imágenes y podrán hacer uso de éstas.

Ejemplo envío

- Título de Artículo
Nombre del autor, dirección (por ejemplo, Facultad de Arte de la Universidad de xxxx, Santiago de Chile), correo electrónico.
- Resumen + Palabras Clave
Adjuntar resumen de 100 palabras.
- Formato
Tipografía Times New Roman, 11 pts., con un interlineado de 1,5.

Ejemplos de referencias bibliográficas

Rivera Cusicanqui, S. (2015) *Sociología de la Imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Byung Chul Han (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial.

Ejemplos de referencias de imágenes

López, M. (2002) *Asado en Mendiolaza*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte.

Jaar, A. (2010) *La política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.

Ejemplo texto electrónico

Galaz, G. (2017). *El arte es relevante, sin lugar a dudas*. En <http://artesvisuales.uft.cl/index.php/investigacion> Obtenido el 16 de enero de 2018.



9 770719 938079

07

DIA- GRA- MA

REVISTA DIAGRAMA N°7-2023 | Publicación de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae



EDICIONES
UNIVERSIDAD
FINIS TERRAE