





Envíos en línea
revistadiagramauft@gmail.com

Comité Editorial
Editor a cargo:
Raimundo Edwards | redwards@uft.cl

Comité:
Federico Zurita Hecht | fzurita@uft.cl
Victor Pavez | vpavez@uft.cl
Benito Escobar Vila | bescobar@uft.cl
Ignacio Nieto | ignacio.nieto@ug.uchile.cl
Magdalena Vial | magdalenavial@gmail.com
Megumi Andrade Kobayashi | mandrade@uft.cl

Diseño: Francisca Montreal

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

REVISTA DIAGRAMA N°8-2024
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:
Paula Dittborn, *Image Chain* (2023), dibujo a lápiz sobre
papel, 75 x 75 cm. Fotografía de Javier Lewin

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

ISSN 9 770719 938086
Santiago de Chile
2024

EXPANSIONES

Construcción de pensamiento
Reflexiones críticas
Proyecciones

RELACIONES

Inter-institucionalidad
Nexos
Transdisciplinariedad

MEDIACIONES

Arte y academia
Arte y sociedad
Arte y comunidad

Índice

EDITORIAL

7
El tiempo en la práctica artística

EXPANSIONES

Construcción de pensamiento.
Reflexiones críticas. Proyecciones

10

Investigación
Paula Dittborn

30

Investigación
Francisco Belarmino

48

Investigación
Catalina Bauer

72

Investigación
José Ruiz Díaz

98

Investigación
Leonardo Portus

142

Investigación
Fabiola Burgos

168

Investigación
Marcos Sánchez

RELACIONES

MEDIACIONES

Inter-institucionalidad. Nexos.
Transdisciplinariedad

Arte y academia. Arte y
sociedad. Arte y comunidad

18

Los movimientos del cine.
El tiempo del caballo y el tiempo del perro
Nicolás Ried

118

Elsa Poblete: el arte vive al día
Federico Zurita Hecht

154

Andrés Duprat:
El espacio posible del desafío,
la tensión entre tradición y
transgresión
Víctor Pavez

38

Inversión: los tiempos de la creación
Alexandra Von Hummel

56

El teatro y el médico
Marco Antonio de la Parra

80

Tiempos de destrucción
y tiempos de construcción
Pol Capdevila

106

Copello Interruptus
Ariel Richards

130

Tiempo y espacio:
la certeza de la repetición
Carolina Pino

150

Teatro Ictus. 70 años más

176

Normas editoriales

Editorial

El tiempo en la práctica artística

La Revista *Diagrama* ya completa su octavo número. En estos ocho años, que incluyen un estallido social, un proceso constituyente y una emergencia sanitaria mundial, hemos tratado diversos temas. En esta nueva entrega, la revista se propone reflexionar sobre las diversas posibilidades de relación entre el arte y el tiempo. En esta relación, las prácticas artísticas consideran la noción de temporalidad como elemento constituyente de sus estrategias de realización y se manifiesta en diversos niveles de la experiencia artística.

Para que la obra de arte se realice es necesario que ocurra una experiencia de recepción en un tiempo específico. Simultáneamente, la obra puede, en su dimensión de significado, representar una época. Para esto, las obras pueden concentrarse en capturar un instante en el tiempo o, por el contrario, pueden hacer referencia a una sucesión de hechos que se alinean en un devenir que transcurre. En ambos casos, la obra se realizará mediante la búsqueda de soluciones representacionales o experienciales del tiempo. El arte puede pensar y comprender el presente, o, incluso, articular esa comprensión del hoy pensando el pasado o el futuro. A su vez, las obras circulan en una época y son actuales porque son capaces de impactar en el presente; pero todas están condenadas a envejecer con el paso de los años para convertirse en un clásico (concepto que, en su ambigüedad de significado y hasta su fracaso de sentido, contiene la necesidad de considerar la existencia de una obra en la historia) o para convertirse en una experiencia residual (en el marco de las relaciones de poder de una comunidad que está en permanente transformación) hasta simplemente desaparecer. El tiempo ocurre en el arte mediante la captura de un instante, por ejemplo, en la pintura, la escultura y la fotografía, o en las formas que han encontrado estas disciplinas de atentar contra esta característica y articular, en oposición al instante, estrategias

que construyan el efecto del tiempo transcurriendo. De igual forma, el tiempo transcurre en el cine, la literatura, la música y el teatro, o, por el contrario, estos medios buscan la forma de disolver o anular su continuidad para construir la ilusión de instante. A su vez, la música requiere que la compleja relación entre *tempo* y ritmo ocurra en intervalos y el teatro requiere que artistas y espectadores coincidan en el mismo lugar en una ocasión determinada (el tiempo que dura la función), mientras que, en las artes visuales, el cine y la literatura, los espectadores pueden volver a la experiencia de contemplación de una obra incluso años después de la muerte del autor. Hay obras que nacen para quedar inscritas (artes visuales, cine y literatura) y otras para simplemente morir tras el hecho de la experiencia (artes escénicas, performance, artes del espectáculo) y su reproducción es, en lugar de la replicación de un tiempo ya ocurrido, la articulación de una nueva experiencia artística en un nuevo tiempo. De forma impredecible, algunas obras trascenderán al momento de su inscripción y articularán un prestigio institucional que se prolongará en la historia, mientras otras serán olvidadas y algunas de esas pocas serán rescatadas años, décadas o siglos después para provocar experiencias impensadas en el momento de su creación.

La portada de esta edición ha sido realizada por Paula Dittborn, quien, a través de un proyecto de colaboración artística del año 2023 organizado por la Escuela de Arte de la Universidad de Ludwigsberg

(Alemania) titulado *Making Images*, ha materializado con lápices de color sobre papel, una imagen que toma como referencia fotogramas de escenas propias de películas como *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick y *Fahrenheit 451* de François Truffaut. Mientras, las obras de Dittborn al interior de la revista se proponen “ilustrar el tiempo y recorrido de la mirada en la pintura”. Además, la sección *Expansiones* de este número está compuesta por el registro de obras de Francisco Belarmino, Catalina Bauer, Leonardo Portus, Fabiola Burgos y Marcos Sánchez.

En las secciones *Mediaciones y Relaciones*, los artículos y entrevistas ofrecen una variedad de reflexiones. Alexandra von Hummel se propone invertir el tiempo de la creación teatral y, en lugar de comenzar por la fábula, comienza por el diseño. El propósito es descubrir en qué dirección inesperada avanza en este proceso novedoso de creación. Nicolás Reid se detiene a pensar qué aspectos de la realidad es posible representar mediante la característica de la imagen en movimiento en el cine y qué discursos aparecen implicados desde su origen como medio artístico. Marco Antonio de la Parra ensaya un relato sobre su propio tiempo en el teatro para dar cuenta de las tensiones y distensiones que lo convirtieron en un profesional de la salud que escribe obras y que, en algunos casos, actúa en ellas. Su relato es un ejercicio de memoria en que el tiempo no solo cruza su vida sino parte de la historia nacional. Pol Capdevila se detiene a subrayar la importancia de la extinción en la comprensión del paso del tiempo

en una obra documental. A su vez, esta continuidad hasta la muerte provocada por el absurdo de la explotación, construye como sentido una imagen de nuestro tiempo. Ariel Florencia Richard piensa las razones del canon en la historia del arte nacional, a partir de la exclusión del *performer* Francisco Copello en el relato oficial. Desde esta constatación, Richard busca reconstruir el tiempo pasado. Elsa Poblete, entrevistada por *Diagrama*, cuenta los obstáculos históricos a los que se ha enfrentado la compañía Teatro Imagen para sortear tiempos difíciles, que siempre son difíciles los tiempos para hacer teatro. Su explicación considera la reinvención y esta no puede ocurrir en un instante sino en la sucesión de hechos, como en la acción dramática en el teatro. Teatro Ictus, piensa sus setenta años de trayectoria mediante una dramatización que se pregunta por el mismo teatro como posibilidad de conocimiento. El guionista Andrés Duprat entrevistado por *Diagrama*, se pregunta por la relación de oposición entre tradición y ruptura en el arte. Para esto, cuestiona las imposiciones históricas que han operado en las diversas disciplinas artísticas y la necesidad de disolverlas.

Como vemos, la relación arte y tiempo se lleva a cabo en el sonido, las imágenes, los signos, las ideologías y la historia, y son relevantes no solo desde una perspectiva teórico-crítica. Son relevantes para la realización de la práctica artística◆



PAULA DITTBORN

Buenos Aires, 1978

La imagen de portada es un dibujo hecho con lápices de colores en el marco de un proyecto de colaboración artística del año 2023, organizado por la Escuela de Arte de la Universidad de Ludwigsburg, Alemania. El proyecto, titulado “Making Images” y creado por la artista Goda Plaum, consistía en la realización de una imagen en el transcurso de un mes, que funcionara como respuesta a una imagen realizada previamente por un o una artista proveniente de otro país. De esa manera, se terminó conformando una suerte de diálogo o cadena de imágenes entre todos y todas las participantes. Los dibujos que vienen a continuación, en cambio, fueron hechos con lápiz pasta, e intentan ilustrar el tiempo y recorrido de la mirada en la pintura —utilizando a un lenguaje que amo, que es el del cómic. Fueron realizados en colaboración con mi querido amigo y colega Fernando Pérez, quien estuvo a cargo del texto.

Paula Dittborn es artista visual y académica de la Universidad Alberto Hurtado. Ha participado en diversas exposiciones artísticas, tanto en Chile como en el extranjero, y desarrollado proyectos de investigación académica sobre distintas materialidades y técnicas –dentro de los cuales el más reciente es sobre plumaria novohispana y prehispánica andina.

Fernando Perez Villalón es escritor y académico de la Universidad Alberto Hurtado, en donde dirige, desde hace unos años, el Doctorado en Estudios Mediales. Ha publicado varios libros de ensayo, poemas, traducciones, relatos y libros-objeto en colaboración con artistas, y forma parte del proyecto de poesía y música Orquesta de Poetas.

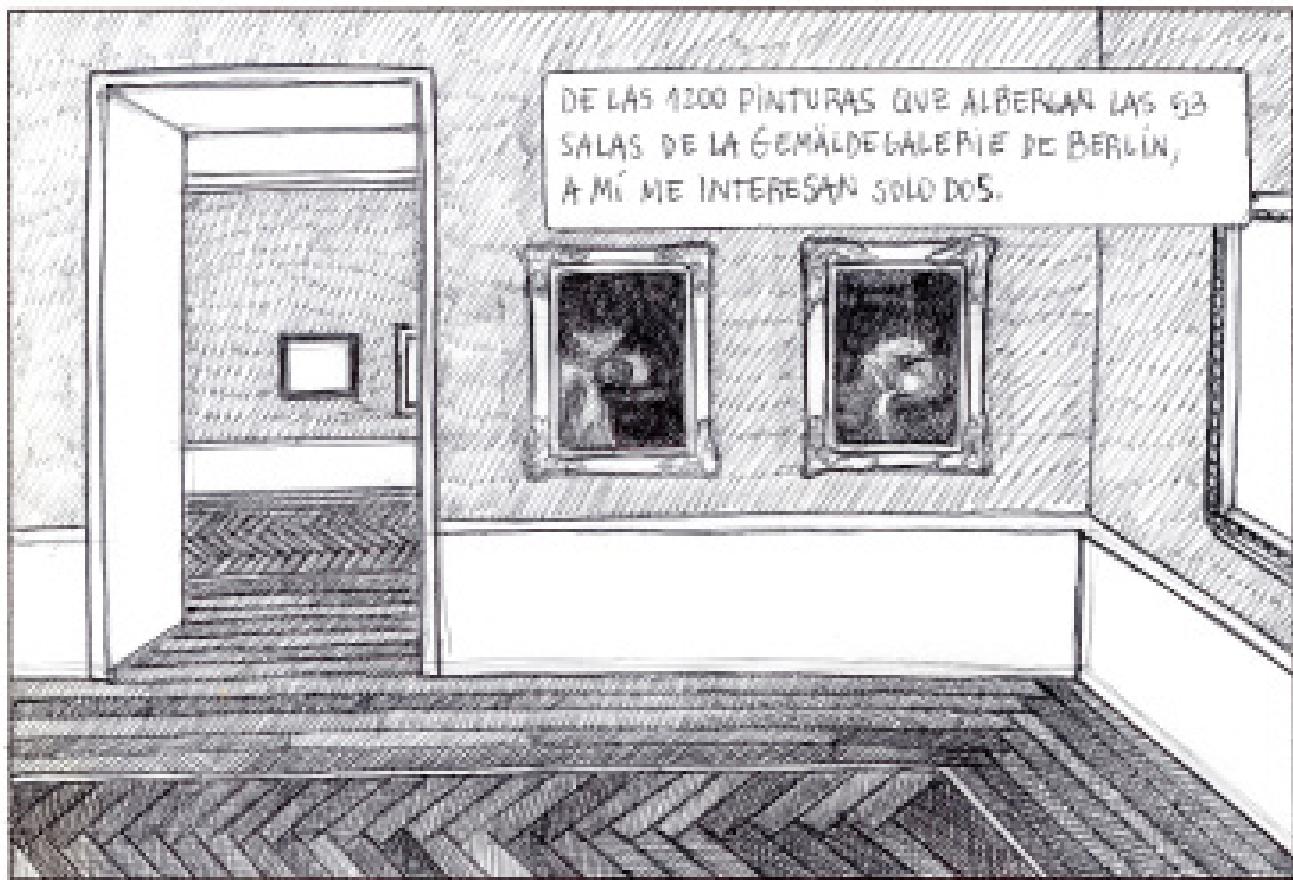
www.pauladittborn.cl

Vocablos

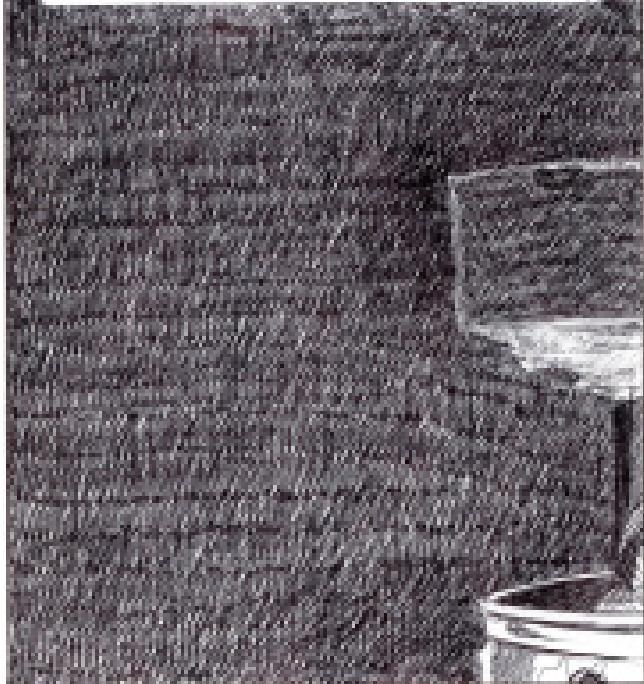
Paula Dittborn
fernando Pérez V.

Kat. Nr. 4480

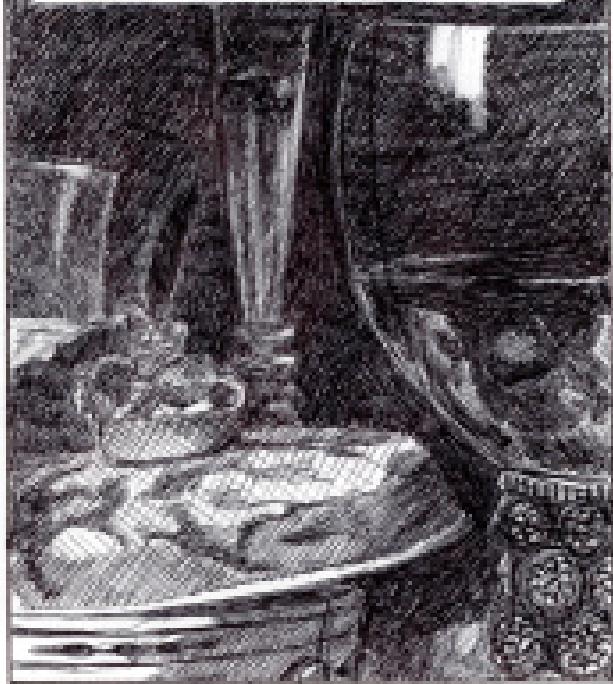




KALF PINTABA UNA Y OTRA VEZ UN CONJUNTO DE OBJETOS CUIDADOSAMENTE SELECCIONADOS



DISPUESTOS DE MODOS DIVERSOS SOBRE LA SUPERFICIE DE UNA MESA. LA CRÍTICA SE DIVIDE ENTRE QUIENES



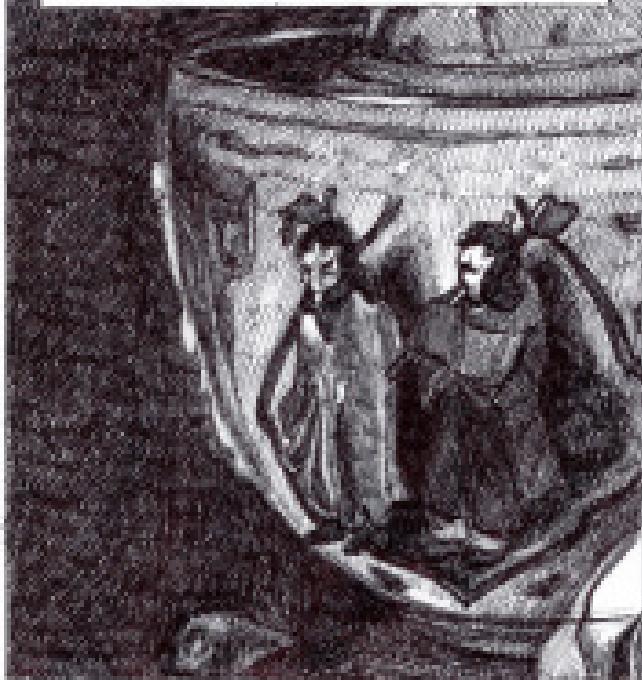
LO CONSIDERAN UN PRE-TEXTO PARA DESPLEGAR SU VIRTUOSISMO TÉCNICO ...



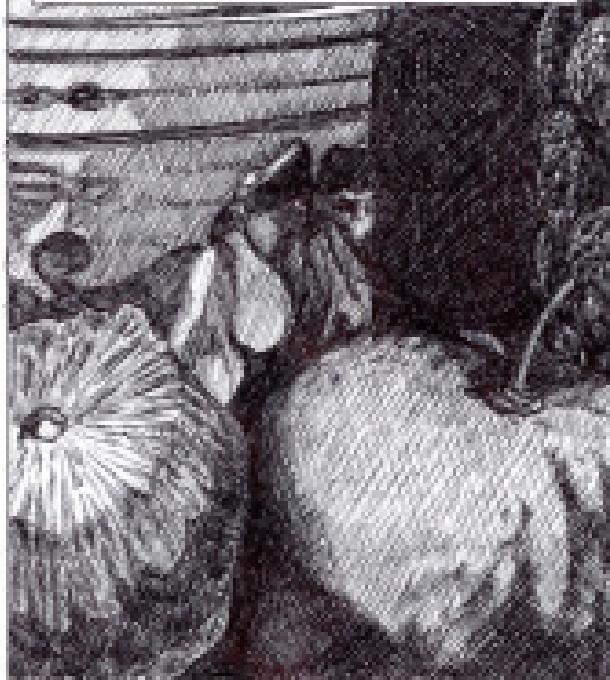
y QUIENES LEEN EN ESTOS OBJETOS UN SENTIDO RELIGIOSO O EGOTÉRICO.



AMBAS HIPÓTESIS SON IGUALMENTE FALSAS: EN REALIDAD KALF FUNDÓ UNA LENGUA SECRETA BASADA EN



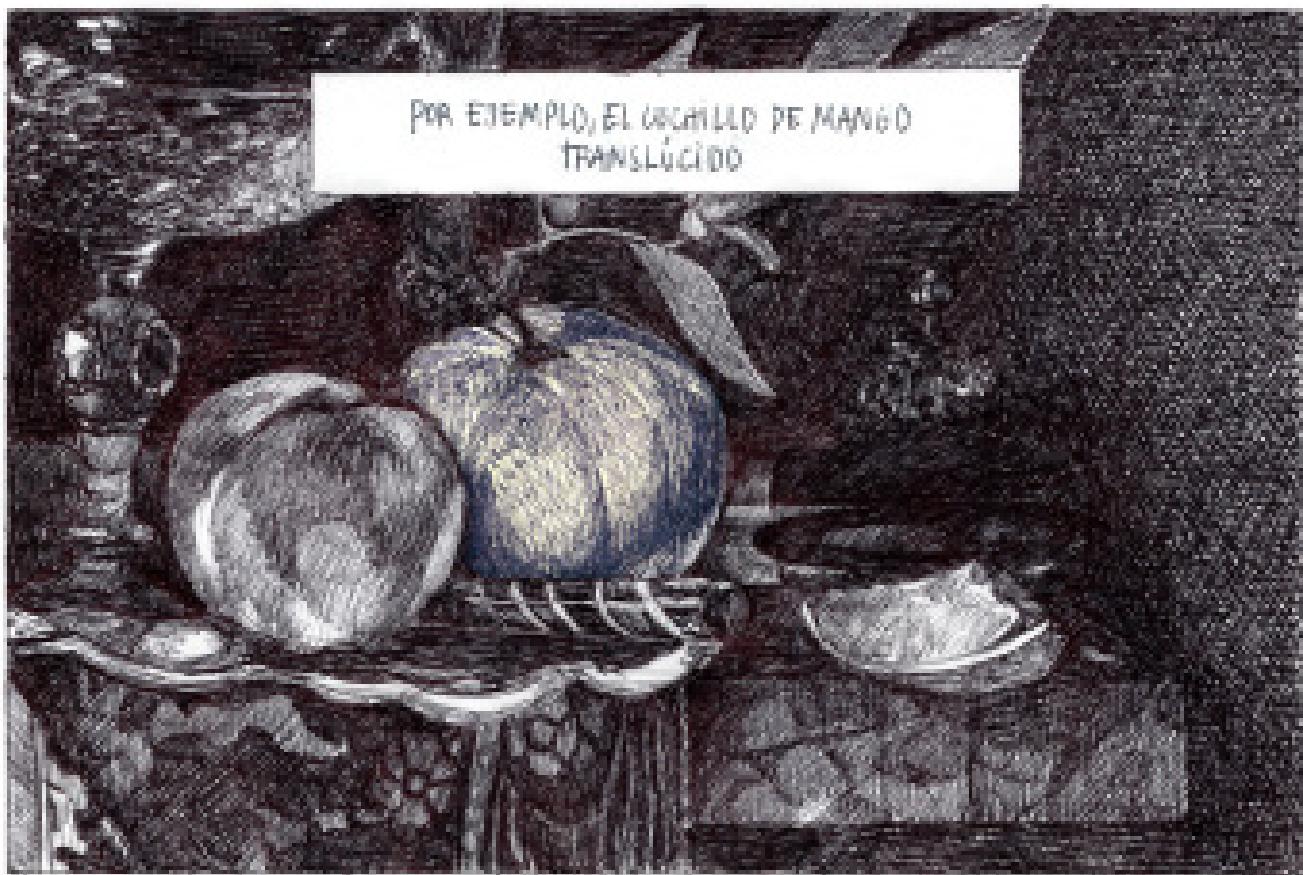
LA DISPOSICIÓN DE LAS COSAS EN LA TELA. CADA COSA POR SÍ MISMA CARECE DE SENTIDO,



PERO AL COMBINARSE FORMAN UN MENSAJE DESTINADO A QUIEN SEPA COMPRENDERLO.



POR EJEMPLO, EL DESHILLO DE MANGO
TRANSLUCIDO



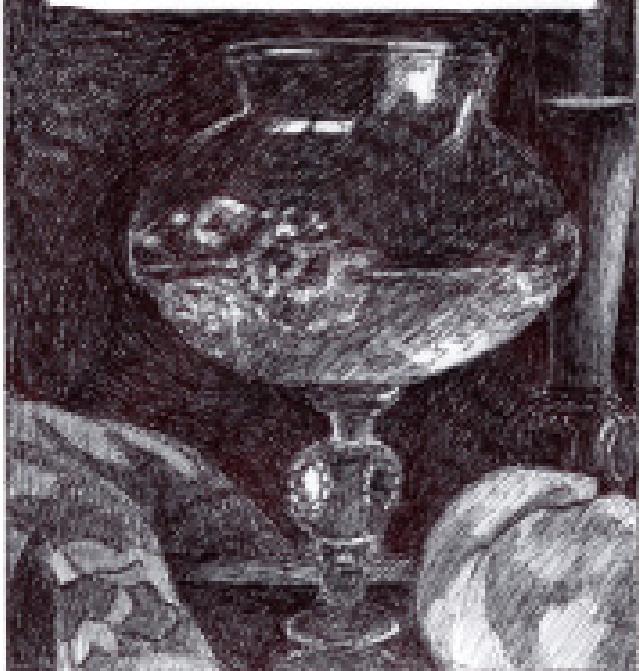
QUE EN AMBOS cuADROS
SE INTRODUCE ENTRE DOS
FRUTAS,



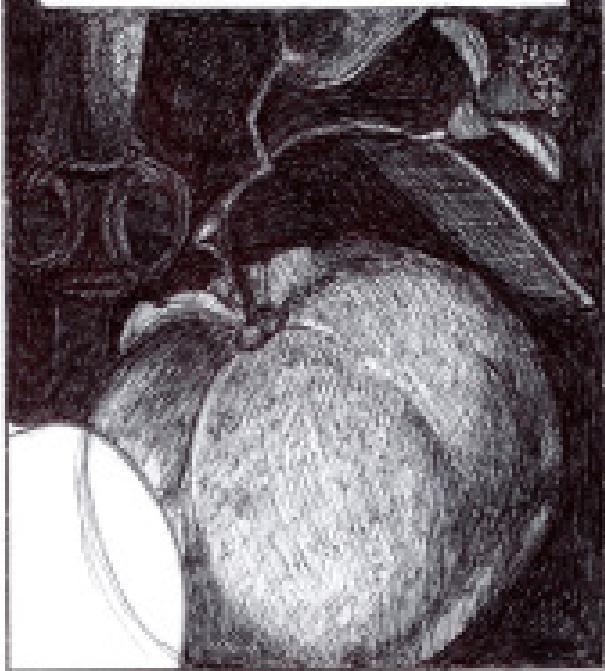
EL GATO DE NARANJA
SOBRE LA MESA,



LA COPA MEDIO LLENA DE UN
LICOR AMBARINO,



NO SON MERAS IMÁGENES SINO
PALABRAS DE UNA LENGUA SECRETA,



UN CÓDIGO QUE ESTOY DECIDIENDO
A DESCIFRAR.



Los movimientos del cine

El tiempo del caballo y el tiempo del perro

Nicolás Ried Soto¹

1. Los movimientos primeros: el caballo y el perro

Desde el comienzo, el cine fue definido a partir de la relación entre el movimiento y el tiempo. El invento de los hermanos Lumière fue bautizado como una máquina mágica diseñada para capturar y exhibir la danza de la realidad. Esas dos funciones, de captura y de exhibición, hermanaron al cine con la pregunta por la libertad. En una de las primeras críticas de cine de la historia, dedicada a la primera versión de *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (1895), André Gay anotó:

Así, transportados a Lyon, vimos del mismo modo a los obreros y obreras de los Sres. Lumière salir de sus talleres al mediodía, a las chicas aparcar los coches y las bicicletas, corriendo solas o en grupo, todas felices de sentir, *por un tiempo*, que volvían al chismorreo y a la libertad (Gay, 1895, p. 311)².

Obreros y obreras saliendo de la fábrica, caminando sin otro rumbo que el de la libertad; según Gay, marchando hacia el tiempo de la libertad. La famosa marcha con la que se inaugura la historia del cine está marcada por la pregunta: ¿hacia dónde se dirigen estos trabajadores? La salida de la fábrica instituye un gesto de libertad, un movimiento sin destino. El panorama completo de este

¹ Doctor (c) en filosofía, Universidad Diego Portales y Universidad Complutense de Madrid. Magíster en pensamiento contemporáneo, Universidad Diego Portales. Abogado y licenciado en ciencias jurídicas y sociales, Universidad de Chile. Profesor de Teoría de la Justicia, Universidad Alberto Hurtado. Autor del libro *¿Qué es la crítica? Michel Foucault, leer el presente sin juicio* (Metales Pesados, 2022). Co-autor de los libros *La Mirada de los Comunes. Cine, amor y comunismo* (Calabaza del Diablo, 2019) y *La Mirada de los Comunes. Contra Hollywood* (Calabaza del Diablo, 2022).

² Traducción propia del original en francés: «Ainsi transportés à Lyon, nous y vîmes de la même façon les ouvriers et ouvrières de MM. Lumière sortant de leurs ateliers à midi, les filles se garant des voitures et des bicyclettes, courant isolées ou par groupes, toutes joyeuses de se sentir, pour un temps, rendues au gai bavardage et à la liberté». Itálicas añadidas.

gesto se configura una vez que tenemos a la vista las tres versiones conocidas de *La Sortie...* La que refiere Gay es la primera versión, proyectada famosamente en un café parisino un 28 de diciembre de 1895. Las otras dos versiones, estrenadas respectivamente en marzo y agosto de 1896, conservan un parecido estructural con la primera: un plano general, cerrado, fijo, que muestra en cerca de un minuto la salida de los obreros de la fábrica Lumière al terminar su jornada laboral. Las tres modalidades de esta obra instalan uno de los desacuerdos que fundan la historia del cine: ¿qué está capturando el invento de los Lumière? Las respuestas a esta pregunta determinan las múltiples formas de la relación entre la imagen cinematográfica y la realidad: entendida como una obra documental, la de los Lumière es una que retrata ese alegre tránsito que va desde la tortura del trabajo al tiempo de la libertad. Esa es la respuesta de los amantes de la realidad. Sin embargo, dicha lectura peca de inocencia cuando nos enteramos de la verdad: la caminata de los obreros es una puesta en escena, una acción coordinada por los hermanos Lumière. Según ellos mismos relatan en su correspondencia (Lumière y Lumière, 1994, p. 139), las filmaciones se llevaron a cabo fuera del horario laboral y las tomas fueron repetidas en más de una oportunidad. Eso explicaría que muchos de los trabajadores fueran bien vestidos, con su tenida de domingo, puesto que iban a ser retratados por el cinematógrafo.

La obra de los Lumière no tenía por misión retratar la realidad. En este sentido, no hay una oposición

entre el cine de los Lumière y el arte cinematográfico posterior, caracterizado principalmente por su dimensión narrativa. Tom Gunning ha explorado en este asunto con su concepto de *cine de atracciones*: a los Lumière no les interesaba el cine como aparato narrativo, sino como un artefacto capaz de *mostrar* algo (Gunning, 1990, p. 381). ¿Qué es capaz de mostrar el cine? Cuando observamos *La Sortie...*, en cualquiera de sus versiones, vemos un grupo humano caminando de manera coordinada hacia una cámara. Vemos, entonces, acciones que responden a una coreografía que busca atraer las miradas. Dicho así, la importancia de esta primera obra del cine no radica en ser aquella en que por primera vez se captura al cuerpo humano en movimiento; su importancia está dada por ser la primera vez que los movimientos de un cuerpo están constreñidos por la presencia de una máquina y queda un testimonio de eso. La obra de los Lumière exhibe la facultad humana de coordinar los movimientos del cuerpo con el fin de mostrar el mundo. No se trata de poner en escena una idea previa (como lo presenta el análisis de Gay), como tampoco se trata de capturar la verdad natural de la realidad: *el cine es el intento humano de mostrar el mundo de golpe, todo lo que el mundo puede*.

El cine no es el arte del movimiento porque proyecta imágenes que se mueven —de hecho, sabemos que lo que se mueve no son los cuerpos en escena, sino el propio filme en su originaria cadencia de 24 fotogramas por segundo—; el cine es el arte del movimiento porque muestra la verdad del mundo:

muestra que el mundo se mueve y que lo único que podemos entender de él es su movimiento. El movimiento del mundo, a su vez, es múltiple y responde a diferentes formas del tiempo. La principal forma del tiempo que aparece en *La Sortie...* es la de los humanos. *El tiempo del humano* está marcado por el ritmo del caminar, apresurado y leve, recto y oblicuo, destinado y perdido; es el tiempo de un trabajador que abandona su trabajo; es, también, el tiempo de un cuerpo que interpreta ser otro cuerpo; es el tiempo de los actores y de las actrices. Los obreros de los Lumière están trabajando al interpretar a unos obreros que salen de una fábrica: no son ellos los que simplemente salen de la fábrica, sino que son un grupo de cualesquiera que realizan la labor de actuar. Hay ya en ese tiempo un desfase de la representación: los gentiles movimientos de los cuerpos están desde ya interpretando cómo deberían ser los movimientos de un obrero, de una obrera. Son ya un intento por dar cuenta de una clase de movimientos, dando lugar a una forma específica del tiempo: es el tiempo de la actuación (en latín, *agere*), un tiempo que se agota en su propia realización.

Las otras formas del tiempo están dadas por los otros dos tipos de movimiento que aparecen en los albores del cine. La primera y la segunda versión de *La Sortie...* concluyen con la aparición de un carro siendo tirado por caballos; mientras, en todas las versiones, vemos aparecer entre la multitud unos perros. Estos movimientos dan lugar a dos formas de la temporalidad: *el tiempo del caballo* y *el tiempo de los perros*.

2. El tiempo del caballo: la sumisión del tiempo al espacio

Los movimientos del caballo están sometidos al espacio. Su función es la del cumplimiento de una meta: llevar un cargamento de papas al pueblo, ganar una carrera en el hipódromo, tirar del carro real en dirección al castillo, acompañar al jinete a su siguiente batalla, pasear a la niña por el borde del lago, servir al policía en la represión de la protesta. El caballo nunca está libre de su finalidad: incluso, en tanto obsequio, cumplió la finalidad de ocultar a los soldados griegos y permitirles el acceso a la ciudad de muros infranqueables.

El espacio determina el tiempo del caballo, le otorga su finalidad. Si los humanos no estuvieran limitados por el espacio y pudieran estar, a voluntad, en cualquier punto de este, jamás se habrían enterado de la existencia del caballo. Es por esto que el movimiento de este animal es el hacer (del latín, *facere*): sus movimientos sirven como medio para un fin. La libertad del caballo está determinada por la relación entre medios y fines, la cual le es impuesta y termina subordinándolo.

El tiempo del caballo, al ser un tiempo propiamente espacializado, puede ser dividido, segmentado, analizado. Es el tiempo que conserva la forma del espacio, dando lugar a su división y al proceso de homogeneización: todo espacio, para cualquier caballo, es igual. Ya sea un camino cubierto por la nieve del norte, las tierras pantanosas del sur, la calurosa tierra de los desiertos del oeste, o los

caminos empedrados del este: todos los tramos son el mismo tramo, un kilómetro es siempre un kilómetro; un día es siempre un día completo, de sol a sol. El caballo es una forma de homogeneización del mundo, es decir de la experiencia. Nuestra experiencia del mundo está asegurada por el caballo, tal como los límites de la razón estaban asegurados por la puntualidad de los paseos que daba Immanuel Kant en la plaza de Königsberg.

Este modo del tiempo instituye un modelo de movimiento que se adecua a los procesos productivos mercantiles fordistas: los gestos de los obreros se transforman en medidos movimientos de prensión, rotación y traslación que se repiten al infinito, como demostrara Charles Chaplin. Y de la misma manera, el tiempo del caballo subyace a los procesos productivos de la imagen hollywoodense, al ser movimientos que transportan de un lado a otro (de la pantalla a los espectadores) la información necesaria para articular de manera correcta un relato. Este es el tiempo que exige la denominada *teoría del conflicto central*, cuyos defensores van desde Aristóteles a Robert McKee: un tiempo divisible, que permita reconocer y separar las acciones significativas que dan lugar a un conflicto, su clímax y su fin.

El cineasta Raúl Ruiz es quien articuló, tanto desde la escritura como desde el cine, una crítica de la estructura del conflicto central. En su *Poéticas*

del cine, Ruiz plantea que el cine hollywoodense responde a una estructura simple:

Evocaré aquí el primer enunciado de esa teoría: “Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central” (Ruiz, 2012, p. 19).

La obra de Ruiz busca siempre disolver el mandato productivo del cine de Hollywood, restando su elemento central: el movimiento entendido como la acción del caballo, como una sumisión a los fines. La crítica de Ruiz, como afirman algunos autores (Peric y Ried, 2022, p. 11-18; Vera, 2021), tiene por objeto la producción de un tiempo distinto del que le es propio al caballo: Hollywood no es un lugar, sino la forma en la que se subordina el tiempo al espacio. La forma de esta crítica es la salida, la errancia, el nomadismo: la producción de una cartografía que no someta los cuerpos al espacio, sino que los libere en el tiempo del cine.

El tiempo del caballo aplaza la pregunta por la libertad y exige, así, otra forma del tiempo.



Fotograma de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (August Lumière y Louis Lumière, 1885).

3. El tiempo del perro: el arte de los movimientos del mundo

La palabra “cine” proviene del griego κίνησις, que se utilizaba para referir el movimiento de los cuerpos. De este modo, el arte de las imágenes que se mueven, se bautizó con esta palabra antigua para dar cuenta de su función central: a diferencia de la fotografía, la escultura o la pintura, las imágenes en la pantalla se mueven. La palabra κίνησις, a su vez, comparte raíz con κυνός, una de las palabras con que los griegos referían a los perros. Podemos deducir que para los

griegos el movimiento ejemplar era el que realizan los perros. La otra palabra griega para referir a los perros es πυρ, que significa pira o llama, haciendo referencia a los movimientos fogosos de los caninos (tanto porque se mueven de maneras inesperadas, como porque desatan sus pasiones sexuales a la vista de todos). De ahí los filósofos cínicos (κυνικός) tomaron su nombre, dando forma a un modo de pensar que se basa en la gestualidad de los perros: a aquellos que proponían una sólida teoría sobre las leyes de la realidad, los cínicos oponían un gesto irónico, gracioso, escandaloso.

El movimiento de los perros prescinde del espacio, o cuanto menos lo subordina. Como el fuego, sus derivas son imprevisibles y dan a luz un tiempo propio. *El tiempo de los perros* (quizá sea más adecuado el plural “los tiempos”) no responde a una teleología, no sirve para un fin: es la constatación de un mundo que intenta expresarse de golpe. Mientras los caballos de los Lumière trotan en línea recta a la salida, los perros se cruzan, giran, ladran, se echan, descansan, saltan, se devuelven y corren fuera de campo. El movimiento del caballo es unitario, homogéneo y divisible; los movimientos de los perros son múltiples, heterogéneos e indivisibles, siendo esa la forma de su tiempo. Los tiempos del perro nos sitúan en el plano de la experiencia vaga y del sentido incierto. Sustituyen la acción por el gesto apenas perceptible e instituyen una política del desorden.

El movimiento del perro es el gesto (del latín, *gerere*). Un poco menos que la acción, el gesto es un movimiento siempre incapaz de realizar su tarea por completo, no tanto por su propia impotencia, como por la magnitud de la tarea. *El gesto es un intento por mostrar el mundo de golpe*. Por supuesto, los perros no tienen la intención de hacer esto: ellos son solo un medio de un fin imposible, de un fin tan grande que más parece ser un medio infinito. Puestos en relación con los humanos y los caballos, los movimientos de los perros exhiben la potencia de todo movimiento: la constrictión y la sumisión son modos del movimiento que permiten reducir el mundo para hacerlo manipulable. Pero la pregunta del perro no es cómo dominar el mundo, sino: ¿cómo se mueve el mundo si hago este movimiento? La pregunta del perro es la pregunta curiosa del artista que experimenta con los elementos que tiene delante del hocico.

En el sentido de Roland Barthes, el perro es un artista de gestos:

El artista (seguiremos usando esta palabra un tanto *kitsch*) es por su estatuto un realizador de gestos: quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él; son efectos que se vuelven, se invierten, se escapan, que recaen sobre él y entonces provocan modificaciones, desviaciones, aligeramientos del trazo. pues en el gesto queda abolida la distinción entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión (Barthes, 2021, p. 164).

El movimiento de los perros es de una rebeldía tal que se sacuden las cadenas causales y lo que parecía claro ante los ojos se torna oscuro y misterioso. He ahí su ética de la curiosidad: los perros buscan, huelen y se mueven juntos, en manada, hacia un destino que desconocen. Incluso es más: no solo es que desconozcan su destino, sino que ese destino no existe hasta que llega. El destino de los perros es el de las revueltas, como lo sugiere Diogo Sardinha a partir de la crux semántica entre el latín *motus* y las palabras españolas “manada” y “motín” (en francés “meute” y “émeute”; en alemán “Meute” y “Meuterei”; en portugués “matilha” y “motim”): los movimientos de revuelta son políticos en tanto que sublevan un orden, no en tanto que canalizan el poder y estabilizan las instituciones (Sardinha, 2012, p. 115). El movimiento del perro es el que nos muestra la estructura del movimiento del caballo: los caballos de los Lumière pertenecen a la fábrica, son arreados por un jinete laboralmente dependiente de la misma y, por eso, siguen las órdenes de su amo; los perros, en cambio, son de la calle y se toparon con el rodaje de una película que interrumpió su siesta de domingo.

Los tiempos de los perros coinciden, en su forma, con los tiempos del mundo.



Fotograma de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (August Lumière y Louis Lumière, 1885).

4. Los movimientos del cine

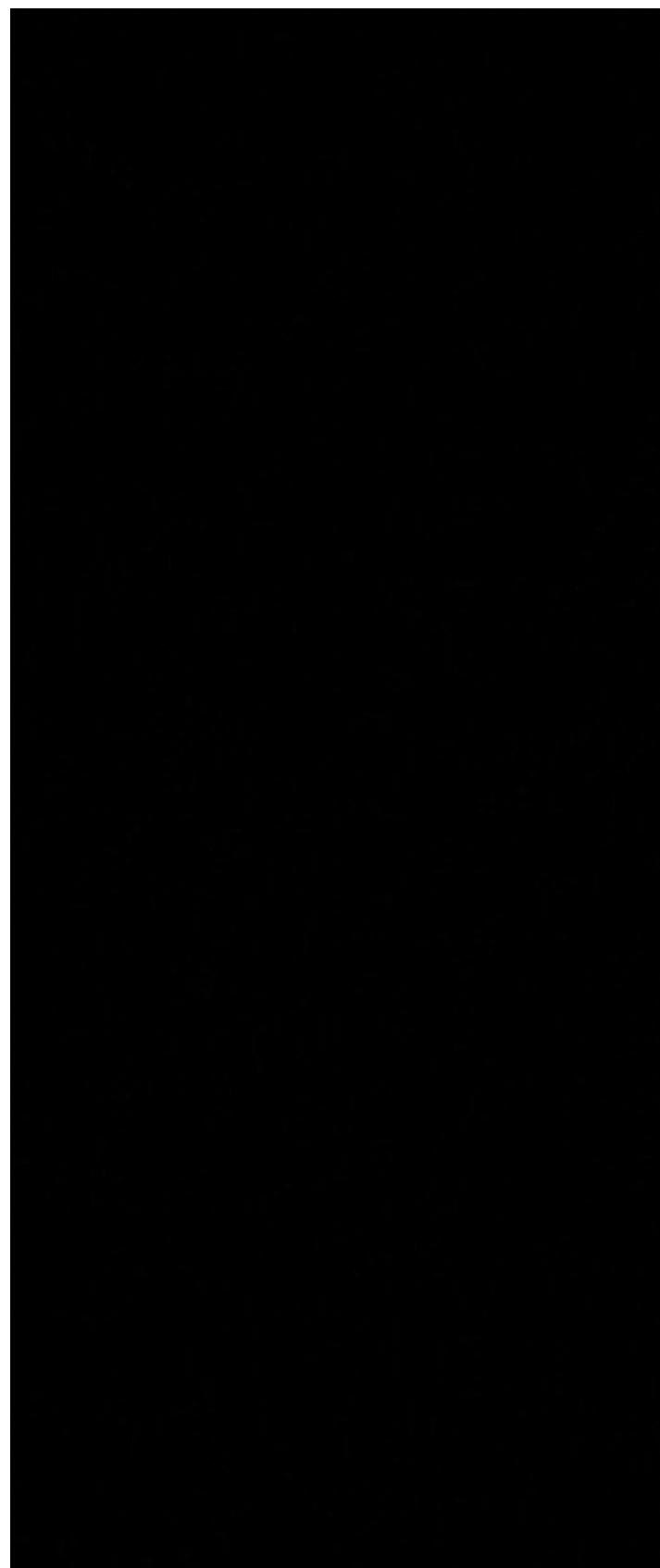
En la década de 1980, el filósofo Gilles Deleuze se decidió a impartir un curso sobre cine en la Universidad de Vincennes, luego conocida como Paris-VIII. Entre bromas, advertía que la pregunta por el cine era una cuestión previa a resolver ante la pregunta fundamental que lo acompañaría en el final de sus días: *¿qué es la filosofía?* El paso por el cine dibuja un camino necesario para llegar a la casa de la filosofía, pero, *¿por qué?* *¿Por qué* un curso dedicado

al cine, donde los protagonistas serían cineastas, artistas, autores que tienen en mente problemas diferentes de los filosóficos, tendría algún impacto en la respuesta a la pregunta por la filosofía? *¿Qué tiene que ver el cine con la filosofía?* *¿Guardan, acaso, algún parentesco estructural?*

Hasta ese momento, la relación entre la antigua ciencia filosófica y el nuevo arte cinematográfico era de subordinación: el cine servía para ilustrar, a modo de ejemplo, alguna teoría filosófica. Deleuze, sin embargo, hizo otra cosa: emprendió la búsqueda de

un nuevo estilo, intentó extraer un método filosófico desde el cine. Esa empresa tuvo como resultado cuatro cursos y dos libros: *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983) y *L'image-temps. Cinéma 2* (1985). Estos dos libros conforman el esfuerzo más complejo e influyente por elaborar una relación entre el cine y la filosofía en el siglo XX. Y aunque explícitamente Deleuze demarcó su proyecto fuera de los análisis semióticos, psicoanalíticos y fenomenológicos predominantes en esa época, sus libros fueron interpretados como “teorías del cine” (Matsutani, 2019, p. 68).

Visto en continuidad con la pregunta por la filosofía, Deleuze no desarrolló una teoría del cine. Lo suyo es un intento por transformar los modos de producción al interior de la práctica filosófica occidental: los textos del cine conforman un gesto, un mínimo movimiento, que intenta modificar el rumbo del pensamiento en Occidente. Quizá una empresa demasiado grande para un movimiento tan pequeño, pero Deleuze estaba al tanto de que son los movimientos menores los que llegan a hacer existir el mundo. En el gesto de Deleuze hay una esperanza: transformar los modos de producción del pensamiento para así transformar el mundo. Esta es la política de los gestos, que supone la modificación de nuestros modos de percibir para dar así paso a la revolución de nuestros modos de vivir. Por esto resulta fundamental la transformación de la mirada. Como afirma François Dosse a propósito de los textos del cine de Deleuze: «El cine ya no tiene la finalidad de ser el reflejo de una realidad supuesta, sino que se convierte en la expresión de la creencia misma en el mundo» (Dosse, 2010, 532).



Fotograma de *Arbeiter verlassen die Fabrik*
(Harun Farocki, 1995).



5. Los tiempos del gesto, la transformación de la mirada

Harun Farocki, en su corto documental *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), realiza un montaje de escenas en las que se muestran obreros y obreras saliendo de su lugar de trabajo. En el filme, se pregunta por si es que el cine, acaso, no ha filmado una y otra vez su primera imagen. El año 2006 realizó una instalación que consistió en poner doce televisores en el piso, uno al lado del otro, donde se exhibió cada una de las escenas de su filme anterior: ordenados por década, se mostraban las salidas de obreros de su lugar de trabajo, desde fines del siglo XIX hasta fines del siglo XXI. ¿Hacia dónde se dirigen? Se preguntaba Farocki. ¿Van a sus casas? ¿A una reunión política? ¿Por qué los graban? Los Lumière querían demostrar la potencia del cine, al exhibir los cuerpos de los obreros en movimiento. ¿No habrán mostrado, también, la potencia de la policía? Los Lumière no sabían que estaban creando la máquina con la que se registraría el ingreso y la salida de los trabajadores, para evitar que robaran algo de la fábrica.

Farocki se pregunta: ¿qué pueden las imágenes? (Fernández, 2014, p. 8). Como si la filmación de los obreros nos hiciera ver, por vez primera, que existen los trabajadores. Ese es el trabajo de las imágenes: *hacer existir*. Las imágenes hacen existir todo aquello que roza el plano ontológico sin alcanzarlo del todo. Las ideas incompletas, los deseos frustrados y los movimientos menores: esos son los átomos del cine. En definitiva, los gestos, esos movimientos del mundo que consiguen su existencia por gracia de una mirada que los forma.

La mirada da forma al gesto, le cede un pase a la existencia y así transforma el mundo. Hacer existir es lo que el cine puede y eso lo hace produciendo formas del tiempo: el tiempo del gesto es singular y no conoce su final. Así lo plantea Carlos Casanova, a propósito de Farocki:

En la película *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* de los hermanos Lumière (1885), donde se muestra a cien obreros, poco más o menos, saliendo de la fábrica de artículos fotográficos de Lyon-Montplaisir, el texto de Farocki repara en un pequeño e insólito gesto de una obrera que tira de la falda de una compañera, sin que esta pareciera percatarse. Ambas avanzan en direcciones opuestas. Quizás ese pequeño e insignificante gesto sea como la mirada de la bella mujer que se dirige al campo y que, recién llegada, ha sido capturada por la cámara. Quizás en ambas imágenes despunta lo otro, que descontrola nuestras miradas abriendo la posibilidad, la potencia de una nueva trayectoria de afecto. En esas imágenes vueltas gestos ya no podemos saber con seguridad lo que una imagen puede (Casanova, 2014, p. 119).

¿Qué puede el cine? Mostrar la potencia del mundo, tal como los obreros que marchan sin rumbo, como la trabajadora que jala del vestido de su compañera, como los caballos que tiran del carro y como el perro que les ladra a todos ellos.◆

Referencias

- Barthes, Roland. 2021. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Casanova, Carlos. 2014. «No sabemos lo que una imagen puede». En: Diego Fernández (ed.). *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Metales Pesados.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*. Les Éditions de Minuit.
- Dosse, François. 2010. *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, Diego. 2014. «Prólogo». En: Diego Fernández (ed.). *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Metales Pesados.
- Gay, André. 1895. «Le Cinématographe de MM. Auguste et Louis Lumière». *Bulletin du Photo-Club de Paris: Orange Officiel de la Société*.
- Gunning, Tom. 1990. «The Cinema of Attractions Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde». En: Thomas Elsaesser (ed.). *Early Film: Space Frame Narrative*. British Film Institute.
- Lumière, August y Lumière, Louis. 1994. *Correspondances 1890-1953*. Cahiers du Cinéma.
- Matsutani, Yosaku. 2019. «Deleuze's Cinema and Lumière Films». *Bulletin of the School of Literature, Arts and Cultural Studies*. Kindai University, V. 31, N. 1.
- Peric, Ivana y Ried, Nicolás. 2022. *La Mirada de los Comunes. Contra Hollywood*. Calabaza del Diablo.
- Ruiz, Raúl. 2012. *Poéticas del cine*. Ediciones UDP.
- Sardinha, Diogo. 2012. «Motus, meute, émeute: formes de mouvement sauvage». *Principios. Revista de Filosofía*. V. 19, N. 13.
- Vera, Adolfo. 2021. «Raúl Ruiz: errancia, mito, (des) identidad». *Arkadin*. N. 10.



FRANCISCO BELARMINO

IIIapel, 1988

Estudié Artes Visuales y Fotografía en la Universidad de las Artes, Ciencias y Comunicaciones, y soy Magister en Investigación y Creación Fotográfica de Universidad Finis Terrae. Me desarrollo como artista y postproductor de video en Santiago de Chile, y también como profesor universitario en la Región Metropolitana y en la Región de Valparaíso. Mis trabajos se han expuesto en destacados museos y galerías nacionales, de forma colectiva e individual entre otras instancias y espacios culturales del país. En el extranjero han visionado mis realizaciones en Roma, Madrid, Zurich, Buenos Aires y Vilnius.

Mi trabajo artístico está ligado a la imagen técnica, especialmente al desarrollo de obras desde el medio video y la instalación como un eje que cruza toda mi práctica. Desde ahí instalo reflexiones que desprenden de los imaginarios televisivos, de la relación problemática entre los individuos y los medios, la tecnología y las imágenes y cómo esta relación se cruza con cuestiones personales, sociales, políticas, estéticas y filosóficas.

Entiendo las pantallas como un elemento discursivo y a su vez como un material el cual es posible doblegar pese a su carácter técnico y eminentemente ideológico. Aparecen aquí cuestiones de orden simbólico y/o narrativo, pero también exploraciones entorno a su superficie, su resistencia física, su fragilidad, su calidad lumínica y su percepción óptica. Así, desde cierta distancia, la investigación creativa se torna una forma transitar entre las posibilidades del audiovisual y las cuestiones técnicas que conforman sus dispositivos; invita a poner en discusión el determinismo tecnológico, los alcances transformadores de las imágenes, invertir sus relaciones de poder y me permite proponer algunas sensibilidades porosas sobre estas superficies comúnmente planas.

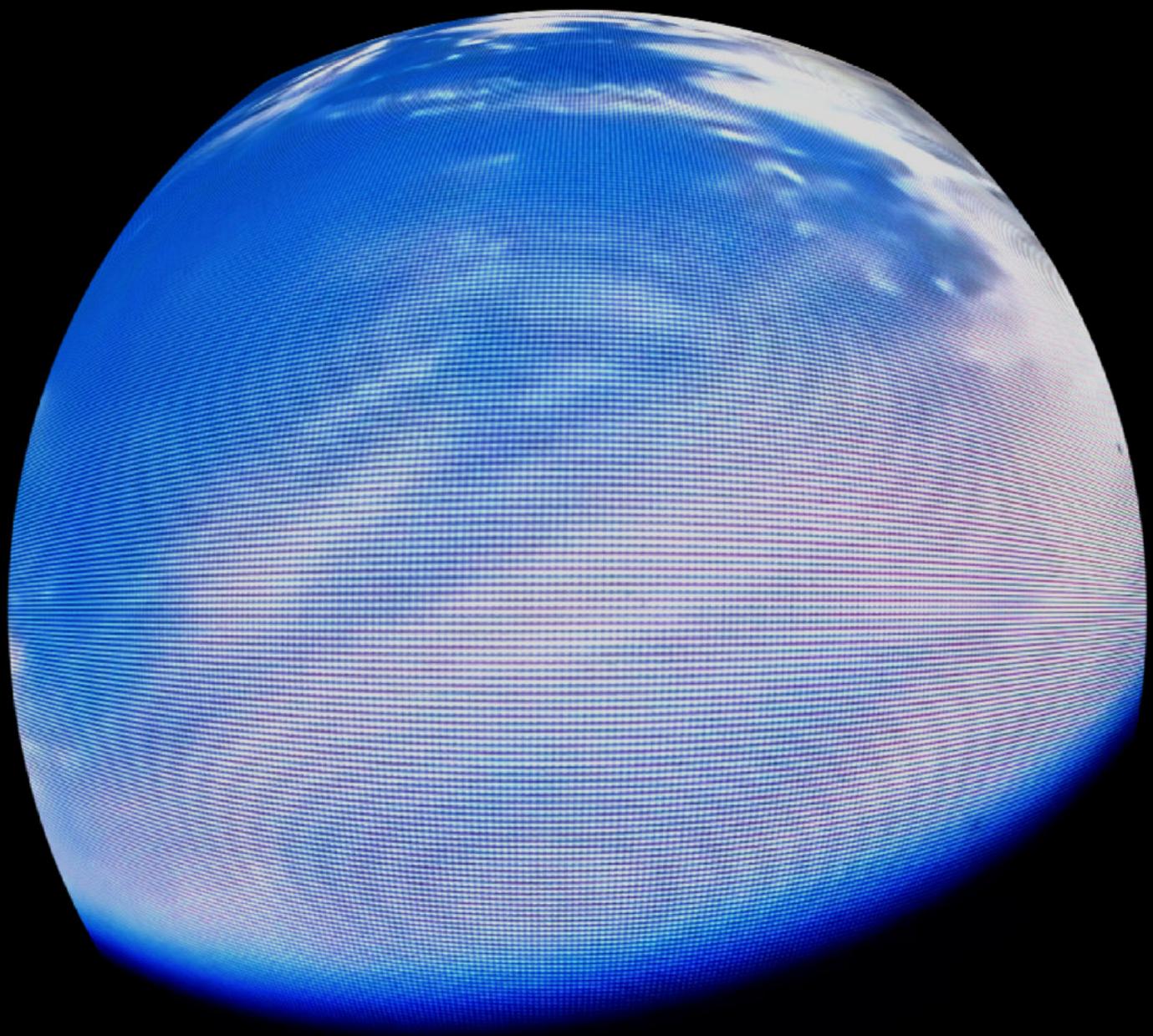
Imágenes por orden de aparición:

1. *Suspención y anclaje*, detalle, instalación, 2024
2. *Curved Screen 1*, micropanorámico, video still, animación, 2020
3. *Plano afectivo*, detalle, video instalación, 2024
4. *Narciso*, still de video, video instalación, 2019
5. *Videowalls*, still de video, video animación, 2021
6. *Punto de Fuga II*, video instalación, 2022
7. *BDSMTV* (detalle), video instalación, 2024

Créditos fotográficos: Daniela Canales, Rodrigo Álvarez

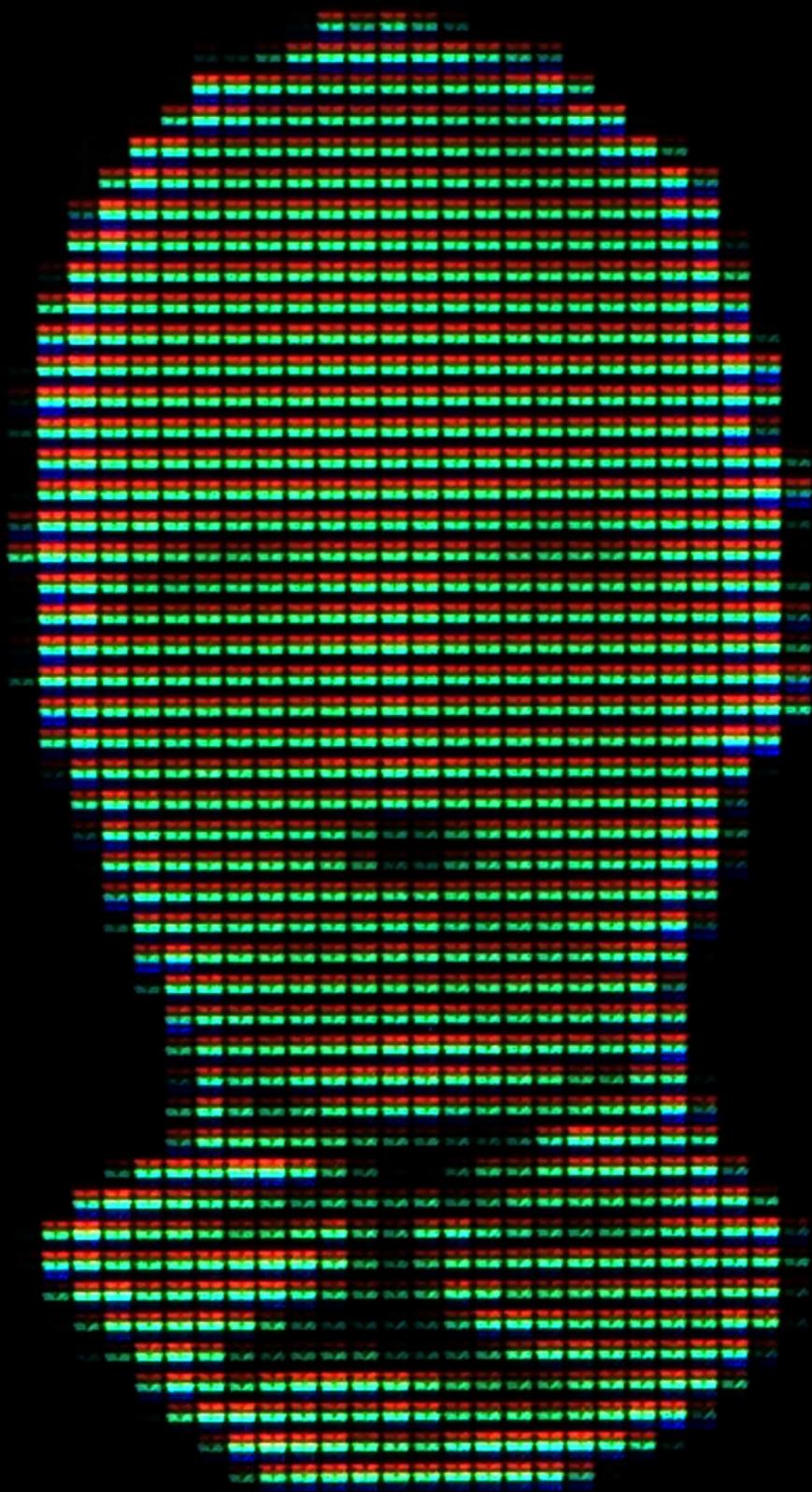
Agradecimientos a Colectivo Sehnsucht, Cristián Orellana y Sebastián Villalobos

www.franciscobelarmino.com



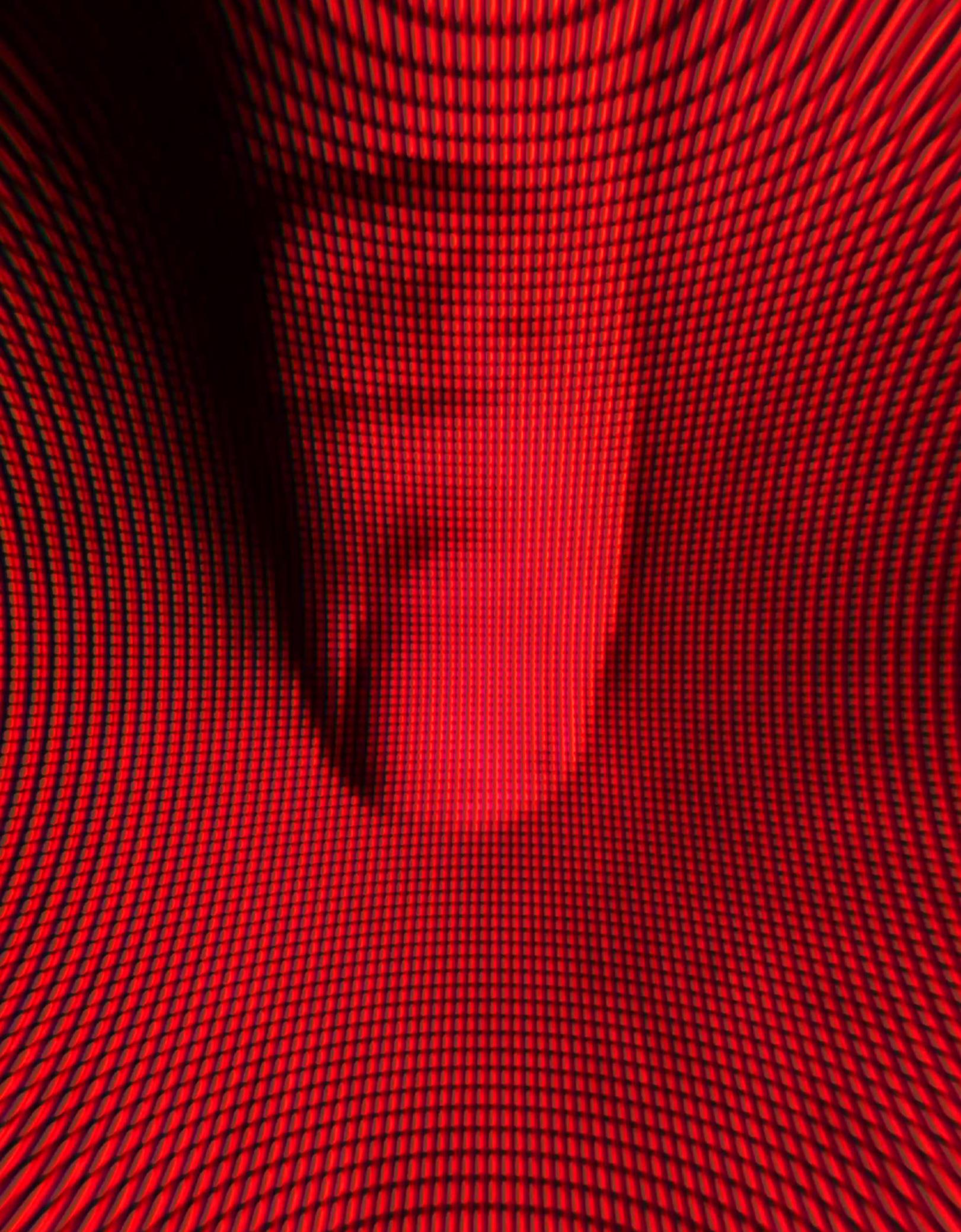


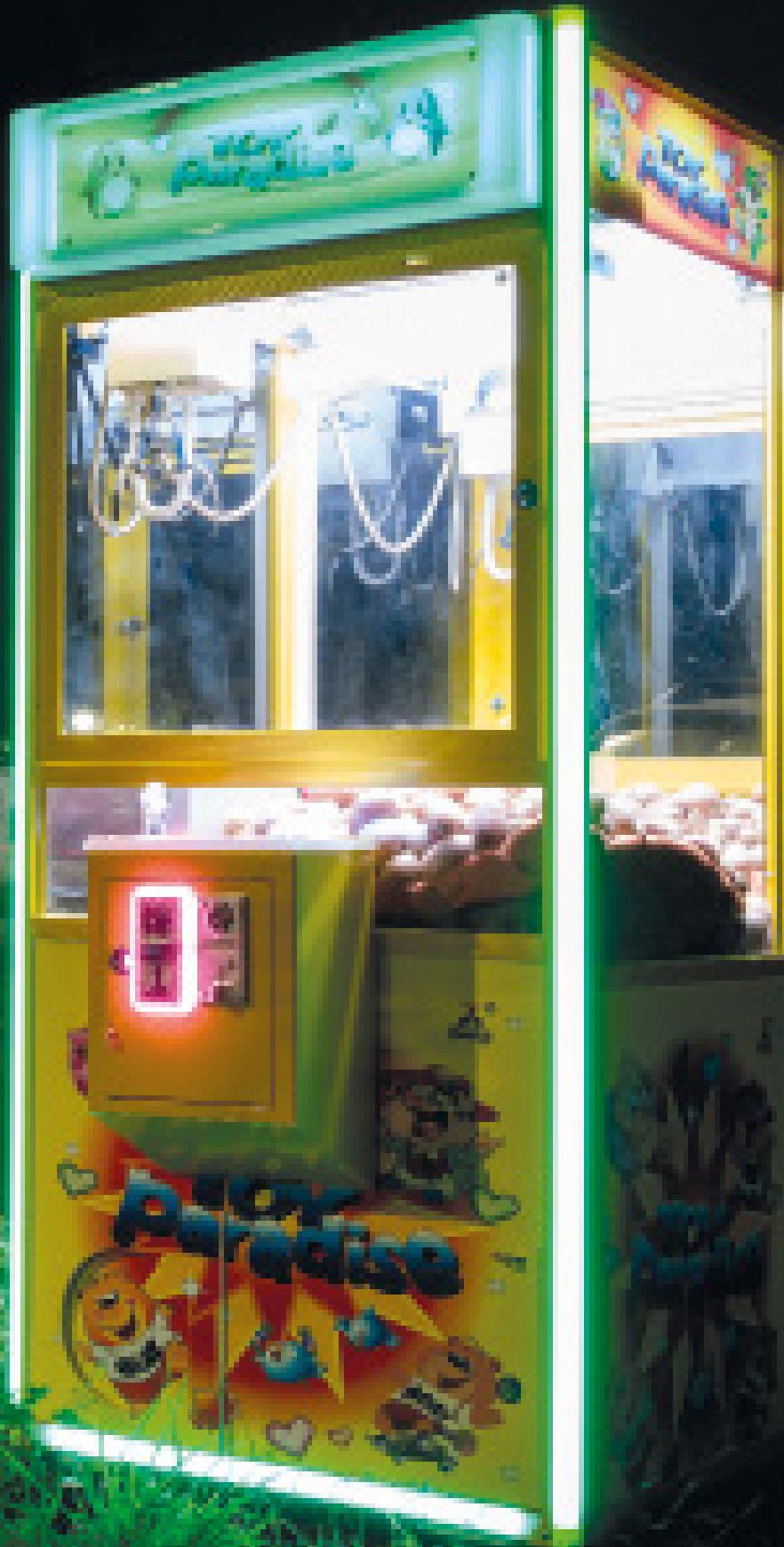




DATA SOURCE: WIKIPEDIA







Obra *Inversión*, foto de Alex Mandujano.

Inversión: los tiempos de la creación

Alexandra von Hummel

Por lo general, los procesos creativos en el teatro comienzan definiendo un centro a partir del cual se imaginan y despliegan los demás elementos que conforman la puesta en escena. Habitualmente, en veinticinco siglos de historia del teatro occidental, este centro se ha ubicado en el texto dramático, en el cual, se ha asumido, estaría inscrito un sentido, discurso, idea o pregunta a transmitir. Sin embargo, este énfasis en lo literario por sobre lo teatral deja poco espacio para que el resto de los elementos que participan en la propuesta artística, y que no son menos relevantes que el texto, se puedan levantar con la fuerza requerida por su potencial expresivo, con lo que quedarían relegados a la mera encarnación material de aquel sentido definido por el texto dramático con anterioridad al inicio del proceso creativo.

El proyecto *Inversión*¹, que realizó junto al diseñador teatral César Erazo, ha puesto en práctica una metodología de creación escénica que presenta invertido el orden históricamente habitual con el que el teatro ha dispuesto los procesos de escenificación de una obra. Si bien, ya en la década de 1960 se reconoce en el teatro occidental una necesidad de pensar la puesta en escena como componente central del teatro, ha seguido existiendo un histórico protagonismo del texto por sobre los demás elementos de la puesta en escena. Este proyecto busca desplazar al texto desde el centro con el propósito de diluir algunas jerarquías históricas al interior de la materialidad que constituye el trabajo escénico.

Inversión no busca plasmar escénicamente una idea. Por el contrario, el proyecto se propone explorar el potencial expresivo de las diversas materialidades que constituyen la escena, a la vez explora la puesta en relación de estos materiales a partir de la comprensión de cómo estos se afectan y amplifican en la resonancia que produce el que cohabiten la escena. Esta aventura creativa, por tanto, se

¹ Proyecto parcialmente financiado por el fondo del Concurso de Creación Artística 2023 de la Dirección de Creación artística de la Vicerrectoría de Investigación, Creación artística y Doctorado de la Universidad Finis Terrae.

articula desjerarquizada en torno a la pregunta sobre qué es más o menos relevante: ¿el texto, la dirección, el diseño? La respuesta es que esto no es importante, pues creemos que el teatro es siempre una cuestión de resonancia, de vibración y roce material; trasciende ampliamente la escenificación de un drama y la transmisión de ideas o discursos. El teatro pone en relación lo diverso, hace coexistir elementos que, al ser puestos en relación, se friccionan y detonan nuevos e impensados sentidos, pues las materialidades que conforman la escena no son herméticas, son territorios abiertos, se ven afectadas constantemente por las relaciones escénicas que establecen, pues su materialidad es porosa, vale decir absorbe y cambia.

El proyecto es su metodología

En el teatro, al hacer coexistir elementos de distinta naturaleza, se expande el alcance de cada cual, pues al ponerlos en relación y tensión se suspenden sus categorías y significancias individuales. En el encuentro estos se renuevan, no es que dejen de ser lo que son. Sin embargo, son eso y algo más; porque tanto nosotros como las cosas no son entes fijos: no son, van siendo según las relaciones que establecen, se/nos transforman/mos constantemente. Somos fruto de la contaminación, resultado del azar, de decisiones, de otros. No somos individuos sino acoplamientos, pues, como señalan Deleuze y Guattari, “el devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es)” (1993, p. 179). Desde esta convicción surge la idea de invertir el modo habitual con que se enfrentan los procesos creativos en el teatro. En sintonía con lo anterior, *Inversión* depende radicalmente de la metodología utilizada, podría decirse, incluso, que el proyecto es su metodología.

Esta metodología podría ilustrarse a partir del concepto “rompecabezas escénico”. Un rompecabezas es siempre algo por construir, un desafío que depende del ensamblaje de sus piezas, pero, a diferencia de los que conocemos –donde se busca desplegar una imagen predeterminada a partir del ensamblaje entre piezas–, el rompecabezas escénico no posee una única manera de conjugarlas pues no existe una imagen predefinida. La imagen –o sentido– final será el resultado de la puesta en relación y tensión entre sus piezas por lo que, si la relación entre ellas cambia, la imagen o sentido que se desplegará también variará. Esta opción se apoya en el supuesto de que el sentido no es previo, es consecuencia, y que las piezas no están supeditadas a una imagen o sentido, sino al revés; que su ensamblaje obedece a una lógica que trasciende el ámbito de lo discursivo para operar en el campo de la percepción sensible y que acontece gracias a un ejercicio compositivo que hace vibrar elementos dispares. Al mismo tiempo, supone comprender que el sentido emerge de manera libre y distinta de acuerdo a la subjetividad del espectador, que el sentido no le pertenece a nadie y que lo que ocurre en escena alberga múltiples posibilidades de significar.

Jacques Rancière, en su libro *El espectador emancipado*, señala que es el espectador quien especta, quien construye sentido, “compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésa debería transmitir [...] asocia esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado” (2010, p. 18). Y continúa señalando:

Se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador. [...] No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que



Obra *Inversión*, foto de Alex Mandujano.

ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto (p. 21)

El teatro se juega en las relaciones materiales entre elementos de distinta naturaleza y es la interacción entre lo distinto lo que desata una nueva pregunta, sentido o idea que si definiéramos de antemano carecería de mayor interés pues respondería únicamente a lo que ya sabemos o pensamos. A partir de esta convicción desarrollamos un proceso que optó por la incertidumbre y la confianza en la inteligencia del deseo, reivindicando el “no sé” y el “porque sí”. Con las ideas antes expuestas como sustento, se dio inicio al proceso creativo de *Inversión*.

Intuición y fricción: una resignificación inesperada

Comenzamos imaginando piezas con las que construir posteriormente nuestro rompecabezas. En primer lugar, pensamos en imágenes que pudieran sostenerse de manera independiente sin necesidad de otras para significar pues el objetivo era luego poner las piezas en relación y ver cómo se impactaban entre sí. Luego de pensar en diversas posibilidades optamos por un objeto: una máquina expendedora de peluches. La razón de esta elección responde únicamente al deseo y a la intuición de que mediante estrategias de descontextualización este objeto cobraría otro sentido. De esta forma, un asunto convocó a otro.



Obra *Inversión*, foto de Oscar Mancilla.

Posteriormente nos preguntamos qué ponemos al interior de la máquina expendedora de peluches que produjera una resignificación inesperada. Decidimos poner papas en su interior. Nuevamente, guiados por la intuición, buscamos generar fricción, pues la máquina expendedora de peluches y las papas tienen materialidades y naturalezas muy distintas, y juntas se modificaban mutuamente: la “peluchera” es un objeto que, tanto visual como sonoramente, juega con el exceso, característica que se opone a la de las papas: el primer elemento busca captar la mirada; el segundo, crece bajo la tierra, sin llamar la atención. Las dos piezas del rompecabezas escénico, al coexistir se tensionaban y desafiaban el lugar habitual que les era asignado culturalmente.

Cuando pensamos en la máquina expendedora de peluches, consideramos que se trataba de un objeto que se ubica en lugares comerciales cuyo objetivo es atraer clientes y obtener dinero utilizando como gancho no tanto lo que contiene sino la posibilidad de ganar: la máquina juega con el deseo. Cuando pensamos en poner papas en su interior en lugar de peluches nos dio risa. Imaginamos cómo sería encontrarnos en un cine con una máquina llena de papas. Pensamos que nadie la usaría, pues no generaría deseo. Pero ¿por qué peluches derechamente feos, de mala calidad, sí funcionan? ¿Qué pasaría si para conseguir los alimentos, que son necesarios para la supervivencia, tuviéramos que participar de este juego en el que las monedas



Obra *Inversión*, foto de Oscar Mancilla.

pueden ser tragadas por una máquina sin recibir nada a cambio? ¿Qué pasaría si el deseo de ganar condicionara el acceso al alimento y, por tanto, la supervivencia dependiera del juego?

Nuevamente, un signo lleva a otro. Imaginamos una fila de personas que luego de su jornada laboral, estuviera esperando su turno con la esperanza de conseguir una papa. La imagen nos pareció triste. Luego pensamos, ¿y si sólo fueran hombres? Solamente oficinistas cansados luego del trabajo, haciendo fila para ganar una papa. La situación dramática nos pareció más triste. La fila de oficinistas fue la opción que tomamos para el ejercicio escénico en proceso realizado como muestra abierta el jueves

5 de septiembre de 2024 en la Sala Jorge Díaz de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae, que luego fue acompañado por un conversatorio junto a César Erazo donde explicamos la realización del proceso y se establecieron algunos lineamientos que funcionaron como sustento teórico para la creación artística. La fila de oficinistas produjo una imagen sórdida del juego de la supervivencia. Sin embargo, los cuerpos podrían ser otros y tensionarían las dos piezas anteriores de otra manera. Si en vez de oficinistas la fila estuviera compuesta solo por carabineros, o solo por viejos, o solo por mujeres embarazadas, el sentido que podríamos dar a la conjunción de estos elementos –peluchera, papas, cuerpos– probablemente sería distinto.





Obra *Inversión*, foto de Alex Mandujano.

A medida que contábamos con más piezas, la resonancia se amplificaba y evocaba otros materiales. Recordé una novela que en algún momento leí sin mayor interés, pero que ahora cobraba sentido. Se trataba de *Tierra cruda* de Antonio Gil, una novela donde el autor hace una suerte de homenaje a la papa como testigo mudo de distintos procesos históricos. En la novela coexisten diversos contextos entrelazados por la papa: el tiempo de la acción transita entre episodios de María Antonieta y Luis XVI, los incas, Jorge Alessandri, el Chacal de Nahueltoro, entre otros. Pronto se nos hizo evidente la necesidad de extraer fragmentos de la novela que reordenamos y luego proyectamos sobre la imagen que estábamos construyendo. Una de las frases que utilizamos fue, “los incas la comían sin pelarla. Creían que al arrancarle la piel, la papa estallaba en terribles sollozos” (p. 114). Esto nos llevó a pensar en el aria “Una furtiva lágrima” de Gaetano Donizetti, incluida en su ópera *El elixir del amor*. Para su inclusión en la muestra, se requirió convocar a un tenor para que formara parte de la fila de oficinistas e interpretara el aria.

El ejercicio escénico entrelazó todas las piezas –la máquina expendedora de peluches, las papas, la fila de oficinistas, la interpretación del aria “Una furtiva lágrima”, proyecciones de textos relativos a la papa que evocaban contextos históricos distintos al que podía verse en la escena– y, de pronto, surgió un centro: la papa. De un momento a otro esta se volvió protagonista, algo imposible de imaginar al inicio del proyecto.

El deseo es lo primero, luego aparece el pensamiento. No pensamos por voluntad propia sino porque existe algo en el exterior que nos lleva a pensar, algo nos commueve, violenta o atrae sin saber por qué y eso nos lleva a pensar. El pensamiento es siempre una

cuestión de afectos. No decidimos qué mirar ni qué imaginar, somos tragados por aquello que nos atrae. Y por qué nos atraen ciertas cosas es un misterio, las razones no alcanzan para explicar el deseo. Creo en la inteligencia del deseo, creo que si algo capta mi atención de manera intensa e innegable es porque al interior de ese objeto pulsa algo, porque el deseo siempre convoca. Pero no nos enfrentamos solo a un objeto de deseo, también al paisaje en el que está inserto. Por tanto, importan en el proceso creativo las relaciones y sensaciones que este puede desencadenar. En el deseo, en el “porque sí” se aloja un sentido que no puede articularse en un inicio, simplemente aparece gracias a las relaciones que unas cosas establecen con otras.◆

Referencias

- Deleuze, G. y Guattari, F. 1993. *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama.
- Gil, A. 2018. *Tierra cruda*. Sangría Editora.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

Obra *Inversión*, foto de Alex Mandujano.



CATALINA BAUER

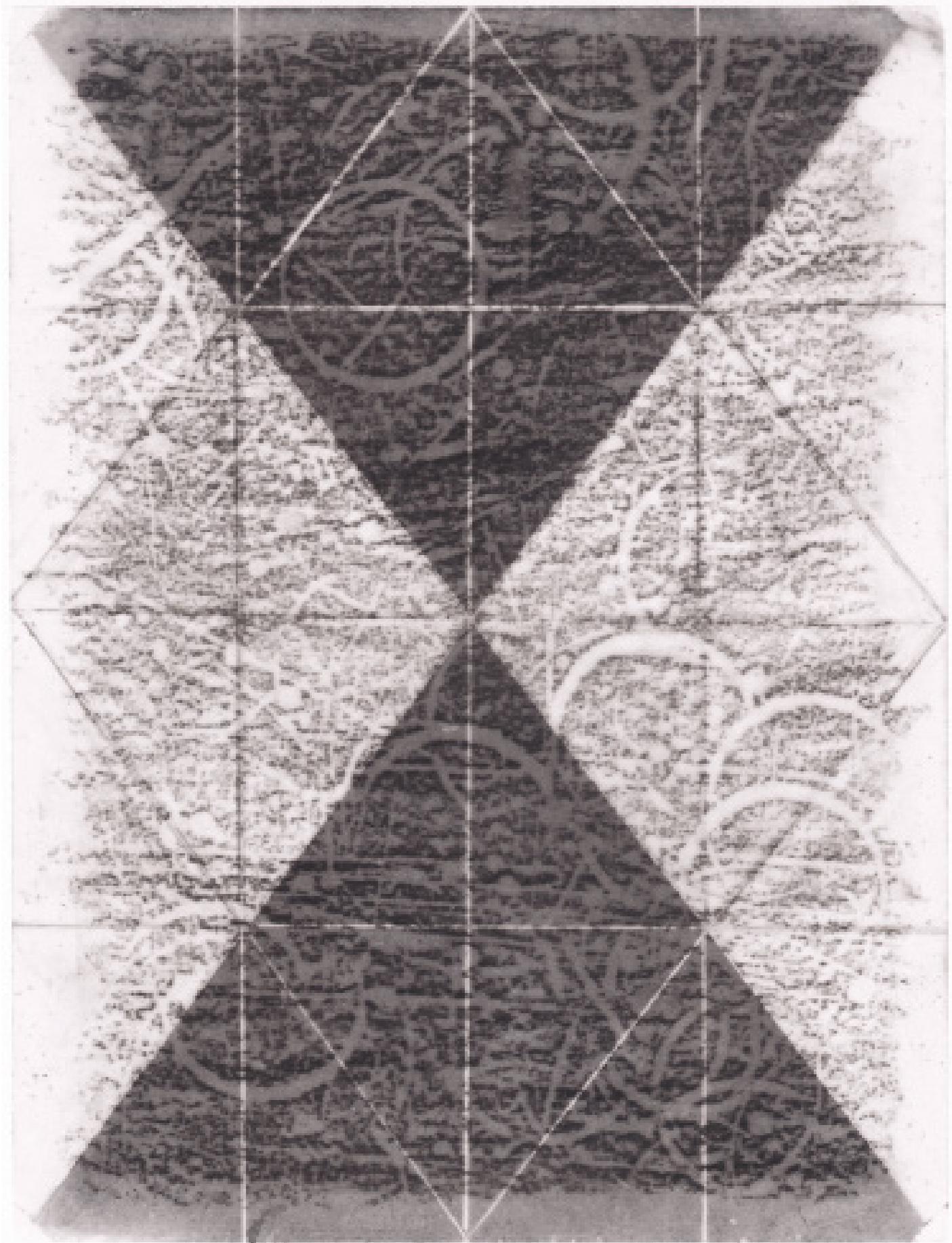
Santiago, 1976

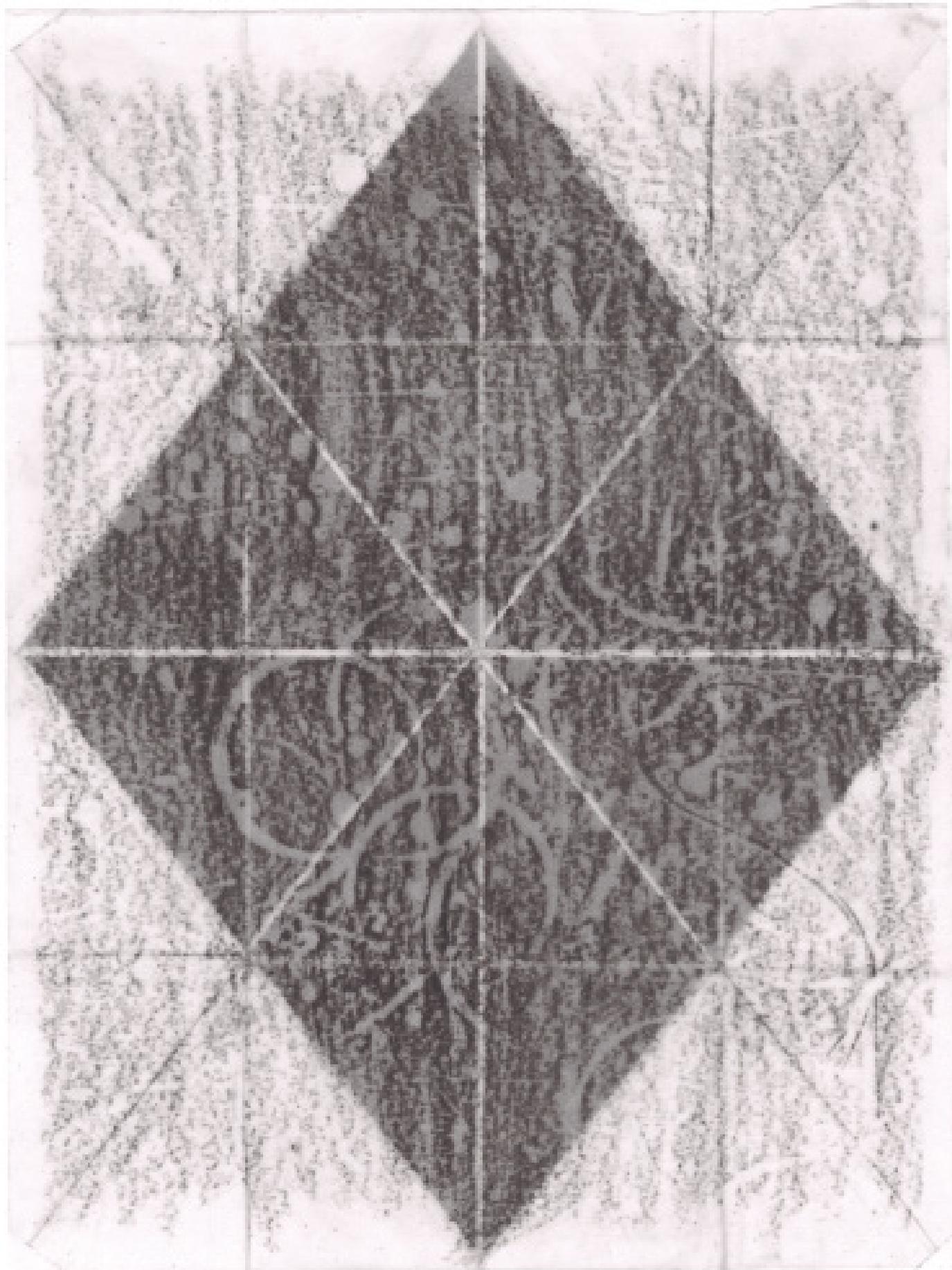
Aprovecho este espacio para mostrar y volver a mirar trabajos de hace varios años. Algunos los he presentado en más de una ocasión; otros, en cambio, nunca han sido exhibidos a pesar de que cada cierto tiempo abro mis cajones y me entretengo mirándolos.

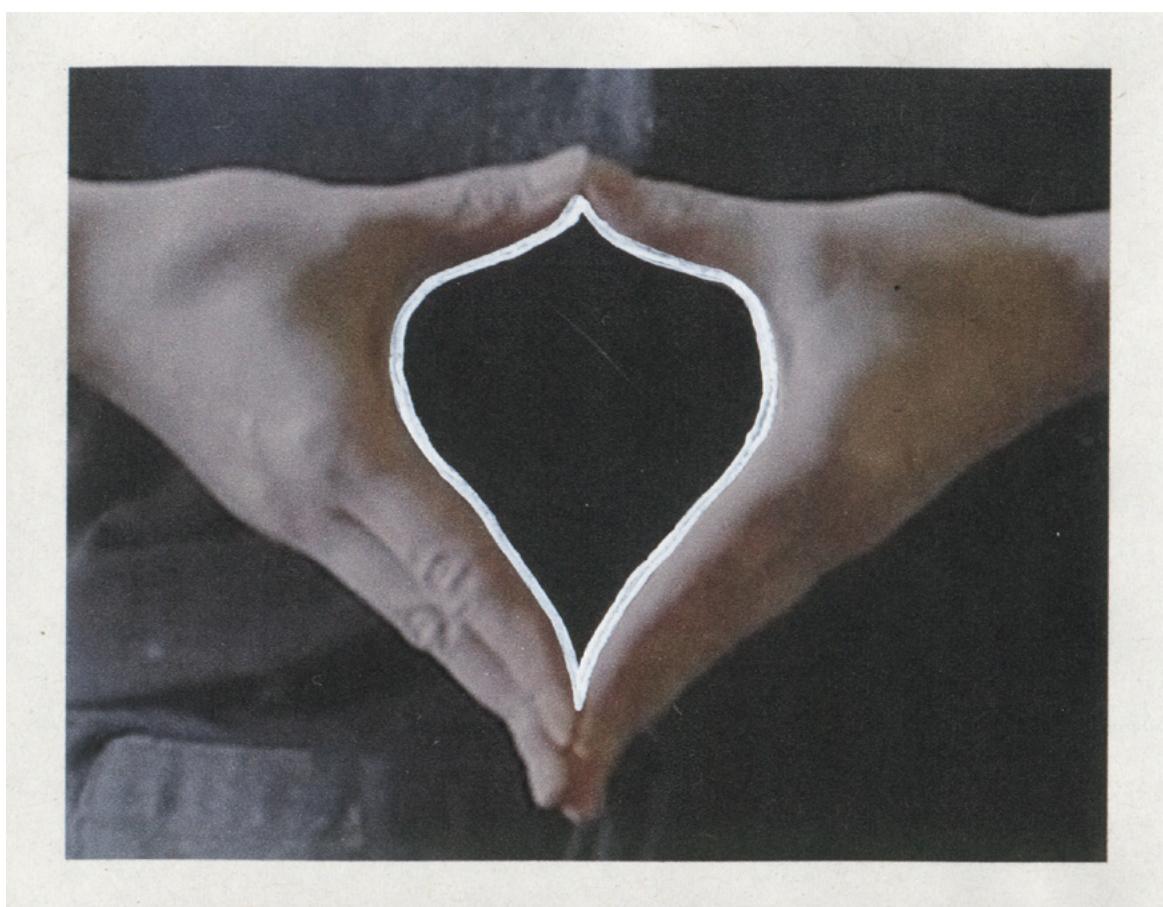
Imágenes por orden de aparición:

1. De la serie *Fracciones: Dos medios distintos*.
Hilo encerado, 2010-2024
2. *Tablero N° 11*, frotado de grafito sobre papel, 2015
3. *Tablero N° 9*, frotado de grafito sobre papel, 2015
4. Fragmento intervenido del video *Afán*, 2014
5. Fotogramas del video *Panacea*, 2012
6. *Tablero N° 8*, frotado de grafito sobre papel, 2015

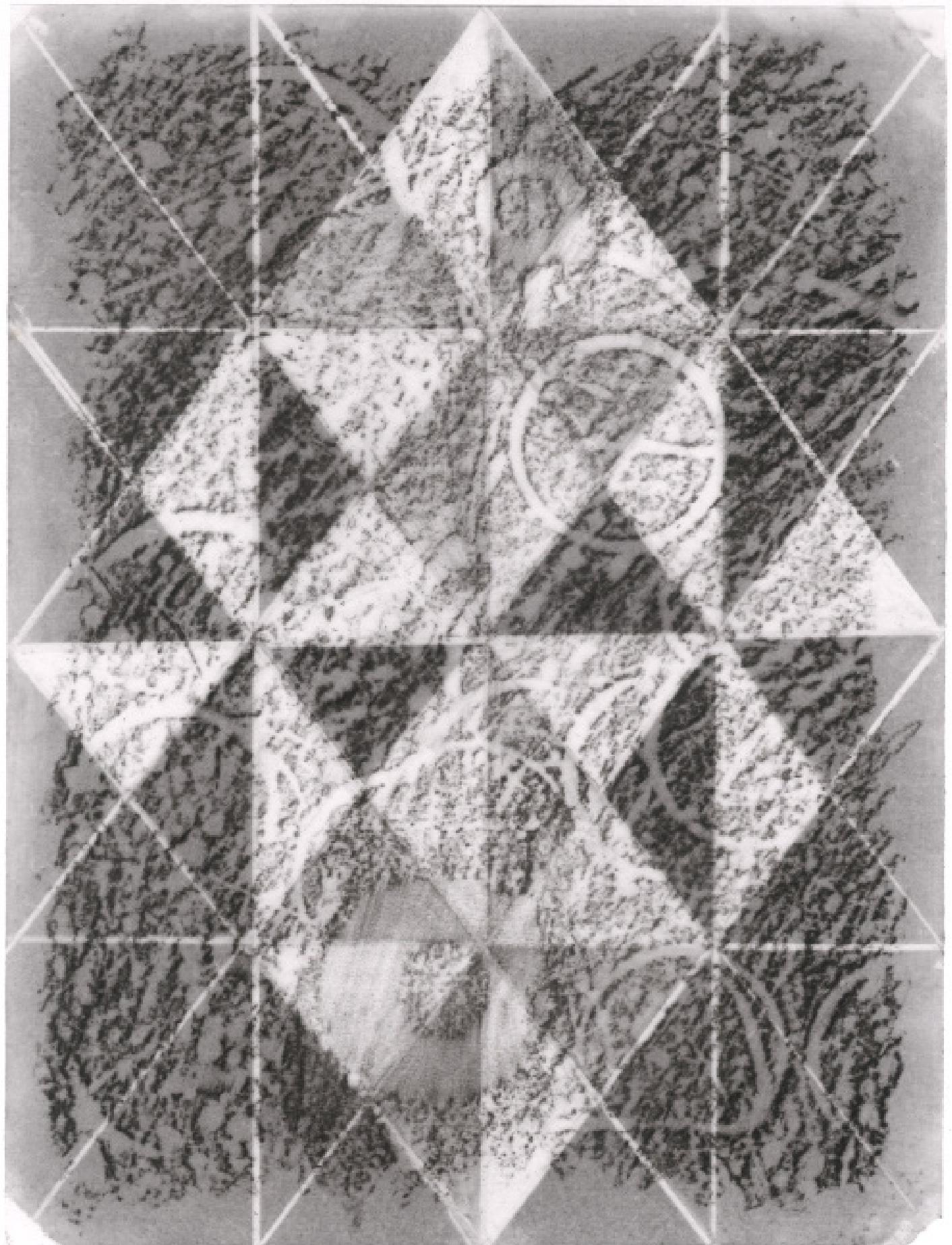














El teatro y el médico

Marco Antonio de la Parra

Ya se han cumplido 50 años de mi primer estreno teatral.

No fue profesional ni se gestó en una sala teatral propiamente tal.

Sus actores (no hubo actrices en esa versión) éramos todos aficionados, orgullosos *amateurs* que estudiábamos Medicina y algunos habíamos tomado cursos sueltos de actuación, voz y movimiento en la Escuela de Artes de la Comunicación de la UC.

¿Por qué estudié Medicina?

¿Por qué no estudié directamente Teatro?

Tenía 16 años al terminar las Humanidades (un nombre que se le daba a lo que hoy es la educación media y que explica muchas cosas) y la Biblioteca del Instituto Nacional había sido mi refugio ante el *bullying* y las burlas por una supuesta homosexualidad. A mi corta edad (entré a los 5 años a lo que era primera preparatoria pues aprendí a leer prácticamente solo) se sumaba la insolente belleza y juventud de mi madre que, como una estrella de cine, se paseaba por los pasillos del colegio coqueteando con los profesores y desatando fantasías en mis compañeros. Mi otro refugio era la Academia de Letras y la Academia de Teatro, cosa que confirmaría para los matones la dudosa identidad sexual que me atribuían.

Estaba en el área biológica y quería entrar a la Universidad de Chile. Mis notas al comenzar las Humanidades eran regulares, lo pasaba demasiado mal y más de alguna mañana me quedé paralizado en la escalera del colegio al borde de las lágrimas. No quería más burlas o comentarios sexuales sobre mi madre ni peladillas ni manteos ni palizas (la última la gané, fue ridícula pero necesaria).

Mi padre era dermatólogo, especialidad que heredaría casi al calco mi hermano menor. No sentía su presión profesional ni su demanda ni frases sobre el costo de la vida ni nada por el estilo. Mi padre era austero y sencillo. Vivíamos en Bellavista y su verdadera pasión había sido la hípica. Del fútbol ni hablar. Contaba riéndose que su única intervención gloriosa había sido un autogol al

salir a cabecear un centro enemigo. Eso no inspiraba para nada.

Mi tío Edmundo, miembro del Teatro Experimental de la Chile, me regalaba libros y tenía dos hijos teatreros. Mauricio, ahijado de mis padres, que cojeaba visiblemente por las secuelas de la polio y usaba unos lentes gruesos con una sonrisa que semejaba a Jerry Lewis en *El profesor chiflado*, amaba el teatro, pero no tenía ninguna posibilidad de ser actor, lo que compensaría dedicándose a dirigir al radicarse más adelante en Ancud donde inventó los Temporales Teatrales. Su hermano menor, Felipe, escribía cuentos y sería poeta y me contaba de los estrenos donde lo llevaban sus padres con un entusiasmo que me generaba envidia. Envidia, de esas con las que uno detecta lo que uno ama y admira.

Yo lo que quería era ser profesor. Si postulaba a Medicina y quedaba estaba muy bien, pero ignoro por qué me veía enseñando, que es lo que más haría en las décadas venideras. Tenía la idea del maestro, con minúscula, y ojalá el Maestro, con mayúscula. Lo que no sabía es cuáles serían mis asignaturas.

Tenía 16 años y el mundo de finales de los 60 tenía libros estrella que se comían con patatas a los que pretendían que leyéramos en Castellano. *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, *Eloy* de Carlos Droguett, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, los cuentos de Cortázar revisitados, *El coronel no tiene quién le escriba* de García Márquez.

Queríamos ser escritores del *boom* o cantantes de rock, de ese rock inglés que venía a imponerse por muchos años con la entrada en juego ascendente y misteriosa de los Beatles. No saltábamos el palo de la escoba como Brenda Lee ni bailábamos “Rock around the clock” con Bill Haley y sus cometas.

Era un mundo políticamente agitado. Leía las revistas cubanas y me complicaba y me complicó siempre la vía armada hacia cualquier destino. Tanta belleza y tanta metralleta.

El teatro aún no se manifestaba. Cayó en mis manos *El entusiasmo* de Antonio Skármeta, el único libro que he intentado robar y me pillaron, dejándome curado de espanto de cualquier asomo de cleptomanía.

De pronto publicaron *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso y ahí se me incendió la cabeza. ¡Qué escritura! No sé de dónde, una nota de Cortázar seguro, había pedido para la Navidad de los 15 años un ejemplar del *Ulises* de James Joyce y me impactó la cantidad de juegos de lenguaje, retruécanos y sonoridad del autor irlandés que una vez quiso ser cantante de ópera, que había estudiado un año Medicina y que había querido comerse el mundo.

El muchacho de 16 años que habla, se sacudió gracias a los libros y las artes de la persecución y la burla; gracias a los libros y a la protección de compañeros que también eran de leer páginas, aunque uno fuera después matemático y Premio Nacional de Ciencias y el otro médico en el hospital de Los Andes por el resto de su vida.

Leían y eso quería decir que, en alguna parte de su corazón, querían escribir.

Yo ahí, quería realmente comerme el mundo. Postulé a todas las carreras de Medicina habidas y por haber. Así era en ese tiempo. Fui sexto en la UC y 17 en la Chile.

Mi padre hacía clases en ambas, pero radicado en el J. J. Aguirre.

“La Católica no, que es un colegio” me dijo al momento de elegir.

Y entré a la Norte.

En la fila de inscripción conocí a la que sería mi primera mujer por más de 20 años. También leía. Y si algo me enamoró fue que se leyó *Tres tristes tigres* del cubano Cabrera Infante en una tarde. Ni yo, tragalibros, leía a esa velocidad.

En alguna conversación con alumnos de cursos superiores escuché hablar del liderazgo político de Antonio Cavalla, y yo, el tímido, el corto de genio, el perseguido por los compañeros de colegio, el chico, el tonto, el torpe, decidí que iba a ser eso: un líder. Todo lo contrario del arrinconado y debilucho alumno del Instituto Nacional.

Me uní al grupo de teatro de la Escuela de Medicina que presentaba obras musicales, pero con *playback* y fonomímica. Me dieron un papel pequeño pero extraño. Entraba vestido de frac y extendía un sombrero de copa. La memoria, que no ayuda, me mal recuerda que decía una cosa como “¿Algo nuevo en las noticias?”. No tengo a quién consultarle. Su autor, un médico escritor, falleció.

Me gustaba mi rol absurdo y tan teatral, aunque durara unos pocos minutos.

Leí *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez, la mejor novela histórica que conozco, a la vera de la cancha de baby. Me inscribí en un equipo. Muy poco hábil, me inicié como mi padre con un autogol.

En segundo año armé un campeonato de baby fútbol según los grupos de Química, ramo que detestaba, y salimos campeones y metí el primer gol de mi existencia.

No sé de dónde sacaba agallas.

La amistad con León Cohen, notable futbolista y eximio matemático, que sería eterna, nos tenía hablando de libros.

Una ayudantía en Fisiología de riñón y páncreas me daba unos dineros para ir a librerías y recolectar novedades.

Empecé a escribir como desaforado. Estuve en el taller de narrativa y crítica de la Universidad Católica. La víctima era León que me tenía al teléfono leyéndole encabritado mis primeras piezas narrativas; León Cohen y otro felino, Roberto León, de inteligencia luminosa, el que en alguna tertulia de escritores aficionados en un auditorio del hospital, al caer la noche, decretó que yo sería alguien de importancia en la literatura chilena. Los leones se manifestaban. Yo vivía en Bellavista. Escuchaba rugir los leones reales del zoológico. No me atemorizaban. Me estimulaban.

En el fútbol practicaba con un afán absolutamente ridículo. Faltaba que pasaran años de práctica para ser finalistas y también campeones de competencias al interior de la Facultad. Pasión no menor. Ser lateral derecho en futbolito. Pero quería más.

Descubrí que cantaba. En el Instituto había comprobado la ignorancia de una profesora a la que le preguntó un compañero quién era el autor del *Concierto de Aranjuez* y le contestó que un compositor del siglo XVII, un tal señor Aranjuez. El tema de Joaquín Rodrigo estaba de moda en las radios en la versión de Ray Anthony. Y se me cayó la profesora.

Cantaba en el coro convencido o deseoso de ser barítono y en cuanto entré a Medicina armamos el primer grupo musical de mi historia con el vozarrón de Mario Penna, que tenía y tiene un brutal sentido del humor y



quedamos clasificados para la final mechona en el estadio Nataniel con una versión teatralizada de *El departamento* de Gogo Andreu. Descubrí que era tenor. Y que tenía algo de oreja. Y que bailaba y zapateaba. Que me habitaba un actor, un cantante y un bailarín. Al piano Blas Alid con oído absoluto.

Un piano en esos tiempos agitados se convertía en el centro de amistad de los estudiantes entre casilleros destortalados y graffitis políticos.

El año 1968 había explotado la Reforma Universitaria y se habían tomado la Facultad, y después, en la Semana de la Facultad de Octubre del 68, se había producido el mentado *Show de la procreación*. Uno

de los integrantes del dúo musical de los Flor de Loto había puesto música (llegaron a grabar un LP increíble –si lo ven en el Persa Biobío no lo dejen pasar–) nada menos que al simulacro de acto sexual de otro alumno con unas prostitutas contratadas para el evento en el auditorio de Anatomía Patológica. *Hic locus ubi mors caudet socorrere vitae*, decía en el muro. Y bailaban semidesnudos, cubiertos por el delantal.

Alguien se ganó unos escudos –la moneda de la época– con la noticia en la Radio Portales donde los auditores concursaban por el golpe periodístico del día, y el diario *La Segunda* aprovechó de titular,



cruzando este show con la Reforma, como un signo más de corrupción y degeneración.

En 1969, cuando entré a primer año, de todas maneras la Reforma había dejado sus huellas. Leíamos a Marcuse, a Frantz Fanon, sociología y antropología. No había cátedras sino departamentos. Venía el gobierno de Allende anunciado en el casino de la Laurita el 71 (el casino donde concurrían alumnos y profesores) por una inspirada y muy joven Isabel Parra que dijo “este año canta el gallo” en un recital en un espacio mágico y vulgar como un casino de arroz con huevo frito que parecían de plástico y salchichas que sabían a hule y se nos pusieron los pelos de punta.

En ese año 1971 me había ganado el primer premio del Concurso Nacional de Cuentos de la Revista Paula, que era el más importante a nivel nacional. Se sumaban datos. El premio al mejor alumno humanista de mi promoción, El Paula. Las caricaturas y dibujos que había hecho en afiches desde el colegio, herencia de mi madre que estudió Bellas Artes hasta que la casaron con el doctor de la Parra. Mi tío Edmundo y sus invitaciones al Teatro Antonio Varas.

“Este año canta el gallo”. Mi padre votaba por Allende desde que yo tenía memoria. Mi madre era una demócrata cristiana que leía a los rosacrucianos y no iba a misa ni a cañones. La batalla familiar era constante.

Cantó el gallo.

Años en que el porfiado del que habla insistía en ensayar una obra que por suerte se extravió. En el auditorio Brockman del J. J. nos juntábamos en las tardes a ver si resultaba ese año. Quería hacer teatro de verdad, sin *playback*, buscaba cantantes y músicos, sacaba copias a roneo del texto.

Quería comerme el mundo. Era lo que se sentía en el aire.

Yo era para todos el hijo del doctor. El tiempo daría vuelta la ecuación y mi padre se volvería el padre del artista.

Los jóvenes tenían la palabra se llamaba un programa de televisión donde fui enviado representando a mi colegio.

La ambición que tiene que tener cualquier creativo me había tocado con su aureola. Parecía que salía el sol, que lo mejor estaba por venir, que capturaríamos las estrellas con la mano.

Pero vino el Golpe Militar.

Me salto la historia dura de tiempos infernales.

Se suponía que nos quedáramos mudos.

Se acababan los shows con Mario Penna, León Cohen y Blas Alid.

La banda: *Esternocleidomastoideo Music Hall*, donde yo era el solista, se hizo humo.

O mejor dicho, se empezó a convertir en otra cosa.

Había estado a punto de retirarme de Medicina para estudiar Cine en el extranjero.

Casi estudié Teatro. Y quise ser escritor del *boom*. O el *posboom*.

En psiquiatría Hernán Davanzo primero (que acaba de cumplir 100 años) y Armando Roa después, nos hacían leer literatura en lugar de listas de psicotrópicos y psiquiatría alemana, preparándonos uno para el psicoanálisis, otro para la fenomenología; ambos para impedir que nos convirtiéramos en meros veterinarios del ser humano. La medicina como una carrera humanista.

Yo quería ser internista, esa suerte de Sherlock Holmes del semiólogo.

Me fascinaban los exámenes, la anamnesis como género literario.

Tenía un libro de cuentos listo pero que ya no se publicaría.

Había entrado a Medicina Guillermo, mi primo, otro que era músico y bailarín, fichaje importantísimo en mi carrera. Javier García de Cortázar, que sacaba en la guitarra todo lo que estaba sonando. Se sumaría Rogelio Isla, también músico. Jorge Vega ya estaba en los grupos de teatro de la EAC. Vicente de Carolis, al que vi en una fiesta moverse en cámara lenta con gracia de mimo. Rodrigo Contreras, que bailaba y sabía hacer reír. Jorge Pardo, un actorazo. Amigas y amigos. Doctores raros que querían algo más fuera de vestir un delantal y ponerse un fonendo al cuello.

En las últimas recepciones a mechones habíamos hecho un show de variedades con ellos y muchos más.

Pero era 1974 y el Centro de Estudiantes ya había hecho crisis en 1972 por mutuas acusaciones de fraude electoral.

El clima político era un horror. Delatores, acusaciones, militares en la puerta de los hospitales. Gente que se paseaba con una pistola bajo el delantal. Las múltiples variantes del miedo. Un cirujano paseándose con una patrulla militar entre las mesas

de disección señalando a los alumnos que deberían ser capturados.

No quise cortarme la barba. Me pedían el carnet por ello las patrullas en la puerta de los hospitales.

Venía la recepción de los mechones de 1974.

Mis amigos insisten que fue por buscar el amor de las mechonas.

Yo creo que buscaba algo que no entendía mucho.

Yo creo que quería vencer la muerte que estaba en el aire.

Ahí vino la loca idea de recibirlos con una comedia musical. Sin *playback*. *Quiebrespejos*. Siete años de mala suerte.

Abrial fue la fecha.

La inventamos, la inventé en una sintonía maravillosa, en un mes y medio o menos. Apareció el argumento tan simple como era posible. Un mechón entrando a Medicina, sus aventuras y desventuras, su muerte al final disecado en clase de Anatomía, un humor negro tan de médicos. No en vano tocábamos cumbias en la parrilla costal de los cadáveres.

Lo oscuro de la obra, que incluía un interrogatorio de policía política bastante obvio, se nos pasó desapercibido a todos nosotros. Se suponía que era con autocensura, sin reinas en los diarios ni carros alegóricos. Oscuro y algo macabro. Bautizamos el género como *masacre concert*.

Nos inspiró *Cabaret* de Bob Fosse, el rock inglés, el blues de John Mayall y la Janis Joplin, los ritmos tropicales, Pérez Prado, el *variété*.

No tomé ni un apunte. Las canciones –en la versión original eran casi puras canciones– surgieron de un día para otro. Componiendo con *Snoopy*, alias Javier García de Cortázar, con mi primo Guillermo

o con Rogelio. Armando algo que no sabía que se me daría fácil: el arco dramático, la tensión emocional, la construcción de personajes, el espectáculo o eso también llamado la teatralidad.

La recepción al estreno en abril de 1974 era tan incierta que León Cohen, actuando como maestro de ceremonias, habló al público de la primera función de esa tarde (recordemos que había toque de queda) para pedir consideración y respeto con el show, con los “artistas”. Que no interrumpieran con pullas ni burlas los alumnos de cursos superiores.

Guillermo y yo entramos a escena abriendo las “cortinas”, es decir los cubrecamas rojos de mis padres que dormían en camas separadas para bendición de la utilería. Cuatro focos prestados por la EAC de la UC. Todo precario y sencillo. Dos guitarras de palo, un bongó. Las ganas de seguir vivos en este mundo.

La ambición simple y sana de vivir.

Sobrevivir cantando y bailando.

Cuando terminó, el aplauso fue sobrecogedor. Nos preparamos para la segunda función y cuando asomamos las caras maquilladas de mimo comprobamos que estaba absolutamente repleto. Se habían quedado muchos a verla de nuevo. *Quiebrespejos* se convertía en inmortal.

Después vino mucho teatro. Muchísimo. Se volvió la enfermedad de la Norte. Nos quedó gustando.

Se nos ocurrió organizar las semanas de la Facultad en Octubre como festivales de obras breves o de canciones guachacas o torrejas o cebollas parodiando a Viña. Todo con sabor a show y a teatro, a esa frontera entre la carcajada y lo dramático. El magnetismo del teatro.

Salieron cantantes, actores y bailarines hasta debajo de las baldosas. Hasta hubo una competencia de

óperas bufas con un remedio de orquesta. La ópera-gol. Con orquesta, cantantes líricos de mala muerte, la imaginación enfebrecida de una generación. Esa capacidad artística que la medicina a menudo convoca. Cantantes, bailarines, actores y también actrices.

Todo se movía. Estudiar no era lo importante, era casi una excusa para permanecer en la Escuela y organizar esos eventos. El grupo original de *Quiebrespejos* se dispersó como una bomba de racimo formando varios grupos de teatro que dejaron algunas obras inolvidables como *La pradera* capitaneada por Rogelio Isla y Vicente de Carolis o *Baño a baño* con un trío invencible: mi primo, Jorge Pardo y Jorge Vega en lo que era un teatro que ejercía ya la denuncia y el compromiso militante, siendo seleccionada entre la antología teatral del Bicentenario.

Al egresar estrenamos *Solo para mayores*; la obra ya no de los mechones sino de los egresados y quizás una de mis mejores obras por supuesto olvidada, junto a otra llamada *Brisca* con la que habíamos ganado el primer Festival de Teatro Breve. Esta última una pieza, sobre tres obstetras degradados haciendo turnos milenarios, esperando un trabajo de parto imposible de cientos de años de duración. Obra absurda e imposible, contenía mis principales ideas sobre el teatro, mi estilo, mi manejo del lenguaje. Y una visión de un país carcomido por una vigilancia degradante, sin futuro.

Ninguna de estas obras fue escrita jamás. Solo la memoria y el traspaso oral. Se olvidaron. Las he olvidado parcialmente. Sus restos están en las primeras obras que realmente escribí. Con máquina de escribir y papel y lapicera. Pensadas para el grupo de la Escuela, para los quiebrespejinos que se habían convertido en legión.

Escribí al final, ya egresado, *Matatangos*, sobre las pasiones de mi padre donde al final, para variar, no mataban al mechón pero mataban a Carlos Gardel y después la vapuleada *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* que conoció la censura en el teatro de la UC y el éxito total en el año de su estreno independiente. También había muertos en los reservados de un restaurante.

Había sido pensada para el Casino de la Laurita.

No había intención revolucionaria.

Era el mundo médico. Con cadáveres como material de trabajo, con la muerte en el día a día, con la ritualidad del delantal y el examen clínico.

La imagenología que hoy nos copa es poco teatral. Los rayos equis son escenográficos, pero el TAC, el PET, la resonancia, son feos, aburridos, mudos, hasta crueles. Es complicado llevarlos a escena. Aunque la imaginación teatral podría hacer una versión de *Tosca* con el sonido de rock metálico de la resonancia magnética. Se hará. Vimos un *Julio César* recitado por un paciente con una laringectomía. El espectáculo del cuerpo, el actor es carne viva.

La semiología a la antigua es una faena taurina. Los cuerpos se tocan, se percutean, se palpan. Se imaginan.

Un desafío. Literalmente de vida o muerte.

Hic locus est ubi mors caudet socorrer vitae.

Ese viaje de la vida a la muerte lo hacíamos cada función, cada obra.

El humor cubría el horror.

Egresado escribí mucho pero aparte. Los primeros años la formación me absorbía, la lectura y la escritura buscaban maestros de los que el exilio había raptado.

Pero en la Escuela de Medicina el germen había fructificado. Actores talentosísimos como Owen Korb o Selim Abara habían cruzado la frontera entre la teatralidad del pabellón al dramatismo escénico.

¿Algo más dramático que nuestra profesión?

Se entiende que haya sobrevivido *Quiebrespejos*. No soy el único médico escritor. Aquí lo comprobamos. No soy el único psiquiatra dramaturgo.

En Argentina leía a Eugenio Griffero psicoanalista, o podía admirar a Eduardo Tato Pavlovsky que pasaba del psicodrama a convertirse en una figura señera de la escena bonaerense. Había leído a Luis Alberto Heiremans, chileno, obligado a estudiar medicina por su familia, que abandonó la carrera para dedicarse a la dramaturgia, pero conoció una muerte temprana.

Nombres de médicos literatos: Pío Baroja; el doctor Antón Chéjov; el poeta William Carlos Williams, pediatra, que escribía en los recetarios en las noches de turno; el gran escritor Joao Guimaraes Rosa, el autor de *Gran sertón: veredas*, el Ulises brasileño. Y muchos más.

El teatro se convirtió en mi refugio de vitalidad en tiempos de noches de toque de queda.

Quería ser narrador a toda costa y vagaba buscando talleres donde formarme. El retorno de José Donoso a Chile fue una bocanada de aire fresco y un estímulo genial. Hubo territorios maravillosos en medio de un apagón cultural feroz.

Tuvimos un club de cine en casa instalando el proyector en la terraza. Hicimos talleres de lo que fuera en la Escuela de Medicina. Poesía, cuento, filosofía. Dirigía el que podía. No había maestros. Los inventábamos.

Nos formábamos en las catacumbas, en los pasillos, en el casino.

Algunos practicamos *bridge*, otros nos enamorábamos de la literatura o de esa contagiosa magia del teatro.

Egresé y fui lateral derecho del equipo llamado La paila marina porque era una mezcla de todo. Llevábamos los colores de la selección uruguaya porque el director de marketing de Ciba Geigy en la época era uruguayo y conseguimos camisetas con publicidad de Ludiomil, la maprotilina, un tricíclico de corta vida.

Egresé en enero de 1976 y el teatro casi me come en el año 1978.

La censura y el éxito de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* convivieron con la subsistencia y recuperación de *Quiebrespejos*, esta vez a manos de estudiantes más jóvenes que la han ido remozando generación a generación. Si la versión original duraba una hora y quince minutos, ahora son más de dos horas de espectáculo. Más chistes sobre todo, algunas canciones más también. *Quiebrespejos* había desarrollado vida propia. Se discutía cómo debía ser, cuál era la versión canónica. Yo estudiaba psicoanálisis y me tendí en el diván por casi quince años tras una brutal crisis conyugal.

El grupo ICTUS, al que admiraba desde mi butaca de espectador, me convocó para un par de espectáculos de creación colectiva, método que me agotó y después de un par de años renuncié quedando unas tres obras con mis aportes.

Quedo seco.

Corre 1983, han pasado casi diez años de *Quiebrespejos* que ya no me pertenece y es dominio público y tradición oral, y el Colegio Médico convoca a un concurso de obras teatrales para noviembre de ese año.

Veníamos de un partido de futbolito y León Cohen conduciendo, prodigioso en la portería, ex arquero de

la selección nacional juvenil y de la U, que se había salido de la carrera por un año para jugar como profesional y había retornao (hoy habría jugado en el Manchester City), me dice que hagamos algo y que nos presentemos.

En la Escuela habíamos hecho la mentada *Brisca* junto a Carlos Smok, nefrólogo y diputado posteriormente. Ahora estaríamos León y yo. Los dos solos. Una obra ultraportátil, cero recursos. Utilería mínima.

Lo pensé.

Me quedaban restos de las improvisaciones realizadas con el grupo ICTUS: Marx, Freud y Nietzsche en un calabozo detenidos por vagancia y embriaguez, unos torturados que se volvían torturadores y un par de perversos exhibicionistas que discutían por la propiedad del banco frente a un colegio de niñas, el disfrute del teatro más vulgar, el Humoresque, el Picaresque, el Bim Bam Bum, el *masacre concert* de la Escuela, *Quiebrespejos* como obra madre esta vez con franca mala leche, sin autocensura.

¿Qué pasaba si mezclaba todo? ¿Cinco en uno? Un texto donde el espectador fuese engañado en un juego de muñecas rusas donde una escena contuviese otra y no se supiera hasta el final cuál era la realidad.

Engañar al espectador. Que crea que son un par de exhibicionistas y luego que vienen del oscuro e innombrable mundo de la tortura que llamábamos la “tortuga”. Y luego que dicen que son Freud y Marx. Dicen que son. Ese equívoco glorioso y psicótico del cual vive el teatro. El espectador entra en trance, el actor es un ilusionista, el dramaturgo un prestidigitador de la palabra. Dicen que son y basta. Son. Enloquece el público. El teatro no narra, psicotiza a quien abandonó su cuerpo en la butaca. Se pierde en la historia que se sigue como un acto de magia.

El final de la obra, el aparente final que contiene varios finales posibles, rompe todo lo imaginado y contacta con el horror más temido. La obra, que ha funcionado como comedia de payasos o borrachos, se convierte en tragedia. Se congela la carcajada en la cara.

La llamamos *Show* en su primera versión que ganó el concurso del Colegio Médico. *Show* de espectáculo, *show* de mostrar lo que no se podía mostrar. Esa ambigüedad entre la entretenición y la denuncia.

Pero el título se nos quedaba corto.

Sentía que la obra daba para mucho más, que tenía un juguete mágico entre manos de un poder impresionante. Que recogía la misma potencia que habíamos convocado en *Quiebrespejos*; esta vez en un formato apretado, aún más explosivo.

Decidimos continuar trabajando y los 50 minutos de duración iniciales se convirtieron en una hora y 15 minutos. Un acto, dos impermeables, una banca, ningún cambio de luces, la posibilidad incluso de no usar música sino apelar a la potencia imaginativa de la palabra, sin pantalones. Dejar atrás todo realismo. Lo que se dice explota en la mente del público. Más Freud, más Marx, riéndonos de lo imposible. De la “tortuga”, de Marx, de la derecha y de la izquierda. En un formato insólitamente pequeño.

No nos convencía el título.

En una fiesta hicimos circular una encuesta con diez títulos posibles: “¿Cuál de estos títulos se le convertía en irresistible?”.

Ganó *La secreta obscenidad de cada día*. Un cruce entre *El obsceno pájaro de la noche* y *El discreto encanto de la burguesía*. José Donoso y Luis Buñuel. De mis favoritos en el cine y la literatura.

Con el apoyo del Colegio Médico la estrenamos en el Camilo Henríquez en Abril de 1984. *Quiebrespejos* ya

tenía diez años y era historia. *La secreta* comenzaba un nuevo ciclo.

Estábamos abriendo otra máquina de ilusiones, esta vez sin canciones, con mucho de mimo, de película muda, de *clown* triste, mucho de lo que habíamos indagado en *Quiebrespejos* y temáticamente mucho de lo que había estallado en *Lo crudo* provocando la censura de las autoridades: el desparpajo, el desenfado, la insolencia.

La primera función estaba llena. Los amigos de la Escuela colmaban el maltrecho teatro que habíamos tenido que remozar. Un jueves. El viernes una función más tibia. Familiares, algún despistado. Teníamos contratado el teatro por un mes. Lo intentaríamos sin tantas ilusiones. Nos encogimos de hombros. Yo sentía que no nos podíamos haber equivocado. Nos preparamos a resignarnos.

Pero el sábado apareció una crítica desopilante en *El Mercurio*: “Al fin nos reímos de Freud y de Marx” y un relato sin spoilers del espectáculo que firmaba Rigoberto Carvajal. La taquilla explotó. La sala repleta el mes entero. Dos semanas más de funciones y giras y sentir que estábamos creando una nueva obra “de culto”.

Yo tenía ya un nombre con *Lo crudo* y el ICTUS. Ya León Cohen había estrenado el mismo 1978 de la censura en la UC, mi texto *Matatangos* en el Goethe Institut. Había trabajado en el circuito *under* y *amateur* con su hermano Gregory Cohen, un talento realmente de culto. Pero no era suficiente para llenar una sala por un mes.

El campanazo del diario, seguido por otras críticas delirantes, nos dejó resonando en lo que yo sentía que era un batatazo y que nos abrió 40 años de éxito.

En 1987 nos invitaron al gran festival cultural Chile Vive en Madrid (fue clave e inesperado) junto a grandes figuras de todas las artes y la política

chilenas, como un apoyo del gobierno español a la oposición al gobierno militar. Pedí que invitaran también a *Baño a baño*, que fuéramos en grupo, dos obras con la magia de la Escuela de Medicina. Nos bautizamos La Teatroneta y actuamos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con la sala llena. *La secreta* tuvo un efecto impresionante. Nos paraban en la calle para saludarnos, me ofrecieron montarla con actores españoles de primera categoría, me quisieron contratar para escribir un espectáculo sobre Ramón Gómez de la Serna conmigo de protagonista. Apareció una agente teatral alemana que me consiguió la traducción y la invitación a la Feria del Libro de Frankfurt.

De vuelta en Chile nos llegó a un grupo de actores un anónimo con una amenaza de muerte dándonos un mes para abandonar el país. La historia es larga y es otra, pero averigüé que era solo un medio de amedrentarnos a todos los posibles líderes de opinión del plebiscito que venía. Vino el apoyo del sindicato de actores norteamericano con Christopher Reeves a la cabeza y la cosa se calmó. En una de las asambleas se me acercó Julio Jung que había visto *La secreta* en Madrid y me preguntó cuánto tiempo la habíamos tenido en cartelera en Santiago. Seis semanas, le dije. Venían de fracasar estrepitosamente con una bella pero hermética obra de un autor venezolano: *Acto cultural*. Tenían el teatro Galpón de Los Leones arrendado por un año. ¿Me pasas la obra?, me preguntó.

Estrenaron *La secreta* con José Soza de Marx y Julio Jung de Freud, o de lo que dicen que son, dirigidos por María Elena Duvachelle. Estuvieron un año en cartelera, coincidiendo con *Infieles*, otra pieza mía que dirigí en otra historia larga con un elenco joven pero profesional, donde estaban Coca Guazzini, Elsa Poblete, Alex Zisis y Bastián Bodenhoffer; y con el éxito del montaje de *El deseo de toda ciudadana*, una novelita con que había ganado el Premio de la





Editorial Ornitorrinco, conectada con la revista APSI, bajo la dirección de Ramón Griffero que la convirtió en teatro.

Si 1978 había sido la censura, mi matrimonio y mi primer hijo la agitación de mi vida; 1987 fue el estallido que me puso en jaque: ¿debía dejar la Medicina? ¿Debía irme a Europa?

En tiempos de zoom e internet no habría sido la crisis que resultó de tales ofertas. Quién sabe qué historia contaría. Quizás en alemán.

La traducción de *La secreta* al alemán como *Duo für Carlos und Sigmund* publicada por la editorial Surkhamp fue lo que multiplicó traducciones a múltiples idiomas.

Hasta ahora la estrenan una y otra vez en países que me sorprenden. La versión de Jung y Soza recorrió el mundo en las giras que yo no podía darme el gusto abandonando mi profesión de psiquiatra que se formaba como psicoanalista, tal como lo hizo León Cohen. Hubo versiones con escándalo como en Canadá donde se levantaron espectadoras escandalizadas ante el posible exhibicionismo o en Turquía donde el Teatro Público de Estambul fue ferozmente criticado por la prensa de derecha con manifestaciones de los teatreros turcos apoyando la obra.

He visto varias versiones chilenas, por supuesto también argentinas, peruanas, colombianas, brasileñas, venezolanas, mexicanas, españolas, francesas (una joya la puesta del Teatro de Bayonne), varias alemanas, una lisboeta. También se la pasó por la televisión española junto a *Hechos consumados* de Juan Radrigán en horario prime, incluso sufrió el intento italiano de cambiarle el nombre y no reconocer derechos de autor, que fue descubierta por un amigo abogado que pasaba por Milán y escuchó de una cierta ingeniosa obra sobre el posible

encuentro entre Marx y Freud, confrontando el plagio denunciado luego a la asociación de autores. Una versión chilena con actores que no nombraré la explotó en regiones sin ver jamás un solo peso de derechos de autor.

Según la SGAE, *La secreta* se convirtió en la obra chilena de más larga vida en representaciones alrededor del mundo. Incluso atreviéndose a apostar que sería la obra latinoamericana con más puestas en escena.

El mundo se abrió en giras y montajes de *La secreta* y luego otras obras como *Ofelia o la madre muerta* en México o Montevideo, *El ángel de la culpa* premiada en Buenos Aires, *Telémaco o Subeuropia* también en porteño, *La pequeña historia de Chile* en Ushuaia como *La pequeña historia de Argentina*, *King Kong Palace* en esloveno y en el Festival de Avignon, *Dostoyevski va a la playa* en ruso y también en francés, la nombrada *Infieles* en portugués o *Monogamia* en griego entre los títulos más exitosos de ya 100 obras con cerca de 450 distintas puestas en escena.

Viajo ahora a Buenos Aires donde montan *Matatangos* nuevamente. Con el título *Disparen sobre el zorzal*. Mi primera obra “escrita”.

Con los derechos de autor de la primera puesta de *La secreta* me pude comprar un 404 de segunda mano. Con las invitaciones como maestro de dramaturgia he llegado hasta Tokio.

No fui el narrador que soñé y que tanto impulsó mi maestro José Donoso, alguna vez citando a Flaubert que decía que el teatro era la puta con que se acostaban los novelistas.

El teatro me cambió la vida. Me llevó a puntos de inflexión en que no sé si me equivoqué. Tengo ya dos matrimonios, una enfermedad compleja, una idea para escribir una pieza sobre Bergman y la invitación

a Madrid para actuar otra sobre Shakespeare como un extraño psiquiatra dramaturgo que no consigue nunca morir del todo.

Hace unos días montamos o semimontamos con Ana Josefa Silva, mi mujer, *El jardín de al lado* de José Donoso en una adaptación del novelista peruano Santiago Roncagliolo. Ella siempre quiso ser actriz y fue crítica de cine y periodista. Yo quería ser cineasta y fui lo más extraño que hay, médico. Y peor, médico psiquiatra.

Hay varias historias largas que no cuento. Me falta el tiempo, se me complican los datos y la memoria. Un doctorando español revisó mi obra completa. No sé a qué hora escribí ni monté todo el teatro que he hecho. Teórico o práctico.

Siempre están en la memoria los enormes delantales de *Brisca*, esa obra pequeña y terrible, ese juguete escénico sobre la vida y la muerte, sobre el humor, el absurdo y la política. Siempre dando vueltas.

En octubre actuaremos las últimas 8 funciones de *La secreta obscenidad de cada día*. Cumplimos 40 años. La editarán LOM en su serie Cuadernos del Ciudadano. Están invitados.

En la versión original teníamos que maquillarnos mucho para dar con ese par de viejos locos de 70 y tantos años que apenas podían con la vida. Hans Hermann, crítico de la revista Ercilla de esos tiempos, intituló su comentario: "Dos psiquiatras sueltos".

Ahora no necesitamos maquillaje. El cuerpo me pesa y no me obedece. Hay una partitura de movimientos que se ha ido aquietando. No puedo bailar en la celebración de los 50 años, las bodas de oro, de *Quiebrespejos*. Menos en *La secreta obscenidad de cada día*. Será terrible pero esta vez en cámara lenta. Quizás más terrible.

Representaremos sin necesidad de decorado a esos dos viejos locos. Espero que no tan locos y solamente viejos.

"Dos psiquiatras sueltos".

Dos médicos capturados por esa pasión por el arte que nos capture siempre.

Esperando la anestesia de la penúltima operación quirúrgica que me han hecho, hablamos largamente de pintura con el cirujano, sobre todo de Monet. Debería escribir sobre eso. Sobre la cirugía y Monet. Sobre la pasión de mi madre por los impresionistas. Mi bella, tormentosa y atormentada madre. Junto apuntes que no sé si conocerán destino para una narración ambiciosa intitulada *Todo sobre mi madre*. Mi larga familia de primos espera inquieta qué voy a contar. Quizás nada. Quizás ya concluí. Como dice mi personaje Míster Shakespeare, ya 100 es un número excesivo y lo noto en mi dañada osamenta.

Así que festejo los 50 años de *Quiebrespejos* y los 40 años de *La secreta* y si hay algo a lo que deseo larga vida o más bien sobrevida, es a la historia de amor en que hoy vivo. Llena de teatro, de libros, de cine. Y también, siempre la tuvo, de psiquiatría.

Pero esa es otra historia larga. Me alcanzó el tiempo solamente para vivirla. No sé si para contarla.

Soy un psiquiatra suelto.

Gracias

Santiago, agosto-septiembre 2024

**LEd CON
GRAN
ATENCIÓN
UN HUECO ENTRE
LAS PALABRAS
EQUIVALE A UN
HALLAZGO**



EN EL
LUGAR
DONDE
IMPACTA EL
SOL BRILLA
ORO

ORO es una tipografía desarrollada por el artista colombiano

**JOSÉ
RUIZ
DÍAZ**

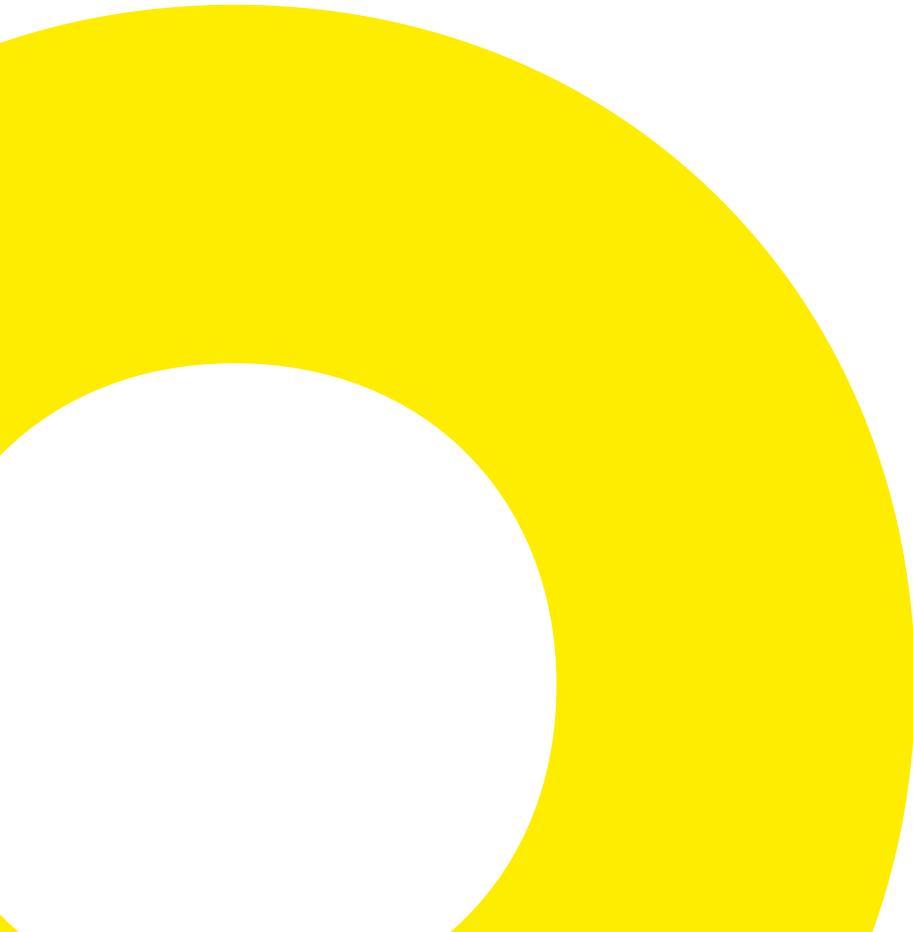
para el proyecto América ilegible. Puede descargarla gratis en prestateencion.com

**PERO Ld
Riqueza se
escapó entre
las manos**

MANTENGa LdS
MaNOS
EXTENDiDAS Si
PRETEnde
dTRAPdR EL SOL
CiERRE LdS
MaNOS PaRD
PROTEGER LO
OBTENiDO,
RECUERDE QUE

**doui
RÓBAN**

**EXTiEND LOS
CONTENiDOS DE
ESTa REViSTA
AL SOL**



**TODO
LO dMdRILLO
SE DESVdNECE
dN'TE LOS
ojos**

Tiempos de destrucción y tiempos de construcción

Pol Capdevila

El último de la especie

Lo miras a los ojos y en su mirada opaca y perdida descubres tu más profunda nostalgia. Él podría acabar contigo en una rápida e inapelable embestida. Pero está ahí quieto, manso, como si esperara su hora con la caída de la noche. ¿Será consciente de que es el último rinoceronte blanco y de que cualquier lucha es vana para que su especie no se extinga con él?

La instalación de vídeo de doble canal de Diana Thater, *A Runaway World*, retrata al último ejemplar de una especie animal sacrificada por la avaricia humana, por el valor decorativo y folclórico del marfil. Las imágenes muestran a la artista a su lado mientras el animal pasta. Unos guardias van armados a su lado, pero este, otrora salvaje y peligroso, ofrece pocas muestras de vitalidad. Su baja energía armoniza con el azul y violeta oscuro de las paredes de la sala, que son también los tonos de nuestra melancolía. Cuando visitamos la exposición, aquel ser ya ha desaparecido de la faz de la Tierra. Una especie más en el camino de este cataclismo natural provocado por el hombre.

La grandeza y peligrosidad del animal, su antigüedad como especie, su apariencia mítica, encarnan la naturaleza salvaje. Su extinción, por el contrario, nos recuerda la época en que vivimos: los últimos momentos de una larga historia natural que el ser humano, con su actividad sobre la Tierra, ha hecho concluir. El *memento mori* que nos planta Thater con su obra no es solo una alegoría de nuestra finitud como seres vivos, nos encara también ante los últimos suspiros de la naturaleza como aquello que situamos en el origen de nuestra especie y que, con el desarrollo de la civilización, ha devenido nuestro otro. La imagen de ser ido del rinoceronte, pues, como un fin de los tiempos, como un tiempo acabado o a punto de concluir.



Thater A., *Runway world*, 2017.

Aristóteles explicó en su libro principal dedicado a la naturaleza que “es sobre todo de esta destrucción de la que se suele decir que es obra del tiempo”. Por eso, resumía, “el tiempo tomado en sí mismo es más bien causa de destrucción que de generación” (Aristóteles, 1995, p. 285). La Edad Media personificó esta cualidad del tiempo en la figura del Padre Tiempo: un viejo alado, con muletas y guadaña, que unificaba la divinidad de Kronos (Saturno, para los romanos) con la figura del tiempo como *chronos*. En representaciones posteriores, como en

El triunfo del tiempo, de Jacopo di Sellaio, también llevaba un reloj de arena en la mano.

Corre y desaparece

Si bien es cierto que la representación del tiempo se ha asociado en todas las épocas con la muerte, esta no siempre se tomaba como un final. El cristianismo y otras culturas hacían creer en una vida en el más allá, y así la muerte terrenal era relativizada, subordinada a un recorrido superior. Sin embargo,



Jacopo di Sellaio, *Triunfo del tiempo*, 1485-1490.

la secularización moderna impuso un cambio de valores, la necesidad de encontrar la redención, o algún tipo de plenitud en la vida terrena, una especie de éxtasis que fuera capaz de sacar al ser humano de la miseria del tiempo. Paradójica trampa; delirio de la racionalidad. El hombre moderno, con su fáustico pacto con el diablo, se lanza frenéticamente a la búsqueda de la experiencia plena¹. Y así empieza una

carrera por probar todas las experiencias posibles. Y cuantas más vivencias devora, menor es el efecto de cada una de ellas y mayor la necesidad de nuevos descubrimientos y novedades. El hombre moderno entra así en un círculo vicioso. La búsqueda de la paz del ánimo lo precipita a una huida hacia adelante.

El resto de la historia es conocida: el florecimiento de un sistema productivo basado en la comercialización

¹ “und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / will ich in meinem innern Selbst geniessen” [Y lo que le ha sido dado

a toda la humanidad, / eso en mí mismo quiero disfrutarlo], Goethe, Johann W. von, *Fausto. Una tragedia*, (v. 1770).



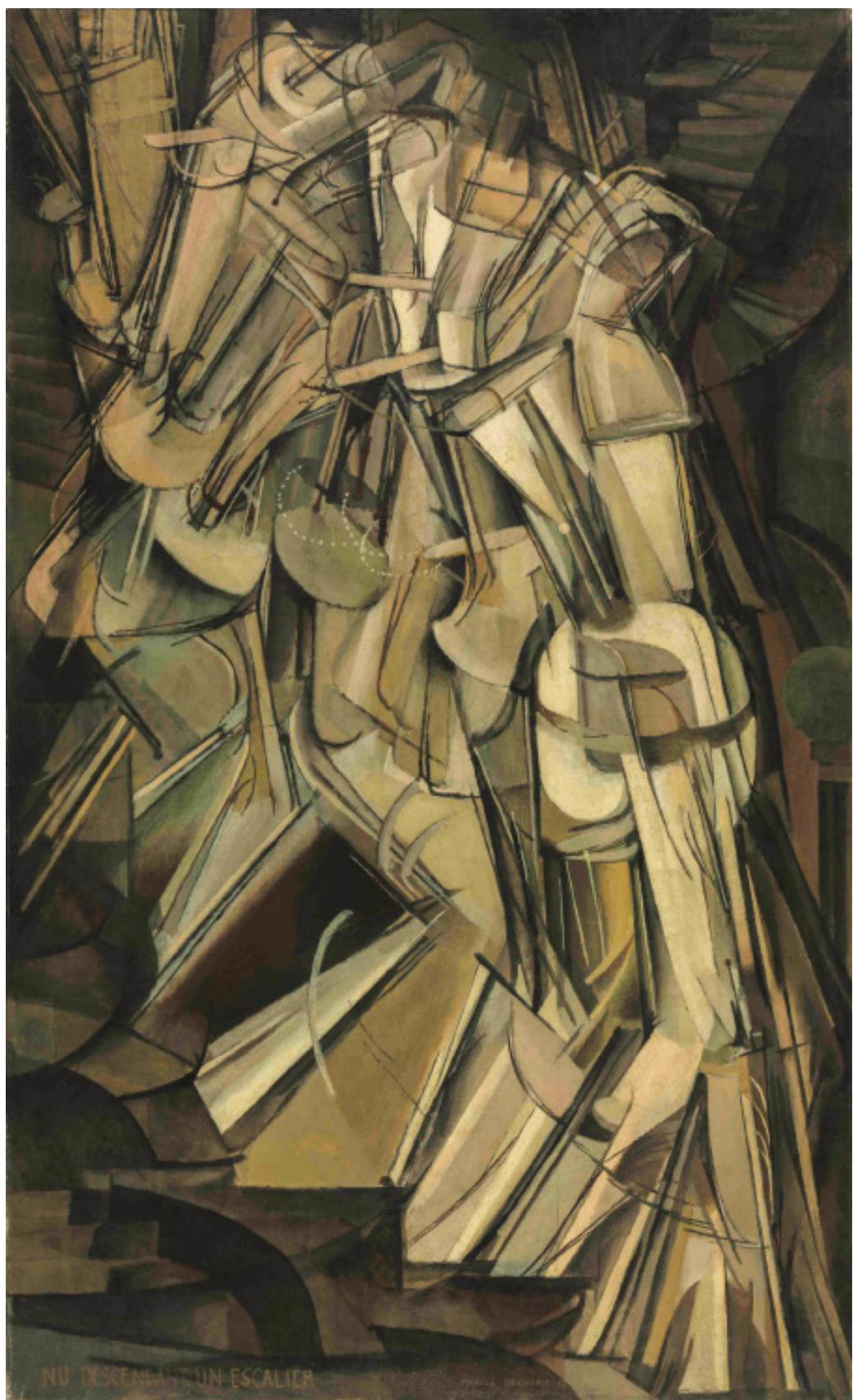
J. M. W. Turner, *Rain Steam and Speed*, 1844.

de una *promesse du bonheur* (Stendhal) mediante productos de consumo; y la expansión de la angustia como condición moderna por antonomasia. En el mejor de los casos, el final de la escapada termina en el *spleen*, aquel tipo de desánimo, de desgana vital, que Baudelaire describió en *Las flores del mal*.

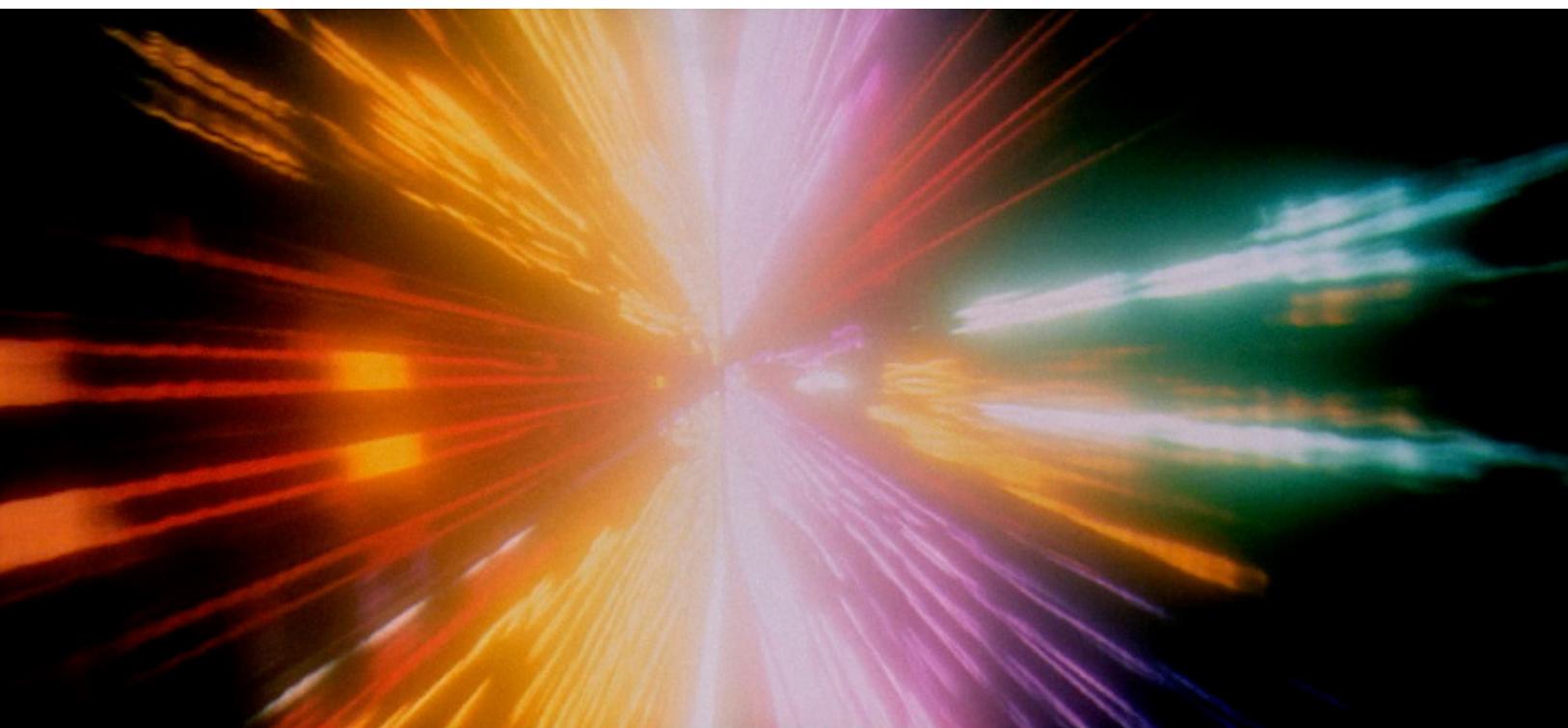
La vida se convierte en una carrera y la velocidad es la característica de nuestro pulso vital. Ciertamente, al principio, la velocidad es divertida y apasionante. Un amante de la naturaleza como Turner ya le dedicó su homenaje con *Rain, Steam, and Speed* (1844). En este óleo, la locomotora se pierde en el

paisaje al confundirse con el vapor y la niebla. El buen observador londinense forzó las líneas de la perspectiva para transmitir mayor sensación de velocidad, pero esta realmente se muestra en la pérdida de forma con la que el pintor ha terminado su representación mediante amplios borrones de blanco y marrón.

Baudelaire conocía bien las consecuencias de intentar retratar “la modernidad, [que] es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” (2000, p. 92). La velocidad, lo pasajero, va de la mano de una pérdida de consistencia de la realidad. El rápido



Marcel Duchamp,
*Desnudo bajando
la escalera*, 1912.



Stanley Kubrick, *2001: Odisea del espacio*, 1968.



Julijonas Urbonas, *Euthanasia Coaster*, 2010.

pincel impresionista retrata los efectos de la luz a costa de que los objetos se conviertan en meras superficies. El futurismo deforma la silueta de los objetos sometidos a la velocidad. Duchamp, para retratar el movimiento de una mujer bajando la escalera, señala solo parte de las líneas de su silueta en diferentes puntos del recorrido. Más todavía que en los experimentos protocinematográficos de Étienne-Jules Marey, *Nu descendant un escalier N°2* (1912) capta el movimiento al precio de la solidez de la figura humana.

La pérdida de forma también se afirma en la física y el cine: cuanto más rápido, más te pareces a la luz. Y el límite, como mostraría la escena final de *2001: Odisea del espacio*, sería convertirse en ella y salir

del tiempo. Obsérvese en la película de Kubrick cómo el paisaje cósmico que ve el astronauta David Bowman, a medida que este incrementa la velocidad, transforma los puntos de luz en, primero, líneas de color y, finalmente, en manchas amorfas. Tal es la velocidad que alcanza, que el astronauta termina su viaje fuera del tiempo, viéndose en el lecho de muerte y en su nacimiento.

Seguramente la gravedad del caso no reside tanto en devenir etéreo para moverse a la velocidad de la luz como en perder la presencia. Paul Virilio ha señalado este efecto de la velocidad. Uno termina por estar siempre pendiente de la próxima parada, de imaginar el lugar en que no está. El hombre moderno, producto de la prisa, vive más en el



Andy Warhol, *Sleep*, 1963.

porvenir que en el presente. Se le conoce por no saber estar en el aquí y el ahora, por suspender la mirada en el horizonte mientras le hablas. Y no solo pasa de largo frente a los demás, su vida pasa de largo como en un sueño, como en un largo periodo de picnolepsia (Virilio, 1988)². El culmen de este paroxismo lo ha señalado Julijonas Urbonas, al diseñar una montaña rusa de tales dimensiones

que la velocidad alcanzada llevaría a la muerte a todos los que se subieran a ella.

Aquí y ahora, hasta la eternidad

Así, uno de los efectos de la modernidad ha sido extraviar al sujeto en la maleza de las prisas y en desvanecer la realidad en el aire, al decir de Marshall Berman. Frente a esto, han surgido reacciones culturales que han tratado de recuperar la presencia y la solidez. Recuperar el cuerpo como cosa y como organismo no objetivable. Recuperar el espacio de

² Jonathan Crary ha estudiado en detalle la estrecha relación entre la hiperactividad y el estado de entresueño, ambos característicos de la vida moderna. Véase 24/7. *Capitalismo tardío y el fin del sueño*, Ariel, 2015.



Andy Warhol, *Empire*, 1964.

experiencia inmediata. Recuperar también una temporalidad propia del presente: la duración. De este modo, en lugar de la estructura temporal de la modernidad, que se basa en un ritmo discontinuo de aceleración, surgen expresiones artísticas que reivindican la continuidad, aunque a veces esta pueda resultar plana y monótona. Del vitalismo de lo pasajero, pasamos, recuperando a Bergson, al vitalismo de la duración.

Un ejemplo prematuro en las artes visuales son algunos de los films de Andy Warhol: *Sleep*, de más

de cinco horas, o *Empire*, de ocho horas y cinco minutos. En este último, uno puede estar mirando una imagen fija y en blanco y negro del famoso rascacielos hasta el agotamiento. La proyección es aún más lenta —16 fotogramas por segundo— que la velocidad del rodaje —24 fotogramas—, de tal modo que los sutiles cambios atmosféricos y lumínicos son todavía más difíciles de percibir. Según el mismo artista y publicista pop pretendía que se pudiera “ver el paso del tiempo”. Cabría decir mejor que, más que verlo, el tiempo se deja sentir por sí mismo al no ocurrir otra cosa durante largos intervalos.



David Claerbout, *Olympia*, 2016.

Esta idea ha sido llevada al extremo por David Claerbout en una obra de pretensiones míticas, pues pretende durar 1.000 años. Estrenada en 2016, *Olympia (The real time disintegration into ruins of the Berlin Olympic stadium over the course of a thousand years)* (2016-2016), reconstruye con total exactitud una imagen virtual del estadio berlínés y muestra cómo se iría degradando en tiempo real si no interviniere la mano humana. La proyección consiste en un lento travelling continuo alrededor del estadio y recrea, mediante un software diseñado para videojuegos, el clima de la ciudad y el desgaste que la inclemencia puede suponer para este edificio encargado por Hitler en 1934. Al lado, se proyectan también imágenes fijas de detalle en las que se aprecia

el crecimiento de elementos vegetales como flores o hierba o la oxidación de algunas piezas.

En este tipo de obras, el espectador se sienta cómodamente a mirar una imagen que parece no cambiar, que, de hecho, no cambia para el umbral de la percepción humana, que ha evolucionado para percibir contrastes más drásticos. Solo la comparación con la imagen de la memoria podría hacerle tomar conciencia de un cambio en el objeto y, en consecuencia, de un paso del tiempo. Pero como la imagen proyectada mantiene activa la percepción, la memoria queda desatendida, y la atención se dirige al presente; un presente monótono y aburrido, pronto insopportable; un presente que hace emerger una conciencia intencional que, al



Mariana Abramovic, *The Artist is Present*, 2010.

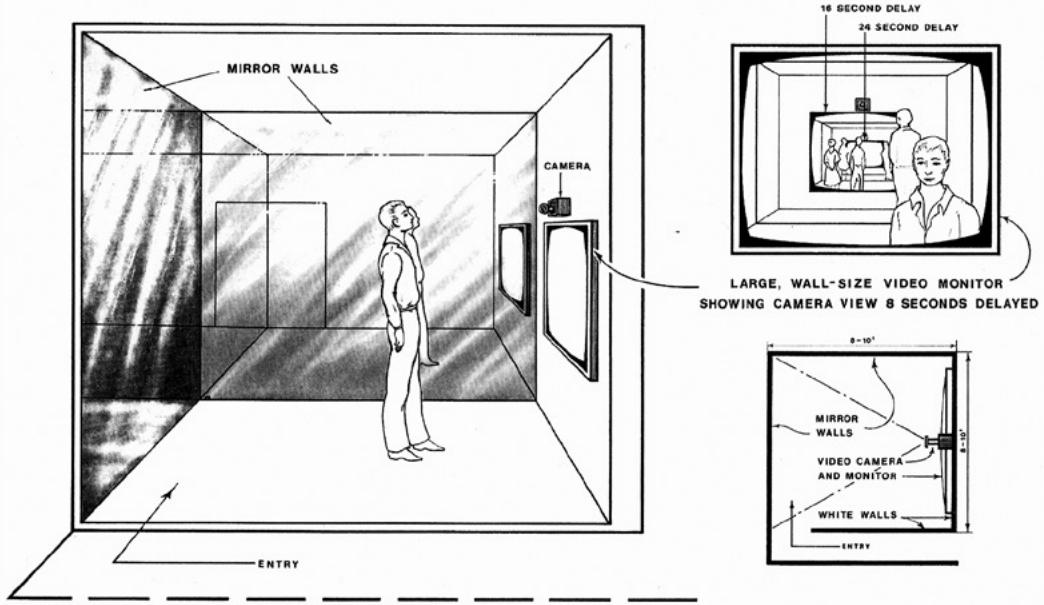
tratar de percibir un cambio, se siente frustrada y vacía. Es cierto que se siente pasar el tiempo, pero este pasar es incómodo y fastidioso. Quizás por eso sea este un presente cargado de una potencial subversión, como ha argumentado Peter Osborne (2013)³.

En cualquier caso, en estos momentos el paso del tiempo se convierte en una verdadera losa y aquella antigua definición platónica del tiempo como “imagen móvil de la eternidad” (*Timeo*) cobra un nuevo sentido, dramáticamente existencial. A nuestro parecer, se equivocan los que han reivindicado el

concepto de duración de Bergson en este tipo de obras. El filósofo francés tendría muchos reparos en asimilar estas interminables continuidades visuales con su concepto de duración. Para él, al ser lo contrario del espacio, la duración no podía tener extensión espacial y, por tanto, concentraba pasado y presente en un punto inconsciente de la mente. El tiempo psicológico de Bergson podía asociar acontecimientos antiguos con experiencias nuevas a partir de elementos similares, y no consistía en una duración lineal que recorría todos los instantes del tiempo de manera monótona y plana.

Paradójicamente, es posible que la forma artística que ha conseguido construir un tiempo como duración sea la performance. En ella, cada momento de la obra,

³ Peter Osborne, *Anywhere or not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso Books, 2013. Véase el último capítulo.



Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974.

sin ser igual a los demás, tiene una relevancia capital. La *performance* es una expresión artística procesual en la cual todas las fases de la acción se convierten en momentos plenos. De ahí la paradoja: mientras ha sido definida como el arte visual efímero por antonomasia y, por tanto, se define por su fugacidad, su estructura temporal interna es aquella duración donde confluyen pasado, presente y futuro en cada uno de sus instantes. La performance *The Artist is Present*, que realizó Abramovic en su retrospectiva en el MoMA en 2010, aunque se convirtiera en producto espectacular, escenificaba la esencia de lo performático: presencia y duración. Presencia de los cuerpos de la artista y de cada visitante, sentados cara a cara, mirándose a los ojos. Duración potencial en todos los instantes de la obra a lo largo de sus tres meses. Una intensa duración, que hace

que cualquiera de sus momentos pueda ser pleno y significativo. La intensidad del tiempo se observa en el rastro que deja en el cuerpo de la performer: impulso y vigor al inicio, fuerza y resistencia al cabo de unas semanas, y agotamiento mental y heridas físicas hacia el final. La duración no es plana u homogénea, transforma la obra y el cuerpo.

Desmontar el puzzle

Otra reacción al acelerado tiempo de la modernidad ha venido de la mano de tendencias artísticas vinculadas con la crítica teórica y cultural. Estas prácticas, más que proponer una experiencia del tiempo estructuralmente diferente al tiempo cronológico, han deconstruido este modelo en algunos de sus elementos. Para ello, los medios

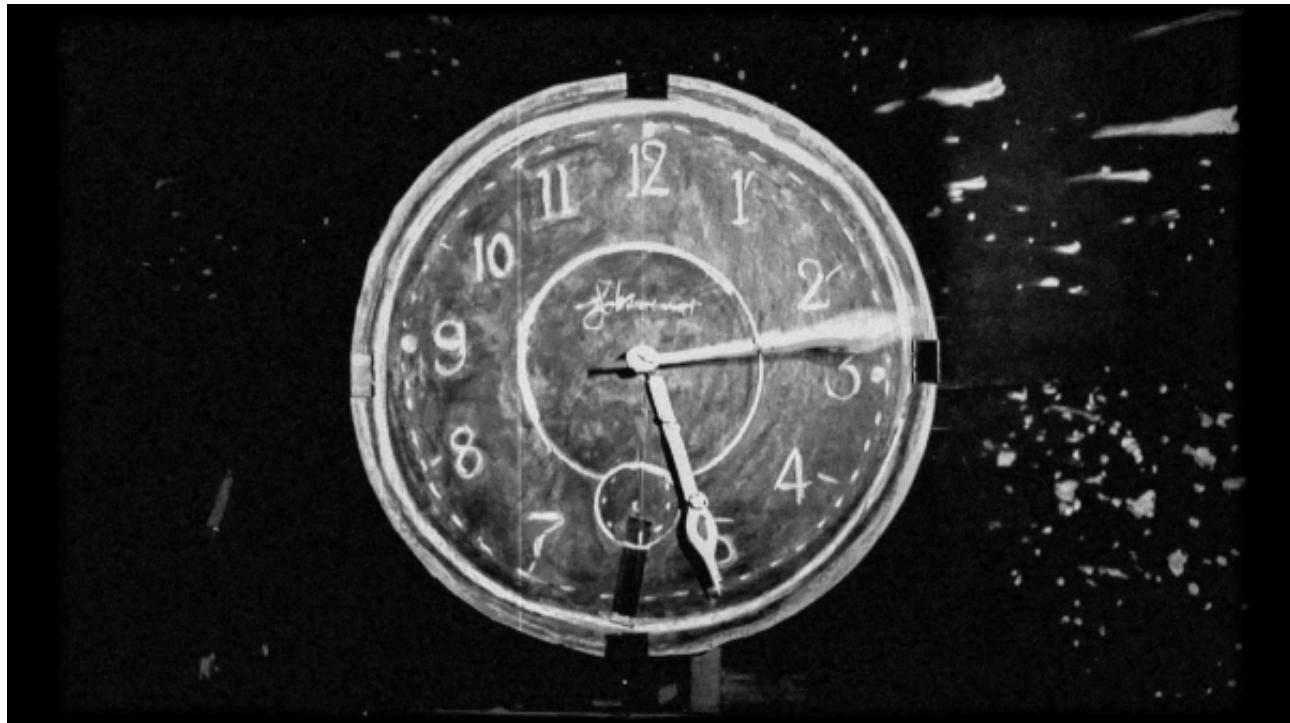


William Kentridge, *The Refusal of Time*, 2017.

tecnológicos de representación abren la percepción a nuevas sutilezas temporales. Nos han permitido ser más conscientes de cómo se estructura el tiempo del reloj y han abierto puertas de escape para otras temporalidades.

En algunas de sus obras, el artista norteamericano Dan Graham analizó la unidad mínima del tiempo cronológico, el instante. *Present Continuous Past(s)* (1974) es una instalación de vídeo en una pequeña sala. El visitante se sitúa frente a una cámara, un monitor y un espejo al fondo. Mientras ve su reflejo en el espejo de enfrente, el monitor hace aparecer su espectro con un retraso de entre 6 y 8

segundos. Al cabo de 8 segundos más, aparece la imagen del visitante en el monitor dentro del espejo de atrás, generando una *mise en abyme* progresiva en el tiempo de la imagen del visitante. El lapso temporal de 8 segundos consiste en el intervalo máximo para el presente perceptivo, es decir, aquel intervalo que puede ser percibido presente inmediato. La multiplicación diacrónica de reflejos acostumbra a motivar al visitante a jugar con sus propias representaciones. Se genera así un juego de confusiones entre el presente inmediato y el pasado, una especie de cortocircuito perceptivo que manifiesta la dualidad del instante aquel en



William Kentridge, *The Refusal of Time*, 2017.

que presente y pasado pueden ser uno u otro según cómo o quién se mueva.

Como reflexión sobre otros aspectos del tiempo cronológico, William Kentridge construyó, con la asesoría del historiador de la ciencia Peter Gallison, una gran instalación para la Documenta (13) en Kassel en el 2017. *The Refusal of Time* consistía en una instalación multicanal que articulaba diversos aspectos del tiempo cronológico: imágenes de marcapasos y acciones repetidas marcaban un tiempo irregular deshumanizado. Frente a estas imágenes, se representaban cómicamente escenas sociales de la cultura sudafricana de finales del siglo XIX, cuando el uso de los relojes era todavía minoritario. Se confrontaba así la disciplina cronológica dominante en la cultura occidental, que para ese entonces imponía los husos horarios alrededor del globo, con la temporalidad de otras

regiones. La obra terminaba con una especie de agujero negro engullendo los diferentes personajes y sus diferentes ritmos de vida, mostrando quizás cuán insignificantes son estos modelos de tiempo, la ansiedad de la prisa o la alegría de una fiesta, frente al devenir del universo.

Tu cuerpo es el medio

Obras como la de Kentridge se apoyan en la tecnología para construir una experiencia procesual con carácter performativo. Basan su núcleo en la acción de un sujeto, no en el resultado o consecuencias, y subvierten la estructura teleológica de la actividad humana, de tal modo que la acción artística deja de estar orientada según fines determinados. De este modo, todo lo que ocurre durante la experiencia de la obra cobra protagonismo renovado; aparece

un universo de aspectos y matices que enriquece el campo de la experiencia y de la reflexión. Además, se introduce un espacio de intersubjetividad en el que el artista y el público desdibujan la línea de separación entre el rol activo y el pasivo. Puede ser pertinente profundizar más en la concepción del tiempo implicada en este tipo de formas artísticas. Para ello, la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty puede aportarnos algunas ideas con las que avanzar. El filósofo francés propuso una concepción del tiempo ligada al concepto de acción. Este concepto es central en su fenomenología de la percepción, de la cual extrae sus reflexiones sobre el tiempo.

La percepción no es el mero producto de la sensibilidad humana –como afirma el empirismo– ni el resultado de una actividad de la mente –idealismo–. Para Merleau-Ponty, el punto de partida no reside ni en el objeto o cosa en sí ni en unas estructuras mentales que configuran el mundo. Merleau-Ponty propone partir de la experiencia como lo dado para comprender la realidad y la actividad del mundo. Solo a partir de ella se pueden generar las entidades abstractas de sujeto y objeto, y de mente y cuerpo (Merleau-Ponty, 1984). Toda experiencia es una experiencia corporal. Alejándose de la noción positivista del cuerpo como un objeto o mecanismo orgánico, propone entenderlo como un ente siempre en situación, tanto activo como receptivo. No tiene fronteras claramente delimitadas y los dispositivos que utiliza para relacionarse con el medio pueden convertirse, mediante el hábito, como partes definitorias de él mismo.

Desde esta perspectiva, el filósofo depone la conocida metáfora del tiempo como un río que navegamos con una barca, pues en esta metáfora, el tiempo parece algo externo a nosotros y al que estamos sometidos. Según Merleau-Ponty, el tiempo no está previamente constituido al sujeto. No es como una línea en la que situamos un acontecimiento.

No es tampoco un transcurrir natural que el reloj y el calendario medirían. Pero tampoco es algo meramente interior, que podamos crear a nuestra voluntad mediante la memoria y la expectativa. El tiempo no es ni totalmente exterior ni totalmente interior. “Es esencial al tiempo el que se haga, que no sea” (p. 423). La acción y la percepción humana son las actividades que hacen avanzar el tiempo, que, al producirse en conjunción con el medio, hacen que el tiempo acontezca. Por ello, no creamos el tiempo, sino que, al actuar, nos fusionamos con él.

Una parte significativa del arte contemporáneo posee este compromiso con la participación del público y la voluntad de incidir en el futuro a partir de acciones en el presente. *El molino de sangre* fue un proyecto que Antonio Vega Macotela desarrolló para la Documenta (14) de Kassel. En el Karlsaue Park mandó construir una reproducción a escala real de los molinos que se instalaban en la salida de las minas de metal en Latinoamérica para acuñar monedas y que, cuando la fuerza animal fallecía por la elevada altitud de estas minas, eran manejados por mano de obra esclava nativa. Pasaron a llamarse molinos de sangre por las manchas que dejaban en ellos las heridas de los esclavos. A diferencia de los molinos originales, el construido por Macotela –encargado a una empresa suiza de relojería– era movido por los visitantes de Kassel, cuyo perfil mayoritario era de tez blanca y clase media o alta. Al mover las aspas, el molino acuñaba una moneda bautizada por el artista como *teio* y al mismo tiempo producía una réplica virtual –un tipo de bitcoin–. El valor de estos bitcoins debía marcarse al salir al mercado un día de otoño de 2017. Su venta, promovería actividades relacionadas con el propio proyecto de espíritu descolonizador.

El movimiento circular del molino recuerda a otros movimientos que relacionamos con el tiempo: desde la aparente circunvolución diaria



Antonio Vega Macotela, *El molino de sangre*, 2017.

del Sol en el cielo hasta las vueltas de las agujas en la esfera del reloj. Sin embargo, estas vueltas no son automáticas, sino que son movidas por la energía de los visitantes europeos, descendientes de una cultura colonialista. Pero esta inversión de roles no solo sirve para subvertir el sentido de la historia, sino para dotarla de un elemento activo. El movimiento genera un valor económico que repercute culturalmente en futuras acciones contra la herencia de la dominación. Hace de la historia algo vivo, encarnado en los cuerpos de los visitantes y, más que un pasado por conocer, se trata de un

pasado cuyos efectos trata de subvertir mediante la iniciativa y la implicación del público.

Una visión análoga al tiempo como proceso constructivo caracteriza muchas de las obras de Alicja Kwade. *Clout-Count* aborda una visión del cuerpo más fenomenológica al construirse mediante una enorme estructura circular de altavoces, que emiten, ora aquí ora allá, el sonido de los latidos de un corazón –el de la propia artista– alternados con el chasquido de un mecanismo de relojería. La obra no representa un cuerpo ni un aparato mecánico: estos no están ahí para ser contemplados en la

distancia. La instalación sonora articula el latir del corazón, órgano vital por excelencia, con un dispositivo mecánico. El alto volumen y el ambiente que generan envuelven al visitante, que interioriza el latido del corazón y el del dispositivo mecánico en una vivencia única e indisociable. Como visitante, tu corazón y el reloj son ahora una unidad en la producción de tiempo.

Escuchas los sonidos, pero no puedes determinar un patrón de repetición. A ratos te parece oír que los chasquidos mecánicos marcan series de latidos, a ratos son estos los que marcan el inicio y final de las frases. Interiorizas estos sonidos y te parece que los estás produciendo tú mismo, focalizado en un presente creativo. La disposición espacial también te resulta imprevisible. Tratas de sumergirte en ella e integrar el dispositivo instalativo como parte de tu propia sensibilidad, como tu propio cuerpo fenomenológico. Quizá puedas sentir cómo tu corazón late con ella y cómo el reloj forma parte del mismo ser humano máquina, que produce tiempo de forma espontánea. A ratos tus latidos recorren linealmente los altavoces en el sentido de las agujas del reloj, a ratos resuenan a un lado o a otro indiscriminadamente. No puedes descubrir el patrón. No contemplas la obra desde la distancia de la razón ni la escuchas como una grabación en un disco duro. Parece que evolucionas espontáneamente con ella.

En esta época poshumana en la que las tecnologías –en cuya más profunda esencia se encuentra el reloj– se integran con nuestros cuerpos, no tiene ya sentido rechazar el reloj como instrumento, sino fusionarlo en una nueva realidad en la que la temporalidad es de nuevo recuperada como parte indisociable de nuestra acción sobre la realidad. Quizás sea esta una de las vías para bailar nuevos tiempos. Tiempos que sean de creación y no solo de destrucción◆



Alicja Kwade, *Clout-Count*, 2018.

Referencias

- Aristóteles. 1995. *Física*, Gredos.
- Baudelaire, C. 2000. *El pintor de la vida moderna*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Merleau-Ponty, M. 1984. *Fenomenología de la percepción*, Edicions 62.
- Osborne, P. 2013. *Anywhere or not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso Books.
- Virilio, P. 1988. *Estética de la desaparición*, Anagrama.

LEONARDO PORTUS

Santiago, 1969

Artista visual autodidacta. La Ciudad y su Memoria son los ejes de su trabajo. Las huellas arquitectónicas locales de lugares emblemáticos, otros simbólicos como la vivienda social y también los rastros de una desgastada modernidad. Estos contenidos los ha desarrollado mediante fotografías e instalaciones que combinan maquetas desplazadas al campo del Arte Contemporáneo como lenguaje expandido.

La fotografía es un primer paso clave, registrando edificios y otras construcciones como documento para luego desarrollar maquetas, retablos o dioramas que ponen en valor el patrimonio moderno, por ejemplo, en proyectos como Soplos de Luz sobre el Edificio brutalista Copelec de Chillán (2018). También, jugando con la frontera entre realidad y ficción registrando estas obras con luz natural o artificial, en un estilo deudor de referentes como Edward Hopper con una fuerte carga psicológica. Sensación que se acrecienta al registrar aquellas maquetas de lugares imaginados y ficticios como las ucronías desarrolladas en los proyectos *¿Esta será mi casa cuando me vaya yo?* (2012) y *Estación Utopía* (2014). También esta manipulación fotográfica de objetos de desecho o encontrados se observa, en proyectos como Ciudades (no) blandas (2019 a la fecha).

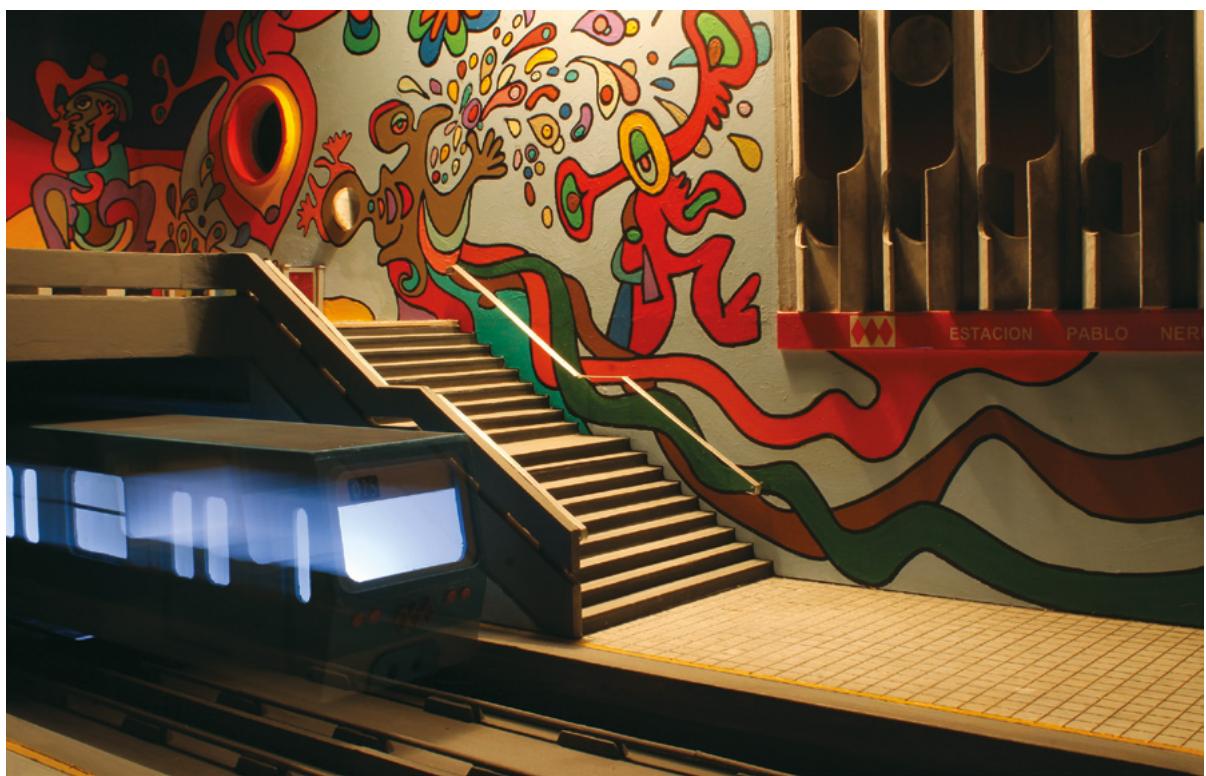
La siguiente selección de imágenes corresponden a los proyectos *¿Esta será mi casa cuando me vaya yo?* (Sala Gasco, 2012) y *Estación Utopía* (Museo de Artes Visuales MAVI, 2014). Donde, en el que, a través de maquetas de conjuntos habitacionales y estaciones ficticias del Metro de Santiago, se establece una ucronía o historia paralela en un futuro o espacio/tiempo posible a partir de un quiebre histórico, pensando en lo que hubiera pasado en Chile si el arte integrado al espacio público en la arquitectura moderna con fuerte impronta social, hubiera seguido desarrollándose sin el Golpe de Estado de 1973. Las maquetas también son fotografiadas con diferentes tipos de iluminación para establecer diversas relaciones entre la realidad y la ficción.

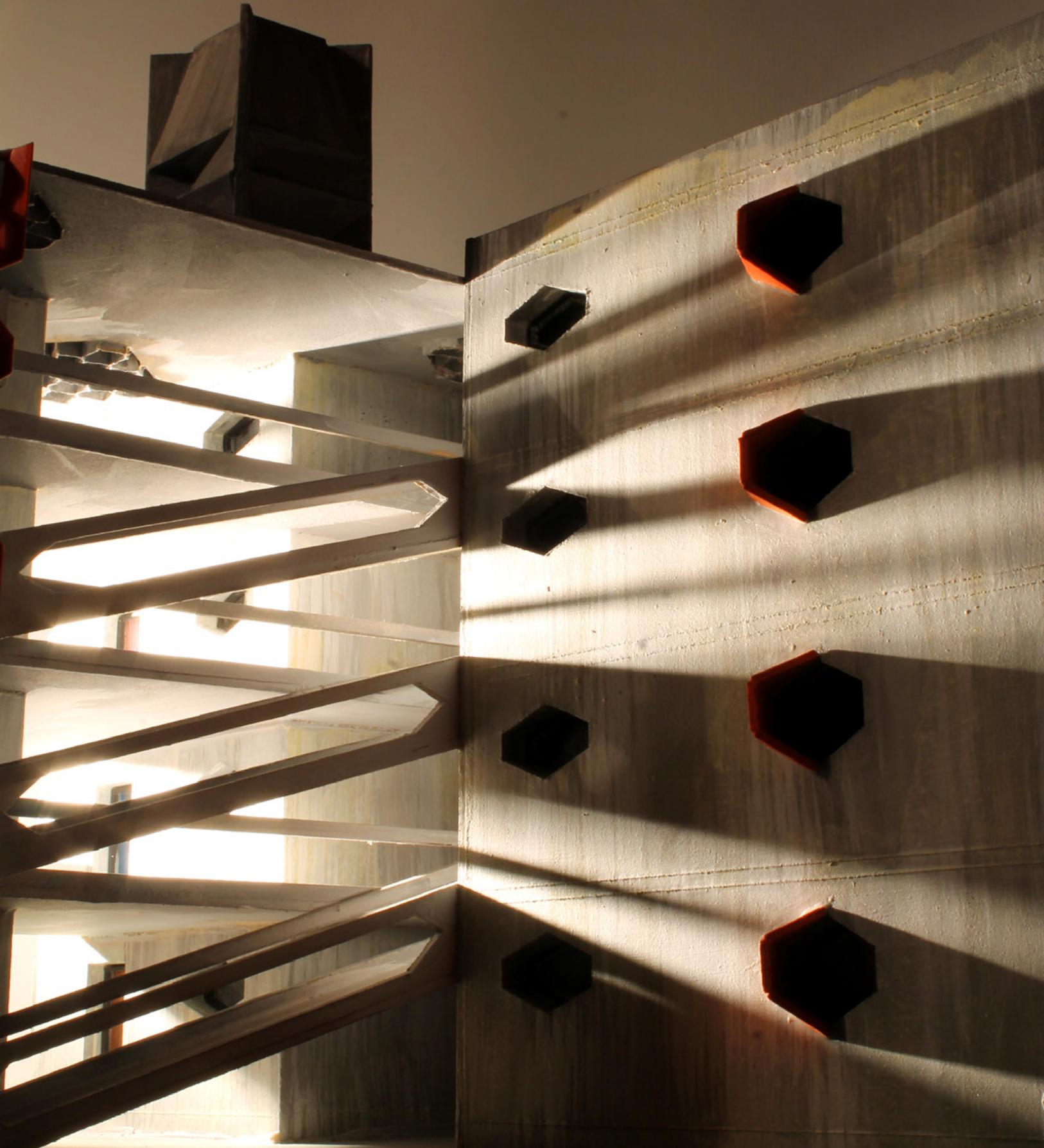
Imágenes por orden de aparición:

1. Panorámica Estación Violeta Parra, fotografía maqueta proyecto *Estación Utopía*
2. Panorámica Estación Pablo Neruda, fotografía maqueta proyecto *Estación Utopía*
3. Panorámica Block Población Patrick Lumumba, fotografía maqueta proyecto *¿Esta será mi casa cuando me vaya yo?*
4. Panorámica Block Población Juscelino Kubitscheck, fotografía maqueta proyecto *¿Esta será mi casa cuando me vaya yo?*













N.York 7 Sept.

Gobernador Páttreded &
y Mendoza.

De nuevo en N.York, segun sape hay
una ola de roboes en la calle 10 - alose
escafa nadie; despues de que arribe N.York
se ve un tanto quds. Mendoza estivo este
peudo. hablo con Pablo Burchard y con los
dueños de la galeria Pecanins, quienes se
interesaron por nosotros y donde Valdez
organizó un show en el TO. A propuesto
iriamos de nuevo a Mendoza, y quedara
nos pasare ademas a Guatemala - no
conocer tu cerca galeria allí?

Los camioneros llegaron hoy y vieron
felices, finalmente expusieron en S.
Adres, voy a ir a verlos pronto. Hoy
vino Juan Gomez y dijeron que con
mucho dardo per sevita en este edificio.

Estos traidores de degenerados el
estadio, lo estan adelantando muchis-
mos con excedidos dador restringiendo,
severos juez delitos y se vea hace
severos de estos traidores de sevillas que abra-
dos que empiezan pronto. Todo parece
que marcharía bien, quedando cumplido
en este punto para así recorrer USA y ir a
México el próximo año. Pablo Burchard dice
que no le has contado sobre la expo de
grabados que el Pato que está desquedando
en Mendoza para Mayo del TO - a nos
nos importa si pone o no.

Crees esta Páttreded? vienen tejedor seu
claramente estupendos en Mendoza, fuimos
a una infinidad de pueblos, a los ruedos
poco que arribe es lo que diceo.

Hasta pronto, excedidos, excedidos
contando sobre el "señor" en STGO.

Francoise Cojello.

Copello Interruptus

Ariel Florencia Richards

No existe una sola respuesta para explicar por qué el artista Francisco Copello (1938-2006) ha sido tan deliberadamente excluido de la historia del arte contemporáneo chileno. Según el curador Agustín Pérez Rubio, quien en 2020 intentó revitalizar el trabajo de Copello mostrando algunas piezas suyas en la Bienal de Berlín, ese artista es vital para entender la aparición de la performance en Chile “como protesta política contra una sociedad conservadora” (Pérez Rubio, 2020). Y si su obra no figura en el canon histórico del arte chileno, es porque Copello realizó su trayectoria profesional en Italia y los Estados Unidos. Desconfío de este motivo. Basta pensar que el reconocido pintor chileno Juan Domingo Dávila está radicado en Australia desde 1974, y ha sido leído en importantes textos críticos, para descartar el exilio como impedimento.

En su lúcido ensayo *Chile: rompiendo el hechizo neoliberal. Gozo y deseo contra la obediencia económica*, Miguel Ángel López nos recuerda que el autoritarismo militar de Pinochet trabajó con el mandato patriarcal, imponiendo un modelo religioso-familiar obligatorio para la sociedad. Y que Copello, maquillado y desnudo, “trazó, con sus delicados movimientos, los contornos de una subjetividad antagónica al perfil del ciudadano neoliberal de la dictadura” (López, 2020). En ese sentido, López afirma que Copello se opuso al “sujeto heterosexual, cristiano, sano, altamente productivo, obediente, regulado por el mercado y con imperativos morales regidos por una visión económica basada en el análisis de costo-beneficio”. Y que su teatralización del poder con “formas mariconas de inversión de la autoridad” fueron “lugares decisivos de impugnación frente al discurso militar” (López, 2020).

Por su lado, la curadora Jocelyn Contreras, releva que la obra de Copello fue de largo aliento y que tuvo en su centro la corporalidad del artista¹. Pero la historia de ese cuerpo —y por lo tanto de esa impugnación al modelo dictatorial— se inició con una interrupción. Y si propongo relevar que la trayectoria de Copello en

¹ En sus trabajos nos encontramos con el cuerpo de Copello en fotografías y además “podemos apreciar la materialidad de sus collages, en un constante movimiento y alusión a la pasión, a la carne, a la energía desplegada y administrada” (Contreras 2017).

Chile fue inicialmente interrumpida por el régimen totalitario de Pinochet, no lo hago para justificar que esa “partida en falso” trazó un futuro que “no fue”, sino que —a cincuenta años del golpe— creo que es necesario liberar a la narrativa copelliana de pesimismo. Esto, para observarla desde la condición de posibilidad subversiva que abre lo inacabado.

A los 24 años, Francisco Copello se escapó del destino que su padre había trazado para él y se fue de su casa. No quería hacerse cargo de la fábrica de pastas familiar: su sueño era ser artista, y por eso en 1962 viajó a Italia. Estudió arte en la Academia de Bellas Artes de Florencia y luego grabado en The Pratt Graphic Center, de Nueva York. Al poco tiempo, su trabajo visual fue reseñado en el *New York Times*, donde se dijo que a pesar de que sus motivos eran “demasiado familiares”, Copello conseguía que sus impresiones salieran enteras y que su “ataque” era “fuerte y sin concesiones” (Canaday, 1971). A principios de los setenta, comenzó a experimentar con su propio cuerpo, investigando qué era lo que en la escena artística de Nueva York pasaba de ser un *happening* a una *performance*². Copello y su pareja tenían un estudio en el SoHo, donde en paralelo a sus impresiones gráficas hicieron sus primeros trabajos corporales, como esa acción en la que él replicó —una a una— las doce poses de los apóstoles pintados por Leonardo da Vinci en *La última cena* (1495-1498). La inquietud de traspasar lo pictórico a

2 Y aquí me gustaría relevar la lectura que hace José Esteban Muñoz sobre la primera vez que usa la palabra *happening* en el contexto de una *performance*, justamente en Nueva York, el verano de 1960. Se trata de la obra *Eighteen Happenings in Six Parts* (1960), de Allan Kaprow, para Muñoz y para Samuel Delany una transición entre lo moderno y lo posmoderno en desarrollos culturales (Muñoz 2020, 107).

lo corporal lo llevó a colaborar con los coreógrafos Robert Wilson y Laura Dean. Así, en 1973, Copello volvió a Chile con 35 años y una tecnología que pretendía utilizar: el concepto de performance.

Hasta entonces era desconocido en la escena santiaguina pero tenía la certeza de que contaba con los recursos creativos y metodológicos para inaugurar esta disciplina en Chile. Su plan era crear “un cuadro vivo”³ en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago y coronarse como el primer artista chileno en hacer una performance. Así surgió *Pieza para locos* (1973), que sería realizada en colaboración con nueve actores y bailarines que darían “vida” a los personajes de *Manicomio* (1812-1819), un pequeño óleo pintado por Francisco de Goya a principios del siglo XIX. Esa pintura representa el interior de una institución hospitalaria en Zaragoza, y con ella Goya criticó las relaciones opresivas entre poder, creencias y pueblo⁴. A través de la “trasposición” de este lienzo, Copello quería reflejar el convulsionado momento político del Chile de Allende, recurriendo a los mismos símbolos que utilizó Goya en la España de Fernando VII⁵.

3 De hecho, para Copello, la maestría del grabado fue un principio de dominio del cuerpo que lo llevó a experimentar en la performance.

4 En el sitio de la Fundación Goya, de hecho, se enfatiza que “la crítica feroz a la sociedad parece ser síntoma del enfado y la tristeza que Goya sin duda sintió cuando se restableció el poder absolutista de Fernando VII”, en: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/casa-de-locos/463>.

5 Según Agustín Pérez Rubio, quien ha estudiado profusamente a Copello y en particular esta acción suya, el cuadro de Goya al que refiere *Pieza para locos* (1973) es “un canto a la libertad de una sociedad represiva a través del inconsciente”: <https://11.berlinbiennale.de/participants/francisco-copello>.



Figura. 1. Copello, Francisco (2000). *Fotografía de Performance. Análisis autobiográfico de mis performances*.

En *Fotografía de Performance* (2000), un libro en el que, a falta de un interlocutor crítico, el mismo autor revisitó y reflexionó sobre sus primeros trabajos performativos (Fig. 1), recreó un diálogo que tuvo con Nemesio Antúnez, director del MNBA, días antes del estreno de *Pieza para locos* (1973). Antúnez llevaba cuatro años revolucionando la relación protocolar que existía entre las audiencias y el arte contemporáneo. Su dinámico programa apostaba por el arte conceptual (Cross, 2018) y,

sin embargo, desde el relato de Copello, se habría mostrado incómodo con la idea de una performance:

—¿Qué sería? —me pregunta consternado— ¿Una especie de *happening*?

Considerando nuestra amistad, no puede negarme el espacio, aunque considera excesivo nuestro performance (Copello, 2000, 58).

Copello ocupó así la figura de Antúnez para transmitir una desconfianza inicial hacia la disciplina, pero

también hacia él como autor y a sus decisiones estéticas, tildándolas de “excesivas”. Y, aunque, su pieza iba a incluir cuerpos semidesnudos —que no necesariamente se alineaban con lo que había programado el museo hasta entonces—⁶, la potencia subversiva que Copello le adivinaba a su obra solo se activaba cuando esta aparecía dentro de la programación oficial del Bellas Artes. Él creía que *Pieza para locos* tenía la capacidad de inquietar el proyecto institucional de Antúnez como si la nueva disciplina performativa comprendiera, en sí misma, un riesgo.

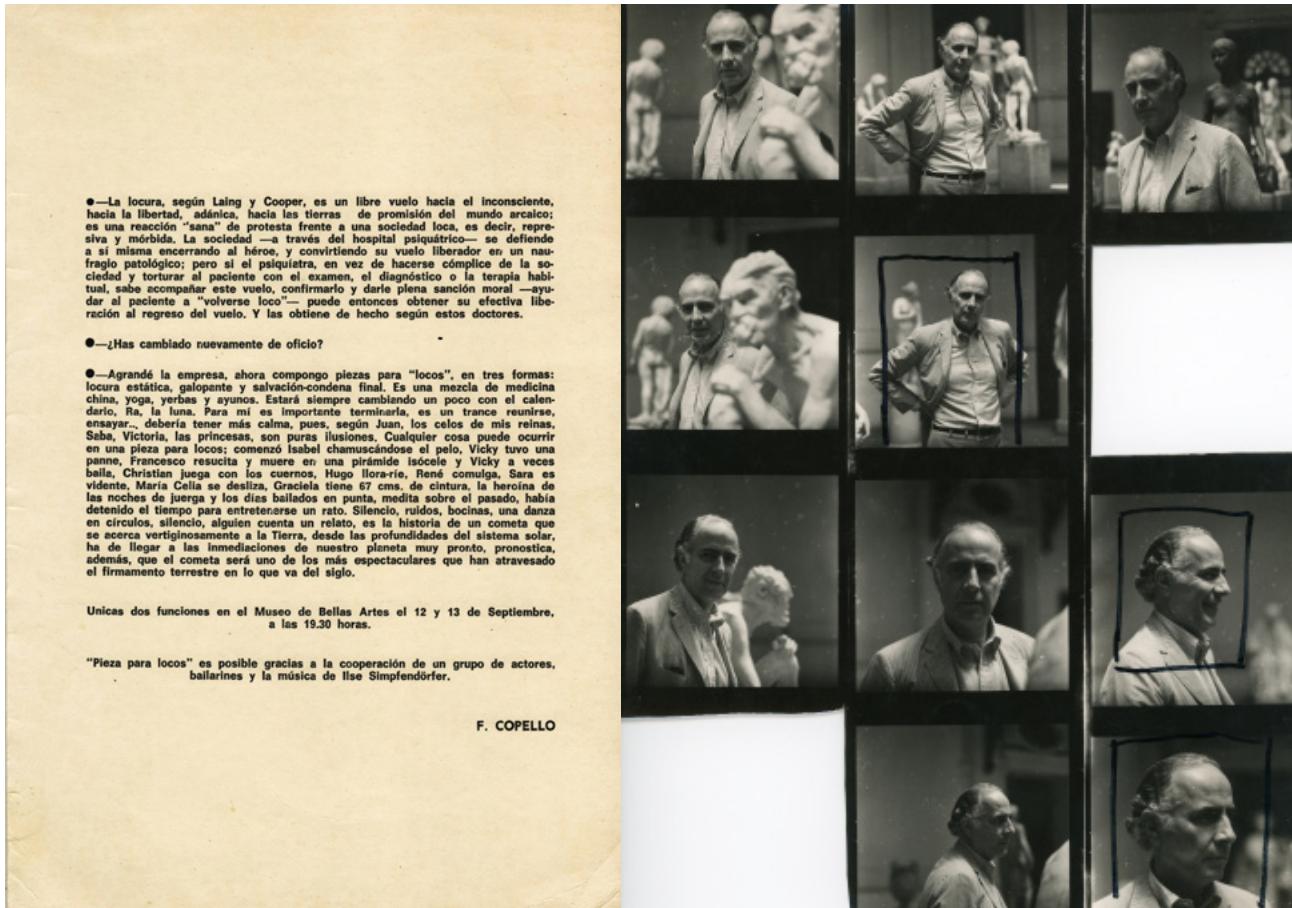
Sin embargo, desconfío de esta supuesta desconfianza de Antúnez. Porque ellos no solo eran amigos, sino también colegas. Al igual que Copello, Antúnez estudió arte en Europa y grabado en Nueva York, y en la Fundación Antúnez existen numerosas cartas entre los dos que dan muestra de una correspondencia constante, expresada por ambos con afecto y admiración en sus puños y letras. Por eso, y conociendo su proyecto curatorial, dudo de que el director haya cuestionado la performance. Es más, si nos atenemos a los hechos, sabemos que le dio espacio a Copello para una obra experimental sin estar al tanto del todo de lo que iba a ocurrir. Antúnez nunca vio los ensayos de *Pieza para locos*, y aun así imprimió y envió las invitaciones para su estreno (figuras 2 y 3), aunque esto no llegó a ocurrir, pues tenía asignada, como fecha, el 12 de septiembre de 1973. En palabras de Copello:

Por razones históricas, resulta una utópica intención presentar públicamente *Pieza para locos*, una rara ocasión malgastada por la ansiedad y el miedo de la provocación y el escándalo que invade la mente de Nemesio Antúnez, en el fondo un aristócrata conservador que sacrifica mi acto de demencia por el pavor a perder el cargo por culpa del escándalo de una “loca atrevida” (Copello, 2000, p. 60).

Es posible que Copello haya estado frustrado o enojado y que haya interpretado la cancelación del estreno como una traición personal, pero su narrativa relega a un lugar marginal el golpe de Estado, reduciéndolo a una “razón histórica”, y desliza la posibilidad de una censura del director por miedo a perder su cargo. Omite, así, la violencia política y simbólica de lo ocurrido en Chile el 11 de septiembre de 1973 y la enmascara de otro tipo de violencia, la de género, poniendo en boca de Antúnez algo que nunca dijo.

Para entender el contexto en el que Copello pretendía que se inaugurara su obra, pienso en Fernando Gamboa, curador de la exposición de pintura mexicana que iba a inaugurarse en el Bellas Artes un día después que *Pieza para locos*, quien anotó desde su habitación en el céntrico Hotel Carrera: “Estoy angustiado por el peligro y por la absoluta falta de seguridad que cada minuto amenaza a la gran colección Carrillo Gil y sus 169 pinturas de Orozco, Rivera y Siqueiros”. Las obras estaban dentro de sus cajas en el Museo de Bellas Artes, “un sitio que debería ser seguro y sagrado para los chilenos por lo que representa, pero que no lo es.

6 Hay que considerar que los nombres de los autores que habían hecho intervenciones en el museo durante la dirección de Antúnez iban desde Lea Lublin, hasta Luis Camitzer, pasando por Gordon Matta-Clark y Cecilia Vicuña.



Figuras. 2 y 3. Invitación a *Pieza para locos* (1973) de Francisco Copello, y una serie de retratos de Nemesio Antúnez, director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. © Archivo MNBA.

Acaba de ser duramente ametrallado por cuatro tanques a las cinco y media de la tarde⁷.

Isabel Piper propone que el golpe fue un quiebre y que el 11 funciona como un corte traumático en la historia del país, a partir del cual “se produce un efecto de parálisis y de pesimismo” (Piper, 2005, p. 199). Muchas cosas quedaron truncas e incompletas: “Un pasado utópico que no ocurrió, un presente que no es lo que debería haber sido y un futuro que ya

no fue” (199). Y Copello optó —tanto entonces, como treinta años después— por pensar su obra como una “oportunidad perdida”. Pero lo que él traía no era un arte de lo acabado. Sino que la performance considera otra vida posible a partir, justamente, de lo imposible. Peggy Phelan la define como algo fugaz que no se puede captar ni categorizar por completo y, por lo mismo, que nunca se convertirá en objeto. Es explícita en afirmar que una performance “se convierte en sí misma a través de la desaparición”⁸ (Phelan, 1993, p. 146).

⁷ Material manuscrito de Fernando Gamboa (1973) con correcciones del propio autor, 8 pp. (Documento original propiedad de la Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., México).

⁸ En el original: “becomes itself through disappearance”. La traducción es mía.



Figura 4. Registro fotográfico de un ensayo de *Pieza para locos* (1973) de Francisco Copello, Luis Poirot. © Archivo MNBA.

Vista así, ¿qué pasaría si consideramos la condición inacabada de *Pieza para locos* como potencia? Si bien Copello pretendía realizar una acción provocadora oponiéndose al minimalismo del Bellas Artes, su obra fue y es disruptiva, justamente, porque quedó inconclusa. En ese sentido, su performance se opuso a la idea hegemónica del arte como algo terminado y, al interrumpirse, terminó reflejando no solo un problema de su tiempo, sino que un problema del tiempo. Porque nadie nunca vio *Pieza para locos* y, sin embargo, existe.

Para desviar la acción de su narrativa pesimista, quisiera detenerme en un ensayo de la performance fotografiado por Luis Poirot días antes de su estreno.

En esas fotos los cuerpos de los “dementes” remiten al cuadro de Goya pero también se abren a otras conexiones más inesperadas (Figs. 4 y 5). Primero, recurren a la mirada. Mientras sostienen sus poses, ataviados con cuernos, plumas, flores, antorchas y coronas, los “locos” nos interpelan, nos provocan y nos piden que los miremos de vuelta. Poirot sorprendió a los dementes en una escena misteriosa, decadente y ritual. Posando de manera expresiva recuerdan a las estatuas clásicas que adornaban el hall del Bellas Artes antes de que asumiera Antúnez. Y también guiñan al imaginario de celebraciones no oficiales en la antigua Grecia. Digo esto porque Copello se refirió varias veces (en entrevistas y escritos) a sus



Figura 5. Registro fotográfico de un ensayo de *Pieza para locos* (1973) de Francisco Copello, Luis Poirot © Archivo MNBA.

años de estudio en Florencia como una “búsqueda de los dioses paganos⁹” y porque quiero establecer un parentesco con ciertas representaciones pictóricas de las antiguas fiestas públicas griegas.

Pienso en ceremonias alejadas de la religión oficial, que además de fiestas fueron garantes de una cohesión social, porque permitían acercar a distintos grupos de una misma comunidad a varias escalas. Me refiero a los misterios eleusinos, ritos de iniciación anuales, que se celebraban en culto a las

diosas Deméter y Perséfone. Encuentros secretos donde los iniciados adquirían un conocimiento y, a través de su revelación, tenían la posibilidad de una vida más digna tras la muerte.

Vistos así, los dementes de Copello, quedarían vinculados —por ejemplo— con la representación pictórica que hizo Henryk Siemiradzki de los misterios eleusinos (figura 6). En su lienzo *Frine alle feste di Poseidone a Eleusi* (1889), Siemiradzki pintó a una multitud de creyentes reunidos en lo alto de una llanura afuera de Atenas, los retrató en medio de una ceremonia que escondía en su centro un secreto. En el óleo aparecen cuerpos semidesnudos de hombres y mujeres. Adivinos y

9 Mario Bruno dice que Copello buscó a los dioses paganos y que las imágenes “griego-latinas de templos y esculturas lo conmovieron” (Bruno 2021, s/p).



Figura 6. Henryk Siemiradzki (1889). *Phryne at the Festival of Poseidon in Eleusis*. © State Russian Museum, San Petersburgo.

sacerdotes. Iniciados y curiosos. Niños y ancianos con coronas, antorchas y paraguas. Pero también hay, a sus espaldas, un templo y, a lo lejos, la ciudad con su vigilante religión oficial. En ese risco abismal se releva, mediante la performance¹⁰, un secreto.

Los misterios eleusinos se celebraban en septiembre por motivos agrícolas e invocaban la fertilidad. Digo esto porque el *interrupptus* del título de este texto

hace referencia a un método de contraccepción en el que la eyaculación ocurre al vacío o simplemente no sucede. Lo elegí porque creo que la obra de Copello se opuso, en cuanto inacabada, al mandato capitalista de reproducirse y ser productivo. En una de sus últimas entrevistas, cuando un grupo de universitarios lo visitó en su casa-taller y alguno de ellos le preguntó por su regreso desde el extranjero en 1973, Copello dijo que lo que traía a Chile era “una

10 En términos copelianos, una performance es una acción con la capacidad de reflejar “con agudeza los problemas de los tiempos, tanto como su aptitud de reacción a las evoluciones sociales” (Copello, 2000, p. 46).

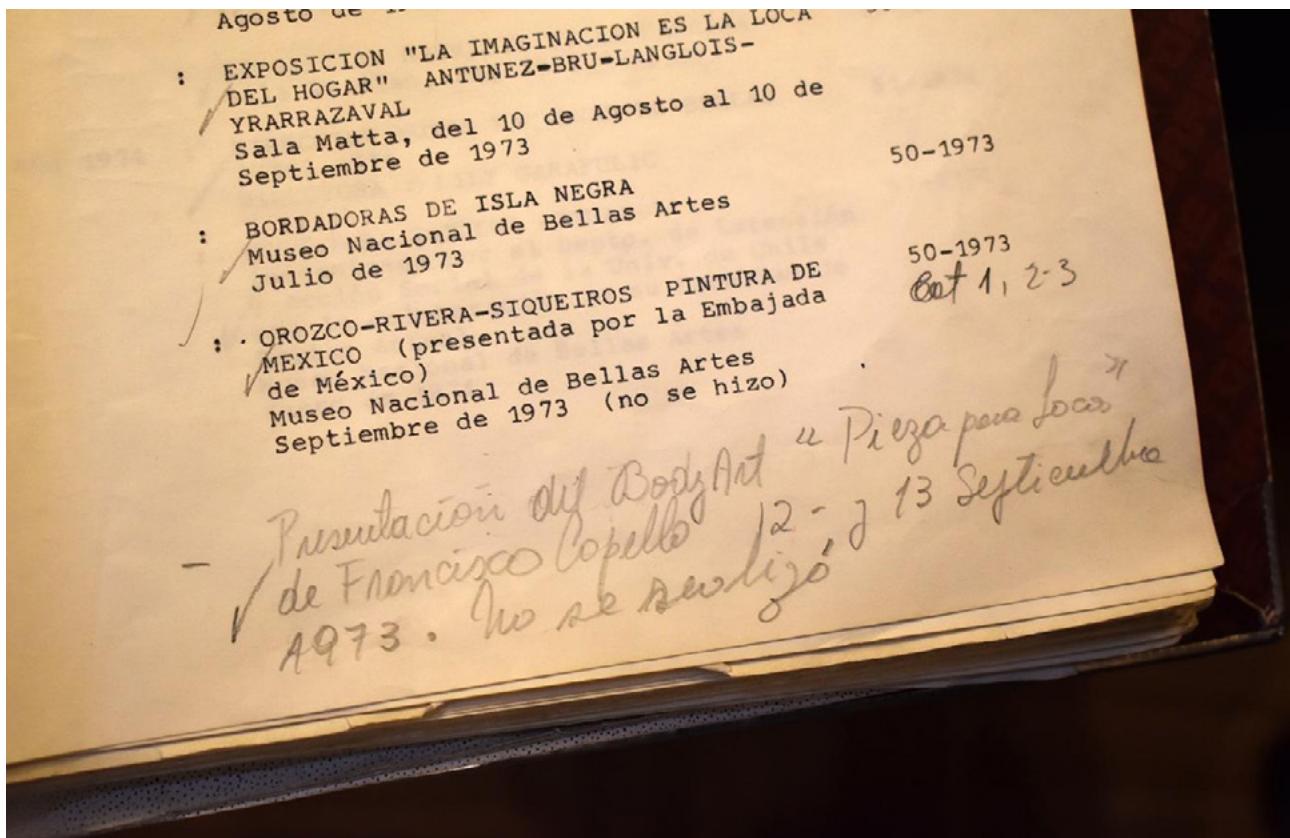


Figura 7. Carpeta del Archivo de Exposiciones 1972-1973, Museo Nacional de Bellas Artes.
© Archivo Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Fotografía de Ariel Florencia Richards.

semilla”¹¹, una potencia disciplinar y conceptual con la capacidad de diseminarse.

Si *Pieza para locos* “nunca vio la luz”, quisiera preguntarme qué valor tendría quedarse “en la oscuridad”. En su condición de inacabada, esta fue una obra que apostó por borrarse y negarse a ser institucional. Quizá su fracaso hubiera sido ser estrenada, vista, recordada. *Pieza para locos* resistió la lógica del reconocimiento oficial liberando una

forma rara de memoria, relacionada con lo espectral, lo perdido y lo interrumpido. Su fuerza subversiva no fue la de exponer cuerpos semidesnudos en el Bellas Artes en medio de una programación minimalista, sino que interrumpir la estética de lo total y continuo para existir en una grieta (Fig. 7). Ese hueco donde se guardan las cosas que no existen, los penumbrosos pliegues que surgen de las rupturas. Espacios liminales a los que podemos arrojar cierta claridad temporal, pero cuya naturaleza será siempre oculta y elusiva.◆

¹¹ Desde los estudios queer, José Esteban Muñoz dice que la performance es “la semilla de una potencialidad” (Muñoz, 2020, p. 184).

Referencias

- Canaday, John. 1970 "Art: The amazing paintings of Bravo". En *The New York Times*. 21 de noviembre de 1970. Página 6. Disponible: <https://www.nytimes.com/1970/11/21/archives/art-the-amazing-paintings-of-bravo.html>
- Conteras, Jocelyn. 2017. "De cuerpo presente. Francisco Copello en Cecilia Brunson Projects". En *Artishock* (en línea): <https://artishockrevista.com/2017/07/28/cuerpo-presente-francisco-copello-cecilia-brunson-projects/>.
- Copello, Francisco. 2000. *Fotografía de performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Cross, Amalia. 2018. "The museum in times of revolution: Regarding Nemesio Antúnez's transformation program for Chile's Museo Nacional de Bellas Artes, 1969-1973". En *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, 236-250. Nueva York: Taylor and Francis.
- Halberstam, Jack. 2018. *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.
- López, Miguel Ángel. 2020. "Chile: rompiendo el hechizo neoliberal. Gozo y deseo contra la obediencia económica". En *L'Internationale* (en línea): https://www.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/133_chile_rompiendo_el_hechizo_neoliberal_gozo_y_deseo_contra_la_obediencia_economica/.
- Muñoz, José Esteban. 2020. *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinORMATIVA*. Traducción de Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra.
- Pérez Rubio, Agustín. 2020. "Francisco Copello". En *11 Berlin Biennale* (en línea): <https://11.berlinbiennale.de/participants/francisco-copello>.
- Phelan, Peggy. 2011. "Ontología de la performance. Representación sin reproducción". En D. Taylor y D. Fuentes. *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piper, Isabel. 2005. "Obstinaciones de la memoria: la dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo". Tesis doctoral. Departamento de Psicología Social, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Power, Cormac. 2010. "Performing to fail: perspective on failure in performance and philosophy". En *Ethical Encounters: boundaries of theatre, performance and philosophy* 124-134. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne.
- Taylor, Diana. 2015. *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- 2012. "¿Qué nos ofrece el término performance en América Latina? ¿El performance o la performance?". En *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Editores.

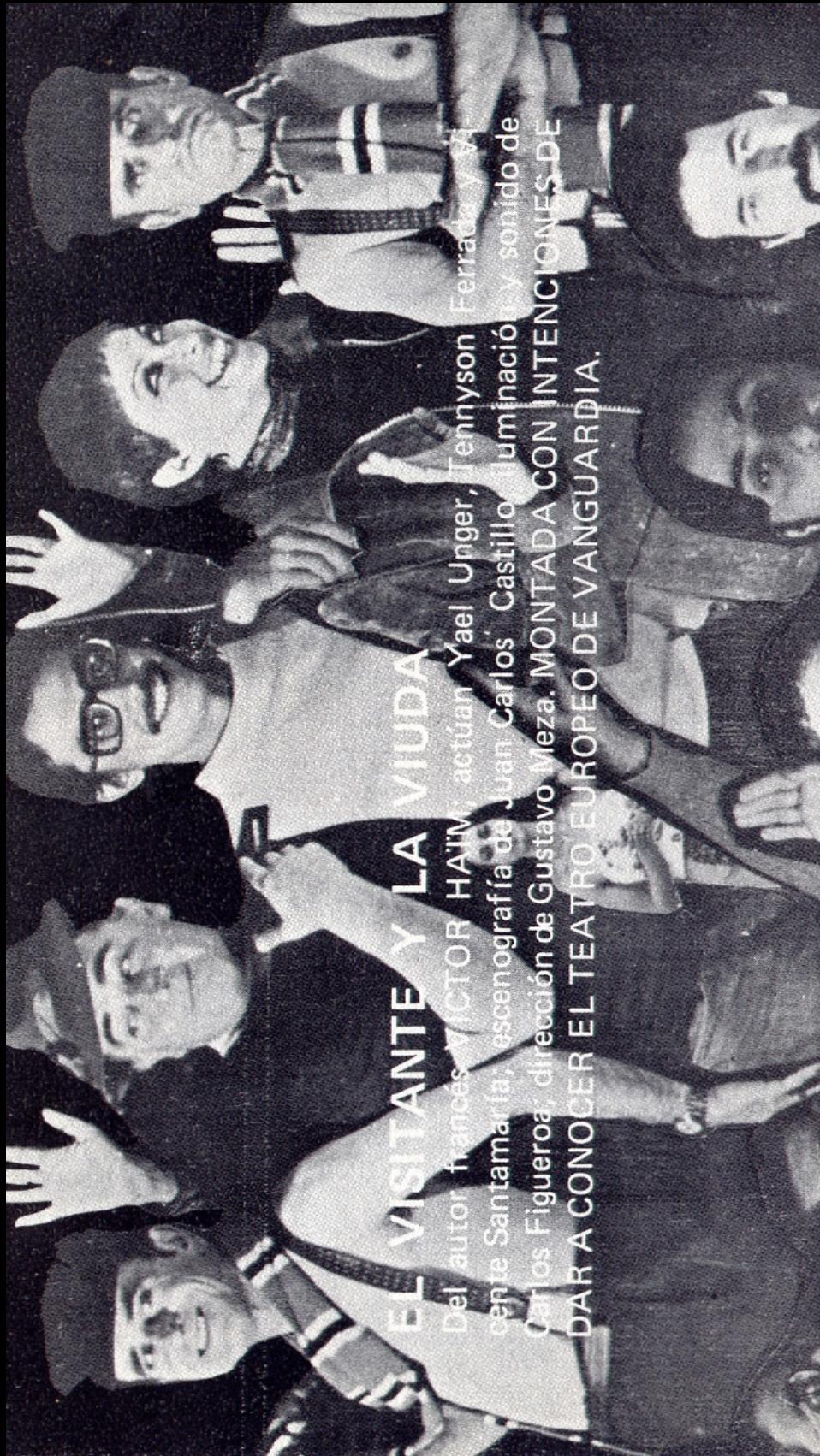
Dr. Copello

155 Chambres St.
M. J. E. 1000 Y.

Querido Hermano y Padre.

Como estás? A veces te preguntas
que otra noticia de lo que está pasan-
do en el museo por recordar de dónde
y cuál que me ha enviado Roser
y Vilches. Nosotros estamos bien
de trabajo y con varios proyectos, uno
de ellos es que en Febrero procedemos
a Méjico, ya que la gira de las
Fieanins, nos han ofrecido exposiciones
en Guatemala - Pensamos que en automóvil
de N. York y ademas nos gustaría ir
hasta Guatemala, se que tu estás allí
y que te trataron muy bien, quel-
adecuado que nos informáreas sobre
la gira que tu conoces, y hasta que
finito el interesante llegar hasta allí.
Cuentanos cualquier cosa que te parezca
en interesante al respecto - Yo estoy
haciendo algunos grabados nuevos y pre-
tando muchísimo a la Revista "Kunst"
unas cosas, Gladys te sabrá como estás
y tus proyectos, espero que te esté
resultando lo que te das en cuenta,
espero noticias tuyas pronto.

Cariños Amadeos.



EL VISITANTE Y LA VIUDA

Del autor francés VICTOR HAVÍK, actúan Yael Unger, Jennyson Ferrada, Víctor Ferrada, Juan Carlos Castillo, Iluminación y sonido de César Santamaría; escenografía de Juan Carlos Castillo, Montada con intenciones de Carlos Figueroa; dirección de Gustavo Meza. DAR A CONOCER EL TEATRO EUROPEO DE VANGUARDIA.

Elsa Poblete, *El visitante tres palomas*.

Elsa Poblete: el arte vive al día

Federico Zurita Hecht

En 1973 la actriz Elsa Poblete estaba estudiando Actuación en la Universidad de Chile cuando ocurrió el Golpe de Estado y el posterior cierre de la escuela. Si bien en un primer momento esto le produjo una tristeza que la paralizó como artista, en las siguientes décadas se convirtió en una destacada actriz de cine, televisión y teatro. En cine participó en *Imagen latente* (1987), *La frontera* (1992), *Historias de fútbol* (1997), *Taxi para tres* (2001) y muchas más. En televisión estuvo en *Geografía del deseo* (2004), *Huaiquimán y Tolosa* (2008) y *12 días que estremecieron a Chile* (2011) entre otras. En las artes escénicas estuvo ligada al Teatro de la Universidad Católica y desde 1993 a la Compañía Teatro Imagen, junto a su pareja, el director teatral Gustavo Meza, quien fundó la agrupación en 1974.

La interrelación entre compañía y escuela que da forma a Teatro Imagen ha permitido que, además de destacar como actriz, haya contribuido a la docencia teatral en las tres últimas décadas. En esta conversación nos cuenta sobre la experiencia de permanente transformación implicada en las prácticas teatrales y en la docencia artística en las últimas décadas de la historia de Chile.

Este 2024 la Compañía Teatro Imagen cumplió 50 años de existencia. En estas cinco décadas las condiciones de creación teatral han cambiado en varios aspectos: metodologías y procedimientos de creación, temáticas, formas de organizarse como equipo de trabajo, etcétera. Estos cambios en el tiempo han estado determinados por las transformaciones en el contexto político y en las condiciones de producción económica. **¿Cómo ha experimentado la compañía este tiempo de transformaciones?**

Las hemos vivido como se vive el teatro, que está siempre reinventándose, día a día, mes a mes, año a año, década a década, siglo a siglo, y así seguirá. Es muy distinto pasar por la etapa del inicio de la dictadura a comprender que esta se instala, a ver que se agudiza y luego ver que la gente empieza a responder, a unirse a un repudio masivo a esa dictadura, a pasar de un letargo aparente a una posición activa donde el mundo político también se rearticula, y luego a la etapa en que se logra terminar con la presencia de Pinochet y compañía en el gobierno, para pasar a reconstruir la República, el ejercicio de la democracia, con un parlamento, con ministerios tratando de existir, con un Ministerio de

las Culturas que partió como Consejo de la Cultura y que estuvo adscrito al Ministerio de Educación. Se logra en democracia que exista esta estructura para el desarrollo del arte del país, pero luego va siendo presa de cada uno de los gobiernos, cada cual con menor comprensión de lo que es el arte para la ciudadanía y para quienes lo cultivamos, los artistas.

Una compañía de teatro tiene que irse adaptando a todo eso y es lo que ha hecho el Teatro Imagen con la dirección de Gustavo Meza, que es campeón en resiliencia, en ir saliendo, en ir enfrentando. ¿Cómo lo hemos enfrentado nosotros? diciéndonos, somos autónomos, todo depende de nosotros, bienvenido cuando hay una estructura de contexto que nos contiene de alguna manera, pero somos independientes y es sin llorar. Y así lo hemos hecho. Nos arreglamos. Ese es el beneficio de ser compañía. Toda la gente que hace parte de la compañía está disponible en todo momento, a toda hora y en toda circunstancia. En ese sentido, nosotros no tenemos una estructura jurídica, funcionamos al día por una decisión, porque el arte vive al día. Entonces, en dictadura no teníamos la energía ni el deseo de estar consiguiendo platas del extranjero, que era lo que hacían otras compañías y, luego, tampoco ponernos en la cabeza depender de fondos públicos. Lo que sí, el teatro inauguró hace mucho tiempo, y después se perdió, el buscar apoyo en las empresas. Eso en su primera etapa funcionó, después ya no. Nosotros postulamos a fondos públicos, Fondart, por ejemplo, y lo hemos obtenido tres veces en dos décadas y media. El resto del tiempo también luchamos con aquellas personas que creen que este es un teatro consagrado, que este es un equipo de artistas consagrados, que es la palabra que se usó en un foro una vez. Pero quien dice eso no tiene la experiencia larga de una compañía de teatro y, por lo tanto, sabría, si la tuviera, que, como decía al principio, uno está siempre reinventándose. O sea, en nuestro caso, que no tenemos una estructura, una instalación, estamos siempre empezando, hasta el día de hoy. Y en lo artístico esto es un placer. La independencia, la autonomía de la que te hablo, el no esperar nada de nada, nos hace feliz en lo artístico. El cambio permanente al irnos adaptando al contexto, a las circunstancias, es un placer, es una fiesta creativa, es transformación permanente.

Al comienzo ustedes pensaban que la dictadura iba a ser breve. La diferencia en la percepción del tiempo que se produce cuando van comprendiendo que no se acaba y que, por el contrario, se está prolongando más de lo imaginado debe haber incidido en el trabajo de los artistas de la década de 1970.

En el caso del Teatro Imagen, con la conducción de Gustavo Meza, se toma conciencia de que aquellos artistas exiliados, dramaturgos, actores, actrices,



Efraín, Evaristo y Elías *Lo crudo, lo cocido lo podrido*.

han salido del país con la idea de que volverían en unos pocos meses, y no fue así. El teatro chileno quedó desmantelado, se va Alejandro Sieveking a Costa Rica, se va Cuervo Castro a Francia, y muchos otros autores desaparecen del mapa diario chileno, aunque siguen en sus actividades donde estén. Entonces lo que se plantea Gustavo con el Teatro Imagen es descubrir dramaturgos, que es semejante a la formación que él tuvo en el Teatro Experimental de manos de Pedro de la Barra, Pedro Orthous y Agustín Siré. Gustavo siempre comenta que Pedro da la Barra decía, sin dramaturgia chilena no hay teatro chileno. Con esa idea, con esa herencia cultural teatral, Gustavo toma esta decisión y empiezan a escarbar y a encontrar. Así Teatro Imagen descubre a Juan Radrigán y a Luis Rivano, estrena a Enrique Lihn en el teatro, catapulta

a Marco Antonio de la Parra y al propio Gustavo Meza, que asume en serio su capacidad de dramaturgo. Lo otro fue tener un teatro de repertorio donde las obras tuvieran una delimitación de lo que es un clásico, que siempre tienen algo que decir, por eso persisten, y buscar temáticas con contenidos de actividad nacional con una trascendencia universal.

Pero la forma de crear del Teatro Imagen siempre fue y ha seguido siendo en general la experimentación en el escenario con el equipo, con las actrices, con los actores, en mezcla con la escritura. Generalmente hemos hecho obras que escribe Gustavo. Pero ha sido el trabajo con el actor y con una forma de llegar al personaje sistematizada por él con el trabajo del sonido y el movimiento del cuerpo de manera que siempre llegamos a través de la intuición a nuestra creatividad más interna en nuestra identidad personal de artista. Este sistema de creación da un sello también particular.

Usted formó parte del grupo denominado Teatro Joven, cuya existencia respondía a la necesidad que en ese tiempo generó el contexto político de llenar el vacío que había producido el cierre de la Universidad de Chile. ¿Qué fue lo que le pareció interesante de ese proyecto y cómo incidió en su futuro profesional y en su llegada a Teatro Imagen varios años después de su fundación?

Yo en el Teatro Imagen estoy hace 31 años, pero el teatro cumplió 50 en 2024. Fue creado por Gustavo Meza junto a Tennyson Ferrada y Jael Ünger. Yo antes del golpe estaba estudiando en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y fue cerrada al llegar los militares, por lo que no terminamos el segundo semestre del año 73. Después de un semestre se abrió. Pero cuando fue cerrada, a fines de octubre del 73, Gustavo y Carlos Matamala consiguieron el apoyo de la Embajada de Francia, como una tutela para poder hacer un proyecto que permitiera que, entre que volvíamos a la democracia y había elecciones, no se dispersara la gente de la escuela y empezaron a hacer clases. La embajada tenía una sala de teatro en el Instituto Chileno Francés de Cultura, que estaba frente al Teatro Municipal, en la calle Agustina. Ahí hacían las clases. Yo no respondí a esa convocatoria porque estaba en un estado bastante depresivo en mi casa. Yo tenía 20 años. Gustavo y Carlos decidieron crear este grupo joven para hacer teatro para jóvenes. A mí me llegó a buscar un compañero entonces, Luis Vera, que era de cursos superiores *y me llevó* de un ala, no escuchó mis negativas felizmente *y me llevó* a la reunión que hicieron para crear este grupo.

Con siete personas se inició este grupo. La Embajada de Francia fue vital. Nos organizaron giras por el país donde ellos tuvieran una estructura y en un momento, en diciembre o enero, Gustavo se retiró porque iba a crear Teatro



Carta de Jenny, Elsa Poblete, foto Gabriedel Carril.

Imagen. Nosotros continuamos con Carlos Matamala a la cabeza y también se integró Alejandro Castillo. Fue una salvación porque éramos muy felices estando todo el día en ese teatro del Instituto Chileno Francés, creando. Fue algo que nos salvó la vida, y que en lo personal me dio vida.

Ramón Griffero señala que el primer momento tras la vuelta a la democracia es un poco confuso, porque, tras acabarse la dictadura, los artistas no saben inicialmente de qué hablar, pero advierte que rápidamente descubren la preocupación por los temas de la identidad y la memoria, ¿cómo vivió usted en el teatro la vuelta a la democracia?

Distinto a lo que opina Griffero, porque él estuvo fuera muchos años de la dictadura y después volvió. Creo que el teatro que se hacía en dictadura no se sustentaba en la lucha contra Pinochet y compañía. Nunca hicimos un teatro panfletario, me refiero a todas las compañías. Lo que hacíamos era realmente un teatro que respondía a problemáticas que nos impactaban en ese momento. El Teatro de la Universidad Católica, con Eugenio Dittborn y su equipo, definió una línea teatral muy interesante en esos años que consistió en tomar los clásicos, porque tenían contenidos que nos importaban y eran indiscutibles. Era Shakespeare, era Calderón de la Barca. No estábamos pensando en hacer un teatro de Agitprop. Si alguno lo hizo fue su línea, pero el teatro chileno en ese momento, rearmado, rearticulado, no lo hacía. Sí se tomaban contenidos humanos. Si se hablaba de la libertad, en la Católica se hacía *La vida es sueño*. Si





La reina isabel cantaba rancheras, Elsa Poblete.

hablábamos de la prostitución creciente en esos momentos y de la eliminación del ferrocarril, como es *El último tren*, se hacía desde un punto de vista humano, no como una campaña en contra de algo, sino mostrando qué efecto tenía en nosotros, las personas. Y hay una continuidad entre dictadura y democracia. Por eso digo que no estoy de acuerdo con Griffero, pero eso lo puedo decir ahora, no en el momento, porque en eso tiene razón él, que creíamos que estábamos desorientados, pero yo miro ahora hacia atrás y no lo estábamos, porque seguimos una línea de la preocupación de los individuos. Lo veo en muchos teatros en dictadura y en otros teatros que nacieron en la democracia. A eso se sumó la preocupación por el alma propia del artista, una libertad de poder ya hablar incluso de sí mismo, sin lo contextual. Empieza a existir eso sí un teatro bastante hermético, pero ese es otro cuento.

Teatro Imagen volvió a presentar *El último tren* en 2014 en la sala Antonio Varas, pero la estrenó en 1978. Es indudable que la recepción de la obra fue distinta en ambos tiempos, pues el 2014 responde a una conmemoración y se presenta, además, como un documento del teatro chileno. ¿Cuál fue la reacción del público en cada época?

En 1978 yo vi *El último tren* como espectadora. No era parte del Teatro Imagen en dictadura. Me integré en 1993 con la obra *Osorno 1897, murmuraciones acerca de la muerte de un juez*. Pero como espectadora te puedo decir lo que percibí. Tengo muy viva la memoria de lo que pasaba en el teatro en ese tiempo. Había una sensación de reflejarse. La obra partió de dos noticias para estimular la creación y concluyó con esta familia que había sido dispersa y que sufría los avatares de los hechos que caían sobre ellos. Un elemento muy importante que estaba siempre vigente en nuestras mentes y almas es que sentíamos que vivíamos una realidad distorsionada en dictadura. Sentía que estábamos siempre al borde de perder la razón. Yo lo experimenté siempre y conversábamos con otras personas y también lo sentían. Era un miedo a tener que olvidarse de todo y no poder saber nada de los demás, porque si caías por estar comprometido o por no estar comprometido con lo que sea, inocente o culpable, podías soltar información. Entonces la memoria uno la maneja y este es un hecho en dictadura que alguien lo podría tomar para estudiar y vería que vivíamos con la sensación de un peligro personal constante. Yo pensaba, me voy a acostumbrar a olvidar, me voy a acostumbrar a no recordar, a omitir. Por otra parte, uno no tenía certeza de que lo que veía era cierto. Si salíamos y decidíamos que a tal hora volvíamos todos, nos chequeábamos por si estaban todos. Si alguien no llegaba, si pasaba a pérdida, teníamos que saber. En una ocasión, faltaban dos actrices que no volvían. Esperamos, y como no existían



Hamlet, foto Jorge Sánchez.



Hamlet, foto Jorge Sánchez.

los celulares, entonces no podíamos comunicarnos y seguimos esperando. Y de repente llega alguien y dice, saben que yo las vi, estaban subiendo a un auto, era celeste. Yo también vi eso, pero era un auto blanco. Finalmente llegaron. No les había pasado nada, pero nosotros entrábamos muy fácilmente en la irracionalidad y eso daba mucho miedo. *El último tren* toca ese tema de alguna manera. El personaje pierde la razón melodramáticamente, pero el melodrama se construye sobre algo real. Una persona puede de un momento a otro perder la razón y eso provocaba mucha identificación, catarsis, sentirse comprometido con lo que le está pasando a los personajes y el compadecerlos. Te muestran un hecho cotidiano que ya tú no lo ves. Lo vuelves a ver y vuelves a entenderlo.

Ya en 2014 pasó lo mismo. Teníamos la costumbre de bajar a la platea y conversar con la gente después de la función y la mayoría sentía que la obra seguía produciendo efectos semejantes. Podían identificarse, aunque ya no eran los actores originales. Los originales eran Tennyson Ferrada y Jael Ünger. Ahora estaba yo y Ramón Núñez, que insistió mucho en que hicéramos la obra porque él en sus clases en la Católica la hacía. Cada vez que nos encontrábamos insistía, hasta que le hicimos caso y pudimos hacerla.

En 2024 volvieron a presentar *La reina Isabel cantaba rancheras*, una obra estrenada originalmente en 1997. En algún sentido, a esa altura de los 90 aún podía haber, en algunos casos, algo de festivo en la reflexión sobre la identidad y la memoria, distinta a la imagen que podríamos formular hoy. Aunque la historia es triste, aparece una pampa colorida y musical, lo que también es distinto al tratamiento de las historias tristes presente en *Viva Somoza*, *Cartas de Jenny* o *El último tren*. Tal como en los 70 y 80 descubrieron a Radrigán

y potenciaron a De la Parra, ¿qué los llevó a adaptar al teatro una novela de Hernán Rivera Letelier?

Nos enamoramos de la novela porque nos regaló una mirada del Chile profundo que estaba desdibujado que nos devuelve a una identidad de la nobleza chilena, de la vocación colectiva, de la resiliencia y la capacidad maravillosa de encontrar bienestar y alegría aún en las circunstancias más adversas. Como Teatro Imagen hemos postulado llevar al escenario diversidad de seres y esta novela lo tenía todo, y felizmente lo encontramos de manera casual, porque pudo no haber sucedido. Roberto Poblete y María Helena de Oliveira, que son una pareja de amigos nuestros muy queridos, con quienes nos juntamos siempre, nos hicieron conocer la novela. Nosotros partimos al norte en auto y por eso tal vez nos regalaron la novela. La frase de Roberto fue, aquí está el próximo montaje de Teatro Imagen. Después contactamos a Hernán y fue una historia muy bonita porque lo invitamos luego de algunos ensayos y él nunca había viajado en avión. Un asunto interesante es que empezamos a armar el elenco en el camino. Decíamos, esta actriz, estos actores, todos profesionales, qué sé yo; pero después, cuando volvimos, empezamos a ver que había y queríamos hacerlo con un grupo afín, porque estos eran personajes muy específicos que requerían hacerse con nuestro sistema de creación. Así que pensamos, nuestro sistema lo conocen nuestros estudiantes que van a egresar, entonces lo vamos a hacer con ellos y con esta obra realizan su examen y después lo hacemos con actores profesionales. Pero contradecirse es muy necesario en el arte y a nosotros nos ha ido muy bien con eso, porque el grupo lo hizo muy bien. Empezaron a hacer funciones. Luego nos invitaron a Puerto Montt, a los Temporales Teatrales. Ahí vimos que la obra funcionaba, así que dijimos, no cambiemos el elenco, sigamos con los estudiantes. Y este es el elenco que la realizó ahora, veintiséis años después, que es el grueso del Teatro Imagen. Tuvimos mucho éxito en la temporada, muy lleno siempre y con el público aplaudiendo de pie y con mucha commoción. Me da la impresión de que se profundiza en lo que te decía al principio, reconocer un país.

Qué hitos en el tiempo propiciaron la necesidad de que Teatro Imagen sea una compañía y a la vez sea una escuela de teatro.

Según yo he conversado con Gustavo y lo confirmo con la experiencia de lo que yo veía en el momento, hay dos pilares fundamentales. Lo que él me comenta es que surge por la necesidad de contribuir a rearticular el teatro. Estaba la escuela de la Católica que habría cada dos años y la Chile que era un desastre su enseñanza. No había más. Gustavo tenía la idea de que se habían formado



Elsa Poblete, foto con Gustavo Meza.

dramaturgos, se había creado una estructura teatral, pero los actores y las actrices estaban flaqueando, era un cuerpo pequeño el que estaba existiendo. Entonces la formación era necesaria para el futuro y para el presente del teatro. Por eso creó la Escuela. Por otro lado, por un interés del Teatro Imagen de trabajar con gente con la que se pudiera aplicar un sistema. *La reina Isabel cantaba rancheras* es emblemática en ese sentido porque es una muestra de la comunión entre la compañía y la escuela. La escuela siempre se ha llamado Teatro Escuela Imagen. O sea, es un teatro que tiene una escuela. Todos los profesores y profesoras de nuestra escuela en su mayoría están formados en la misma escuela y son actores del teatro. En el elenco la mayoría son profesores de la escuela. Sin embargo, ahora Gustavo y yo vamos a cerrarla. No podemos luchar contra la gratuidad de las universidades. Es difícil, por mucho que ofrezcamos un sello especial y una formación consistente. Eso ya no corre. Y yo creo que hay escuelas que han aprendido y que están enseñando bien. Entonces nosotros nos vamos a reciclar. Estamos creando el Centro Teatro Imagen. Entonces volvemos al punto inicial, nos reciclamos, enfrentamos la realidad nuevamente como compañía y nos transformamos en el Centro Teatro Imagen junto con gente de artes visuales y con el desarrollo de tres líneas, corporal, danza y música. Y vamos a hacer presentaciones en nuestra sala. El teatro está siempre reinventándose◆

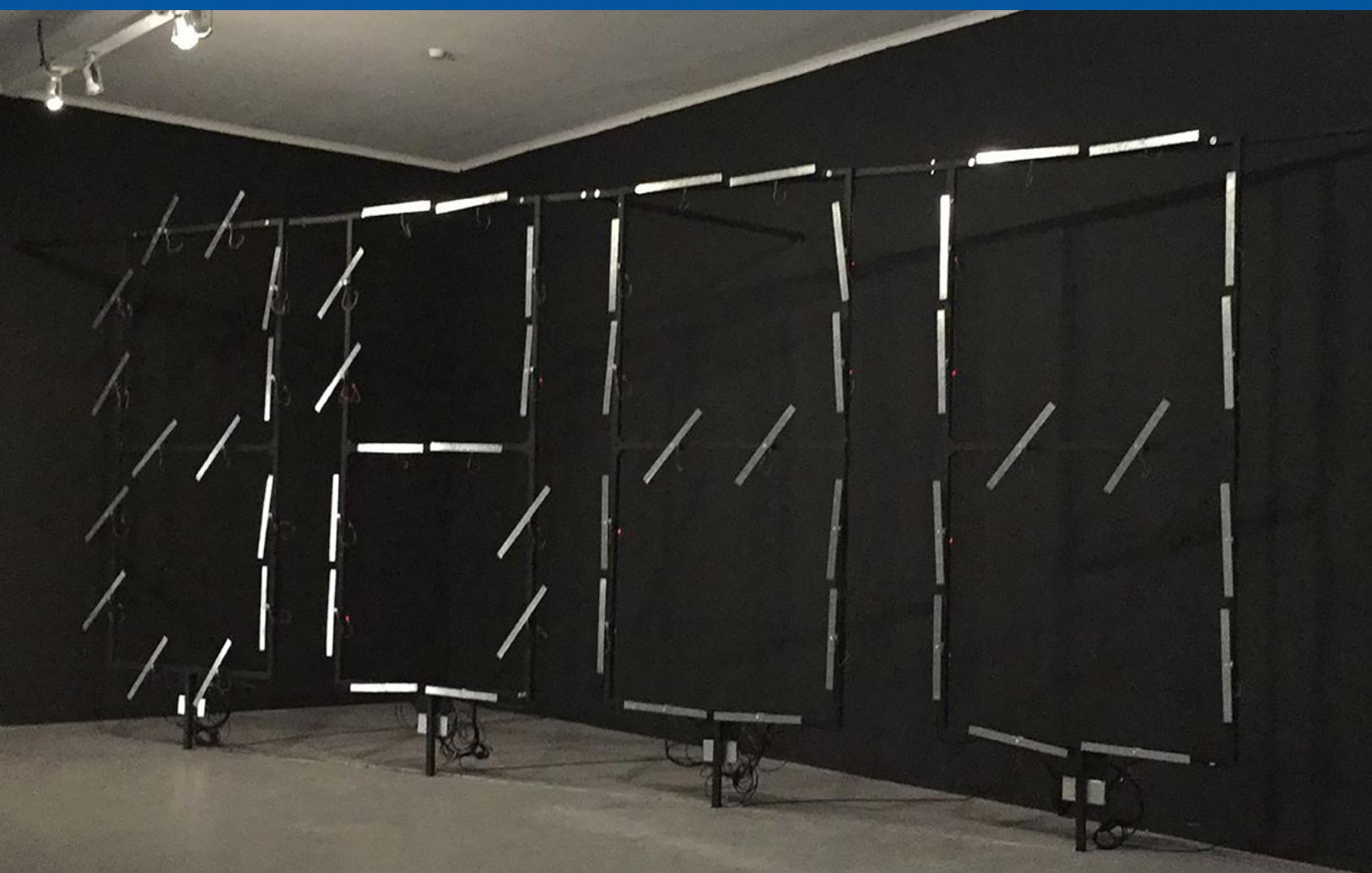


Fig. 1 *Las 12 en Marte*, Archivo de la artista.

Tiempo y espacio: la certeza de la repetición

María Carolina Pino Ahumada

Tiempo y Espacio: la certeza de la repetición es una instalación de gran formato (300 x 530 x 40 cms.) realizada en mayo del 2023 en la sala 2 del Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal. Consiste en 4 módulos de fierro con 14 aspas de zinc plegado en cada uno, asemejando un número de reloj digital que se mueven por motores paso a paso de forma aleatoria. Las 56 aspas paran cuando el espectador se encuentra a una distancia determinada de la instalación, según un sensor de distancia, y vuelven a moverse para conformar 4 números que reflejan la hora correspondiente al planeta Marte en tiempo real. Este horario también puede ser visualizado desde el sitio <https://mars.nasa.gov/explore/mars-now/> por medio de una tablet dispuesta al costado de la instalación (fig 1).

El trabajo forma parte de una investigación sobre el Tiempo Digital, en el marco del Doctorado en Arte de la Universitat Politècnica de Valencia y nace desde la reflexión sobre el tiempo, cómo transcurre y su relación con el espacio físico tangible. El “paso” se presenta como un gesto físico que contempla una marca para establecer el paso de las horas, por medio de manecillas. Se reúnen materialidades propias de la construcción, como fierro y zinc y también del mundo digital físico, como microprocesadores y actuadores.

El tiempo como visión androcéntrica

Como constructo político occidental, el tiempo es un concepto que ha desafiado nuestro intelecto desde las culturas antiguas: no existe cosmogonía que no haya utilizado la idea del tiempo como idea poderosa para medir el día y la noche, y así poder determinar tareas en torno a prácticas tanto domésticas como industriales, desde la invención del reloj de sol, por egipcios y chinos, entre los siglos IV al II ac y con la invención del reloj mecánico en el siglo XIII dc. La cultura mapuche -y otras culturas prehispánicas- le dieron forma circular al tiempo. Desde una mirada científica, el tiempo tiene una forma lineal, consecutiva, en

la que los hechos se van sucediendo uno tras otro, condicionando una manera de ver el mundo.

Tanto en la Tierra, como fuera de ella, es con métricas astrofísicas, terráqueas y perceptivas (según cada especie) que el tiempo y el espacio adquieren formas diferentes. Relacionadas con un tiempo orgánico, las plantas cuentan con un desarrollo vinculado estrechamente con las estaciones y condiciones climáticas. Los cambios que podemos percibir como seres humanos, son muchas veces imperceptibles. Segundo cada especie, algunas se demoran años en crecer, como es el caso de ciertos árboles milenarios. En el reino animal, aunque no hay una comprensión de las horas, sí existe una intuición sobre la hora de comer o cuando dormirse, según factores ambientales como la luz y la temperatura.

El tiempo es variable para las diversas especies que habitan la Tierra; por ejemplo, en el reino fúngico, el organismo más grande y antiguo vivo del planeta, ubicado en Oregón, Estados Unidos, sobrevive en un tiempo similar al que maneja la Geología para referirse a los cambios del planeta por medio del estudio de su corteza. Fuera de nuestro planeta existe un tiempo astronómico que utiliza los millones de años luz para referirse a distancias enormes -1 año luz equivale a 9 billones de kilómetros-, incuantificables para el sistema métrico que utilizamos en el día a día e incomprensibles para nuestra forma de asir el tiempo/espacio porque superan las concepciones humanas.

Más que tiempo, hay tiempos

A través de la Historia y su cultura, se intentan sistemas de medición cada vez más exactos, y con ello, se accede a tareas cada vez más específicas, para finalmente establecer métricas que dividieran las horas en 60 minutos y los minutos en 60 segundos (1345), con la imagen de reloj como la conocemos hoy, con manecillas que señalan las horas, los minutos, los segundos y las décimas de segundo. Como parte del proceso evolutivo y de desarrollo material de nuestra civilización, el reloj es la gran conquista del control de la humanidad sobre las medidas que estructuran su quehacer cultural y que organiza su comportamiento en tiempo de descanso y de trabajo. Es con la Revolución Industrial (1760) que se realiza el hito que propicia que la máquina sea la que marca el tiempo de producción y los relojes se hacen presente en todas las fábricas: se comienza a asociar el tiempo con la eficiencia productiva, aparece la idea del trabajo de 8 horas, el descanso de otras 8 horas, desvinculando, paulatina pero totalmente, la participación del cuerpo y la increíble sincronía rítmica del metabolismo con los ciclos temporales de la naturaleza. “El reloj es el arquetipo de los autómatas, y casi todo lo que hemos logrado o podemos esperar de los autómatas estaba ya en germen en el reloj” (Mumford, 1995, p. 468). El control tiene relación con los dispositivos tecnológicos que se han desarrollado a través de la Historia. Se emula al mundo natural en el mundo digital, creando un ecosistema que ha permitido que



Fig. 2. Maquetas con cubos de 15x15x15 cms. y maderas, formando el 0,1,2,3. Archivo de la artista.

el dispositivo reloj pase a ser omnipresente, en un viaje que comienza con la forma de un objeto tipo mobiliario (relojes de sala) al de uso doméstico (relojes de velador). Luego se toma un espacio íntimo (relojes de pulsera), para finalmente estar omnipresente en las computadoras, integrándose al sistema de transporte y de producción y estableciendo un nuevo orden en relación al uso del tiempo. De forma masiva y para uso doméstico, las computadoras (Apple II, 1977) asignan al tiempo roles que tienden a fusionarse, entrecruzando la eficiencia, la vida social, la adquisición de información y noticias, el tiempo dedicado al ocio y a la diversión en un mismo dispositivo, lo que abre un nuevo espacio de interacción en donde las y los usuarios pasan más tiempo que en la vida real. Con la aparición de juegos como Second Life (2003) y plataformas de uso compartido, se abren espacios virtuales que fueron “edificando” este espacio que se abre de forma alterna por Internet, en un modelo de transición que, obedeciendo a cánones neoliberales, replican modelos presentes en el mundo real.

El espacio digital se presenta como un nuevo plano con características de medida determinadas y propias —como peso (bytes y kilobytes) y volumen (pixeles,

voxels)— que localiza al ser humano, por primera vez, en un espacio/tiempo desmaterializado, que lo ubica, a su vez, en un contexto precario y frágil que intenta replicar un modelo ya conocido como es el del espacio físico. Pero, al igual que el espacio físico, el espacio digital se mueve, y su movimiento no es consecutivo en una línea de tiempo, sino que actúa más bien de manera rizomática, como un sistema en donde las partes van evolucionando orgánicamente, en sí mismas. Pero aún cuando todo allí es una réplica de lo que ya nos parece conocido, ¿por qué parece que es tan diferente?

El tiempo en la era digital

Comprender la forma de escribir números y asociar esto con su valor es una tarea difícil, ya que nos adentra al pensamiento abstracto de las matemáticas. Los números emergen como un método de cálculo en una síntesis que logra establecer cantidades exactas, para comunicarlas y hacer comunicar a las máquinas. Los números de 7 segmentos (Carl Kinsley, 1903) también emergen como un método de comunicación entre máquinas dínamo-eléctricas de corriente directa, desde la síntesis formal con

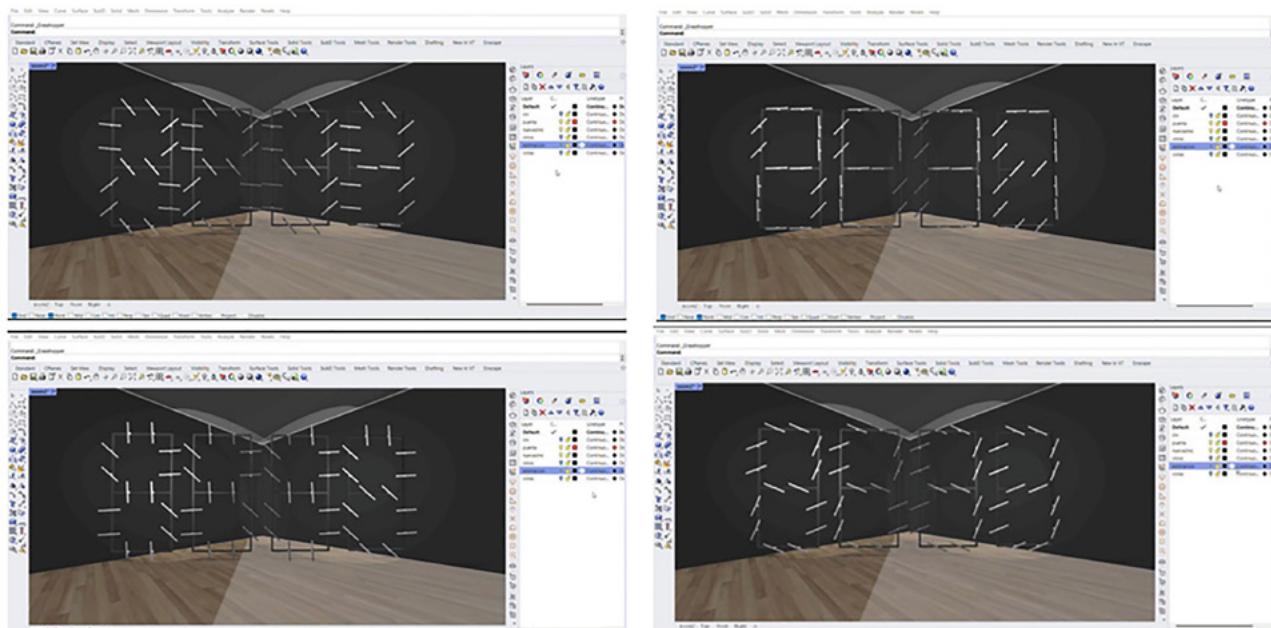
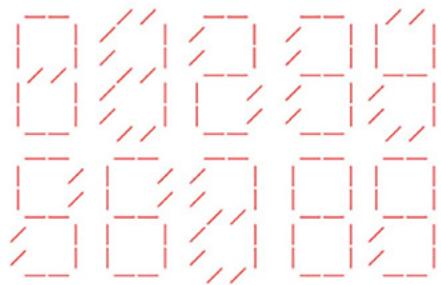
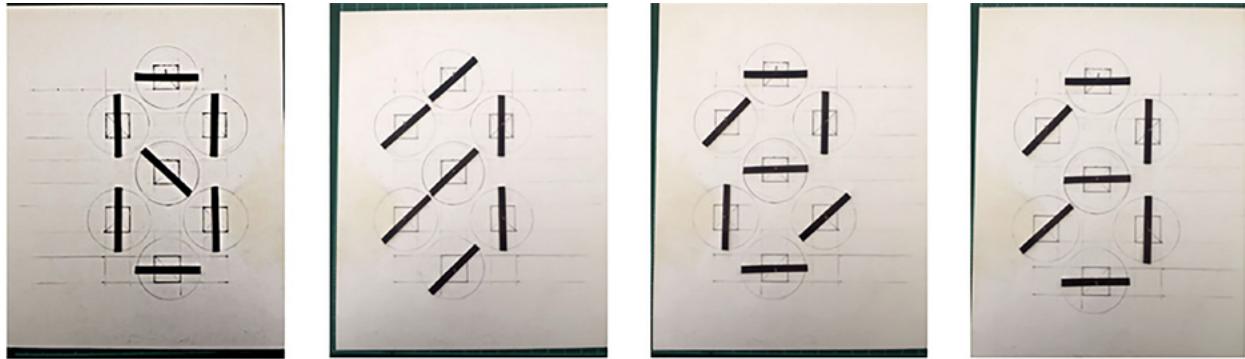


Fig. 3. Pruebas en cartón con palitos móviles y movimiento en software Rhino. Archivo de la artista.

el número 8, el que puede, por medio de ON y OFF (0 y 1, encendido y apagado), mover las líneas para representar todos los números del 0 al 9.

La instalación *Tiempo y Espacio* comenzó considerando 200 cubos de cemento encontrados (fig 2), los que habían sido desechados y reunidos para ser dispuestos, a modo de objetos indiciales, en conjunto con circuitos hechos a partir de motores paso a paso, y así controlar su movimiento por medio de impulsos eléctricos programados, generando una grilla de cubos con manecillas que formaron dígitos de 7 segmentos en 4 módulos que formarían la hora, a modo de un reloj digital. Más tarde se realizaron maquetas con manecillas en metal (bronce), papel, cartón, y dibujos computarizados en simulaciones con movimiento para evaluar la movilidad de las aspas (fig. 3).

Durante la Historia de la humanidad nunca nos habíamos confrontado a la cantidad de información en diversos dispositivos al mismo tiempo, como ahora. Se suma a esta disponibilidad de información, otra cantidad de cambios radicales en ámbitos diversos: sociales, políticos, geopolíticos, migratorios, económicos, climáticos, etc.

Así como en la experiencia estética se abandonan los sentidos ante las formas que se nos ofrecen, Internet despliega una imagen para cada uno de estos cambios que, a través del dispositivo (computador, teléfono móvil o tablet), genera un distanciamiento por medio del consumo indiscriminado de imágenes, alejando lo humano del acontecimiento, digitalizándolo en datos. Es en este abandono del cuerpo que los sentidos se confrontan al espacio digital, el que nos ofrece una

alternativa: la de tomar el espacio de coordenadas infinitas, como una nueva posibilidad de relación con eso que allí -en la pantalla- se articula como una imagen que va mutando constantemente, y que va despegando el peso del cuerpo material, hacia un espacio sin gravedad, ni coordenadas cartesianas, que nos desestructura, deslocalizándonos, despegándonos del espacio real, hacia un espacio leve, que nos libera de la masa. Del mismo modo, pasamos a ser un bit entre los miles y millones de bits que allí circulan, hacia múltiples espacios. Se va perdiendo la noción de espacio que conocíamos en el mundo físico (fig. 4), pues la perspectiva vertical cambia según habitamos este otro espacio, ya no desde la escala humana en donde se encuentran tiendas, casas, veredas, gente, transas, dinero, platillos favoritos, caramelos y viajes; es decir, la realidad con la cual crecimos y nos desarrollamos.

Mientras caes, tu sentido de la orientación podría empezar a engañarte. El horizonte se agita en un laberinto de líneas que se desploman y pierdes toda conciencia de qué es lo que está arriba y qué abajo, qué viene antes y qué después, pierdes conciencia de tu cuerpo y de tus contornos. Los pilotos han atestiguado incluso que la caída libre puede detonar un sentimiento de confusión entre uno y la aeronave. Al caer, las personas podrían sentirse como cosas mientras que las cosas podrían sentirse como personas. Los modos tradicionales de mirar y percibir se hacen añicos. Se altera todo sentido del equilibrio. Se distorsionan y multiplican las perspectivas. Surgen nuevos tipos de visualidad (Steyerl, 2014, p. 16).



Fig. 4. Película Gravity, Alfonso Cuarón, 2013.

El espacio digital se define como “un espacio imaginario en que se establecen las comunicaciones de una red informática, específicamente de Internet” (DRAE, 2022). Las comunicaciones serían todas aquellas plataformas virtuales que utilizamos en el cotidiano que nos permiten aprender, conversar, comprar y, en general, interactuar por medio de ellas. Estas plataformas, que inician en un espacio descampado y libre hacia el mundo corporativo (Facebook, 2006), que se apoderó del espacio virtual, desarrollando modelos de gran rentabilidad con los datos que dejamos las y los usuarios en línea. El Tiempo se plantea como algo transitorio, reels de no más de 1 minuto o publicaciones de 24 horas.

Internet ha generado un espacio tanto para trabajar (software de cálculo, diseño, data, etc.), como para entretenernos (Netflix, Apple TV, Spotify, etc.), realizar compras, trasladarnos y comunicarnos por

medio de las redes sociales (Whatsapp, Instagram, TikTok, Linkedin, etc.). A este gran conjunto, se suman las inversiones técnicas y comerciales para el desarrollo del metaverso (Snow Crash, 1992), como un universo en énfasis y, a modo de réplica del mundo físico, en donde múltiples dispositivos nos transportan a realidades cuyo eje perceptual, nos permite no sólo entrar a otros mundos, sino que a crearlos. Ejemplos en películas o videojuegos, y también la realidad virtual, han abierto ventanas infinitas hacia posibilidades diversas en permanente definición.

Fabricar un reloj a gran escala que pudiera tomar la materia —la materialidad propia de la construcción a gran escala y de emergencia, como el fierro y el zinc, en Santiago— tanto del mundo físico como del digital —digital físico como microprocesadores y sensores, programación— para que ambos

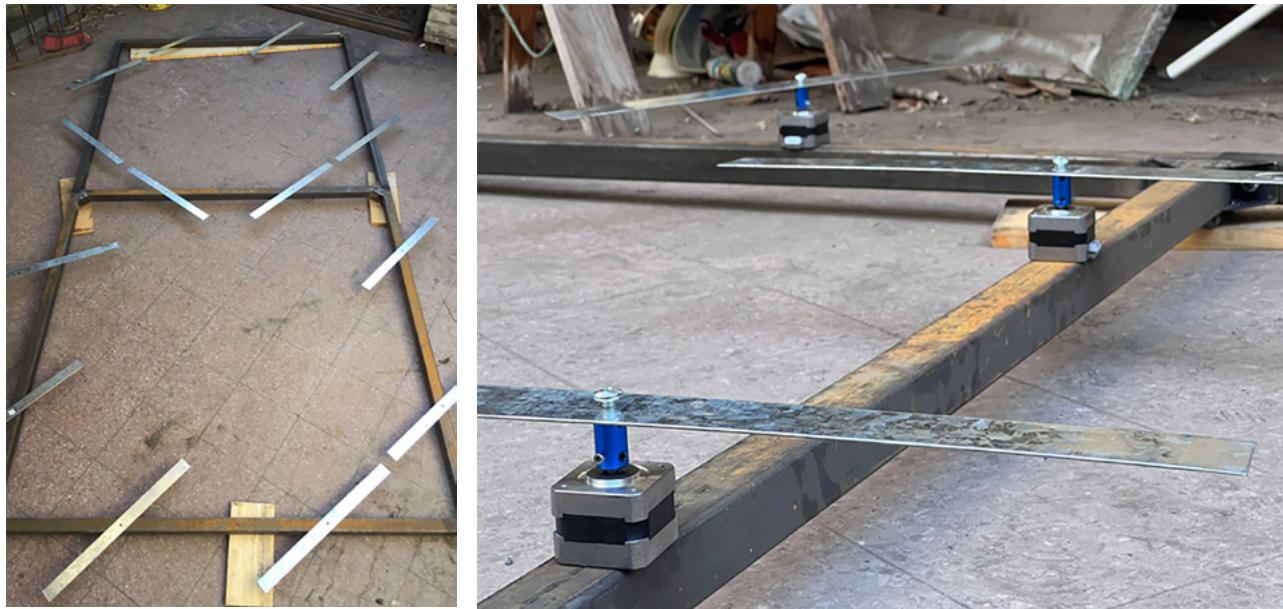


Fig. 5. Pruebas de distancia y tamaño para números de 14 segmentos en marco, presentación de motores y manecillas.
Archivo de la artista.

se encuentren en el espacio real, fue un motor para la escala de este trabajo. Por medio de la presencia del espectador, el artefacto muestra la hora del planeta Marte, y nos recuerda que eso que vemos, está pasando afuera y que el afuera es parte de este mismo espacio. Tal vez la manecilla en movimientos caóticos es la incertezza propia de este tiempo en que habitamos: el reloj ya no es un círculo que remite al tiempo infinito, sino dígitos que cambian caóticamente, y de forma transitoria, y que remiten a otros espacios y tiempos, que no han sido aún urbanizados, que incluso están fuera de este planeta que conocemos, en donde existe todo por definir, y así como el mito de Sísifo, la idea de repetir infinitamente algo, tenga hoy más cabida que nunca, bajo la idea de deseo de mantener una parte de los patrones que nos hacen reconocer que somos humanos habitando un espacio conocido. El reloj nos guía, el reloj nos entrega la certeza de que después de un latido, viene otro, un pulso que nos asegura la vida. En la instalación, el reloj digital

(fig. 5) es parte de una programación abstracta, muestra un tiempo controlado, en un espacio que no es el que se experiencia, sino otro. Otro, lleno de posibilidades, otro que tiene un tiempo (hora) diferente, pues cada día se va creando una diferencia horaria de 37 minutos.

El tiempo toma formas

La Historia fue dotando al tiempo de formas asibles y físicas, de instrumentos que podían medirlo y le daban materialidad. Así es como el tiempo se pierde, se invierte, se hace, se espera, y se va intentando contener en espacios de control, para poder darle un carácter de uso que toma importancia dentro de un ciclo de vida que, bajo lógicas neoliberales, aspira a llegar a hitos o marcas que le den sentido a la vida en donde, de una forma lineal, se le mira desde el nacimiento, desarrollo y muerte. “Cuando se considera el tiempo, no como una sucesión de experiencias, sino como una colección de horas,

minutos y segundos, aparecen los hábitos de acrecentar y ahorrar el tiempo. El tiempo cobra carácter de un Espacio cerrado: puede dividirse, puede llenarse, puede incluso dilatarse mediante el invento de instrumentos que ahorran el tiempo” (Mumford, 1995, p. 17).

Como parte de esta nueva relación que establecemos con las máquinas, a través de la IA, la desmaterialización del tiempo está en sincronía con los usos cada vez más embebidos de dispositivos que nos ayudan a tener mayor eficiencia y a estar omnipresentes. “La velocidad es la negación del espacio y un aniquilamiento del tiempo, los propios individuos, convertidos en sus propios enemigos”, afirma Virilio (1998), en donde “la información se presenta ante nuestros ojos como algo que nos aniquilará la memoria y el interés por las cosas a las que antes les dedicábamos tiempo [...] el fin buscado por el poder no era sólo la invasión u ocupación de los territorios sino, sobre todo, la creación de una suerte de resumen del mundo obtenido mediante la ubicuidad, la instantaneidad de la presencia militar, es decir, un puro fenómeno de velocidad, un fenómeno en marcha hacia la realización de su esencia absoluta”.

En este traspaso desde un mundo hacia el otro, podríamos repensar la realidad física, como un gran entramado diverso y múltiple en donde especies vegetales, objetos inanimados y tecnológicos, seres pensantes y otros etéreos, construyen y reconstruyen constantemente un tejido sobre el cual nos desplazamos, formando parte del mismo tejido. Es en este espacio donde podríamos crear unidades de tiempo que aludan a la suspensión; horas que son más largas de las que conocemos, o minutos más cortos, en donde ciertas unidades estén

compuestas de más unidades de tiempo, o que se detengan para dar cabida a otras nuevas unidades, para formar otras unidades y en definitiva, otra nomenclatura del tiempo. Es en este espacio que pasamos gran cantidad del día, el tiempo aquí ya no se desarrolla de forma lineal.

El afuera

El Mito de Sísifo (fig. 6) se refiere al sin sentido del esfuerzo, como castigo, en una repetición hasta el fin de los días. Los actos repetitivos, la rutina, trae consigo certezas. La certeza de que vendrán las horas y que cada una dura 60 minutos, de algún modo augura que habitamos en este espacio, en este momento y que esto considera un tiempo finito para cada día. En esa repetición se ancla un acomodo atávico de certidumbre. Sin embargo, hoy navegamos en este espacio virtual que todo lo cambia y lo describe como variable: los malos tienen sus motivos y son víctimas de un sistema que los abusó, los buenos resultaron ser parte de un grupo de pedófilos que enmascararon sus perversiones bajo una foto familiar perfecta, y así, el acceso a todo este material, hizo que el cambio fuera parte activa de nuestras vidas, proponiendo un nuevo set de reglas para habitar este mundo, el de la incertezza. Consigo, esta propuesta enmarca la idea de que los patrones pueden no asegurar siempre el mismo resultado. La repetición de modelos de éxito que vimos en cientos de imágenes, hoy ya no aseguran el logro económico, social o político que da estabilidad.

Hoy parece que existe en lo poco, mucho. Es en esta precariedad e inseguridad que yace una crisis que encuentra posibilidades múltiples. La certeza de que reproducir patrones nos aseguraría el éxito nos



Fig. 6. “Sísifo”, Tiziano, 1576.

llevó a la completa destrucción del mundo, como lo conocíamos. En el espacio digital, la relación del tiempo-espacio es auto-evolutivo (algorítmico); datos e información que fluyen velozmente como una corriente imparable, tiene implicancias profundas en los movimientos políticos y socio-culturales, oscilando entre impulsar pensamientos progresivos o perpetuar narrativas regresivas. Atendemos a sistemas que ponen en valor lo intangible, promoviendo la cultura de la estandarización, como una norma bajo acciones automatizadas. Al mismo tiempo, es en el espacio digital, en donde se abre una ventana antes de la completa destrucción de la materia. Tal vez el abismo sea la metáfora que se utilice para significar la perfecta oscuridad de un nuevo principio o realidad.

Tal vez no es posible experimentar el “afuera de mundo”, pero hoy sí existe una conciencia mayor de que hay un afuera. Las expediciones de la NASA a Marte han hecho del planeta el más estudiado, aparte de la Tierra. Hoy, una flota de naves espaciales robóticas estudia Marte desde todos los ángulos en expediciones que duran 1 o 2 años, pasando por los rovers, landers y orbiters Sojourner (EU, 1997), Spirit y Opportunity (EU, 2004), Curiosity (EU, 2011), ExoMarsTraceGasOrbiter (EU-RUS, 2026), InSight (EU, 2018), Tianwen-1 (China, 2018), Perseverance (2020), Zhurong (China, 2021), Mars Express (EU, 2022), se recolectan muestras de vida antigua por medio de imágenes, clima, geología, entre otros, para posibilitar que puedan ser investigadas de vuelta a la Tierra, en búsqueda de vida en la superficie.



EYES ON THE SOLAR SYSTEM

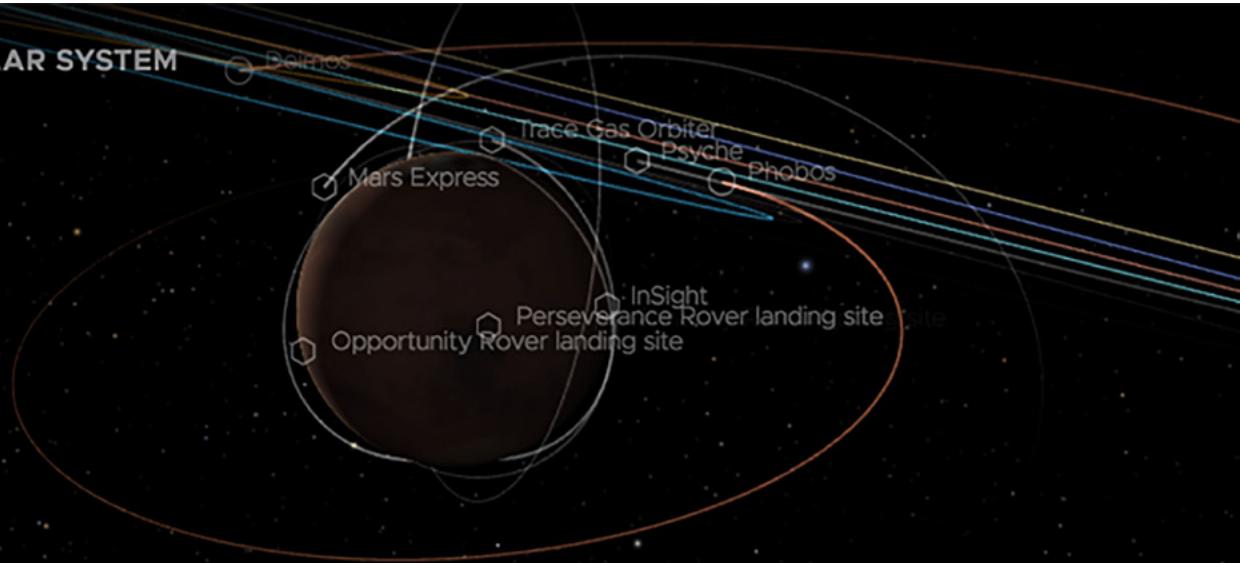


Fig. 7. Expediciones a Marte en tiempo real. Imagen URL NASA.

Hoy se pueden visualizar estas expediciones en tiempo real (fig. 7).

Desértico, frío y polvoriento con una atmósfera muy fina, Marte parece haber tenido un pasado acuático, con antiguas redes de valles fluviales, deltas y lechos de lagos, así como rocas y minerales en la superficie que sólo podrían haberse formado en agua líquida. Algunas características sugieren que Marte experimentó enormes inundaciones hace unos 3.500 millones de años. Hoy en día hay agua en Marte, pero la atmósfera marciana es demasiado delgada para que exista agua líquida por mucho tiempo en la superficie. Hoy en día, el agua en Marte se encuentra en forma de hielo de agua justo debajo de la superficie en las regiones polares, así como en agua salada, que fluye estacionalmente por algunas laderas y paredes de cráteres (NASA URL, 2024).

Existe la posibilidad de que algún día podríamos reconocer ese espacio como uno habitable. Tal vez, como especie, habitaríamos un espacio cerrado, con métodos de respiración, luz y temperatura artificiales. Tal vez nuestro espacio sería una construcción parecida a la de un mall. Antes de esa imagen, tal vez valga la pena el estar solos en el “pale blue dot” (Sagan, 1994) y aún soñar con ese afuera que nos promete certeza y un mundo mejor. O tal vez, sea todo parte de una gran ficción que nos mantiene esperanzados, porque el afuera no es tal. Vale la pena, seguir reflexionando en los dispositivos controlados y generativos, como entidades que nos acompañarán, modificarán y probablemente crearán otras realidades, en espacios y tiempos diferidos, que no son hegemónicos, establecidos o controlados, y que representan variaciones infinitas a posibilidades de nomenclatura, por tanto, habitabilidad y experiencia de mundo ◆

Referencias

- Bachellard, Gastón. 2002. *La Intuición del Instante*. Fondo de Cultura Económica, México y Tiempo, (s.f.).
- Bergson, Henri. 1994. *La evolución creadora*. Barcelona, Planeta-De Agostini.
- Copérnico. 1965. *Las revoluciones de las esferas celestes*. Buenos Aires, Eudeba.
- Derrida, Jacques. 1995. *Dar (el) tiempo*. Buenos Aires, Paidós.
- Dunne, J. W. 1986. *Un experimento con el tiempo*. Buenos Aires, Hypsamérica.
- Einstein, Albert. 1993. *El significado de la relatividad*. Buenos Aires, Planeta-Agostini.
- Figuier, Luis. 1880. "Los relojes", separata de *Los grandes inventos antiguos y modernos en la ciencia, en la industria y en las artes*. Madrid, Gaspar.
- Greenfield, Adam. 2006. *Everyware the dawning age of ubiquitous computing*. New Riders, CA.
- Hui, Yuk. 2020. *Fragmentar el Futuro. Ensayos sobre Tecnodiversidad*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Mumford, Lewis. 1995. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Ed. Pepitas de Calabaza.
- Mumford, L. 1992. *Técnica y Civilización*, Editorial Alianza Universidad.
- NASA <https://science.nasa.gov/mission/europa-clipper/>
- NASA <https://science.nasa.gov/mission/mars-2020-perseverance/>
- Sadin, Éric. 2017. *La Humanidad Aumentada. La Administración Digital del Mundo*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Sadin, Éric. 2020. *La inteligencia artificial o el desafío del siglo: Anatomía de un antihumanismo radical*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Sagan, Carl. 2011. *Pale Blue Dot. A visión of the human future in Space*. The Random House.
- Steyerl, Hito. 2014. Los Condenados de la Pantalla. Caja Negra, Buenos Aires.
- Virilio, Paul. 2006. Velocidad y Política. Lamarca Editora, Buenos Aires.
- Virilio, Paul. 1997. *Open Sky*. New York, Verso.

REFERENCIAS VISUALES

- Arduino, dispositivos de 7 segmentos.
- Copas de agua y carteles abandonados, Santiago de Chile.
- Cuarón, Alfonso, Gravity, 2013.
- Dalí, Salvador, *La Persistencia de la Memoria*, 1931.
- Everything, everywhere, all at once. Daniel Kwan, 2022.
- Ganson, Arthur, *Machine with Concrete*, 2009.
- Humans since 1982.
- https://www.humanssince1982.com/products/clockclock-24-white?srsltid=AfmBOorUvilTwxK4X6r4GvVMVyoSQO2XNI_l7BjHG3W_lKaB9W_C4jxo
- Marclay Christian, *The Clock* <https://vimeo.com/28702716>
- Povera Art: The Art Story. Summary of Arte Povera <http://www.theartstory.org/movement-arte-povera.htm>
- Quayola, 2021. Árbol. <https://www.instagram.com/p/COsVHQdpEZp/>
- Quayola, 2021. Scan. <https://www.instagram.com/p/CWDjSNioL4F/>
- Scott, Ridley, 1982. Blade Runner [Película]. Estados Unidos.
- Seward, Rob, 4 letter word, 2006 <https://www.youtube.com/watch?v=CsFBOey58v8>





FABIOLA BURGOS LABRA

Osorno, 1984

Me interesa todo aquello donde hay incertidumbre, donde hay más preguntas que respuestas. En el arte encontré un espacio donde puedo empujar mis propias ideas y avanzar hacia nuevas formas de conocimiento. En mi trabajo hay una resistencia a las prácticas burguesas que le temen a todo cambio. Sigo en búsqueda de un camino propio, hacia un cambio de conciencia.

Imágenes por orden de aparición:

1. *Pinatras (digüeñes)*. Place Becker-Remplein in Kessel-Lo, Lovaina, BE. 2024
2. *Mummies - mami*. Cebollas y algodón, sobre repisa de madera, 90 x 20 x 14 cm. 2023
3. Instalación de torre cilíndrica verde. *Art along slow Roads*, Sint Denij, BE, 2023
- 4-5. *Formas de volver a casa*. Bronce fundido de moras silvestres, caja de cartón, instrucciones, 11 x 6,5 x 2 cm. 2023
6. *Chicha Morada*. Cinta de regalo sobre malla metálica, 107 x 93 cm. 2021
7. *Torre cilíndrica negra*. Cinta de regalo y malla metálica, 400 x 13 x 13 cm. Staying in the Gap, Société d'électricité, Bruselas BE, 2023
8. *Mummies - mami*. Plátanos y algodón, medidas variables. 2023













Equipo artístico Ictus, foto de Nathaly Arancibia.



Teatro Ictus. 70 años más

El siguiente texto se presentó como lectura dramatizada el jueves 3 de octubre de 2024 en la Sala A1 del Centro Cultural Gabriela Mistral, en el marco de la presentación de la programación 2025 del Festival Teatro a Mil. Fue realizado por miembros de la Compañía de Teatro Ictus que este año está cumpliendo 70 años de existencia y que fue homenajeada en la reciente versión de dicho festival. Desde sus comienzos en 1955 Ictus ha contribuido a dar forma a las transformaciones del teatro chileno. Han integrado la compañía figuras del teatro nacional como Germán Becker, Paz Yrarrázabal, Claudio di Girolamo, Mónica Echeverría, Jorge Díaz, Jaime Celedón, Nissim Sharim, Delfina Guzmán, Jaime Vadell, Gustavo Meza, Elsa Poblete, Nelson Villagra, Shenda Román, Edgardo Bruna, Héctor Noguera, José Secall, Roberto Poblete, María Elena Duvauchelle y Paula Sharim, entre muchos más. Algunas de sus obras más importantes son *El cepillo de dientes* (1961), *El velero en la botella* (1962), *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968), *Cuestionemos la cuestión* (1969), *Nadie sabe para quién se enoja* (1974), *Pedro, Juan y Diego* (1976), *¿Cuántos años tiene un día?* (1978), *Lindo país esquina con vista al mar* (1979), *La mar estaba serena* (1980), *Sueños de la mala muerte* (1982), *Primavera con esquina rota* (1985), *La noche de los volantines* (1990), *Prohibido suicidarse en democracia* (1992), *Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx* (2002), entre muchas más. En el marco del homenaje que se les realizó en la reciente edición de Teatro a Mil presentaron nuevas versiones de sus obras *Primavera con una esquina rota* y *Pedro, Juan y Diego* (ambas con dirección de Jesús Urqueta) y la obra *Vania. Escenas de la vida en el campo* (con dirección de Rodrigo Pérez). Agradecemos a Carolina Araya Bravo por gestionar la inclusión de esta y otras colaboraciones sobre teatro en este número de la revista *Diagrama*.

¿Por qué teatro?

Paula Sharim – Emilia Noguera – Nicolás Zárate

PAULA

Siempre estuve en un espacio propio, allí me crié, en el Ictus. Desfasada de las generaciones que allí habitaban, alimentando un lugar que me era propio y que generaba el desafío de mirar la memoria como un presente activo y motivador.

Las cosas que ya no están, no son un pasado estático, quieto, muerto. Las cosas que ya no están, no son objetos prohibidos, son la real expresión de lo que somos, la materia a través de la que existimos y creamos.

NICO

¿Por qué teatro?

¿Por qué ir contra la corriente?

¿Por qué volver a retomar día a día lo que sé que va a pasar? ¿Hoy muero?

¿Hoy beso a un personaje? ¿Hoy hablan mal de mí?

¿Hoy me aman? ¿Hoy me dejan?

¿Hoy mi personaje está ebrio y llora?

Sé perfectamente lo que debo hacer día a día.

¿Por qué insistimos, si ya sabemos?

EMILIA

Trascendencia. Resistencia, memoria y trascendencia. En ese orden específicamente. En el acto de resistir no solo hay sacrificio, como sugiere la palabra, sino que también hay sentido de pertenencia, de familia, de sanidad para el alma, de calma, de amor, de razón para vivir. Resistir nos activa, nos permite ser, nos da identidad, nos hace sentir más vivos.

PAULA

Hacer teatro siempre, la porfía de permanecer y resucitar, una y otra vez. Esto es lo que hace que nuestro teatro se rebela a lo comúnmente establecido. Hoy, junto a los de siempre, a los históricos, somos otros. Somos los que estamos y porfiamos en permanecer.

NICO

Tantos fantasmas, tantas sombras, tantos padres muertos y madres. Seguimos aquí. En este acto interminable que se llama resistir.

¿Resistir a qué? ¿A la muerte? ¿Al olvido?

EMILIA

Trascendencia.

NICO

Resistir quizás al individualismo.

¿Resistirnos a creer que somos solos y por eso hacemos teatro? ¿Porque quizás sin el otro no existimos?

PAULA

Hoy vivo y respiro en mis nuevos compañeros, a los que no he necesitado transmitir nada, solo compartir este loco afán de crear y permanecer.

La vida de Ictus ha pasado también por mis manos y mientras ello siga ocurriendo, en este lugar habrá siempre desfases y diferencias. Este lugar siempre generará nuevas expresiones, este lugar será siempre un espacio de libertad.

EMILIA

Porque es en el cotidiano en el que se arma una familia, una amistad, un amor, una obra de teatro, un colectivo, una compañía, pero es en el tiempo que se hace grande lo que nos mueve día a día, que no es más que las ganas y la voluntad de vernos, de juntarnos a crear, a inventar historias, a encontrar el modo de narrarlas, a entretenér, a hacer reflexionar, a proponerle al público que mezcle su biografía con la nuestra, a invitarlos a pensar con nosotros, a ponerle una estética a tal o cual mundo de ficción, a hacer un acto de memoria para darle a la palabra resistencia la importancia que merece.

NICO

Resistir, Resistir, Resistir.

¿Por qué? ¿Para qué?

¿Por qué hacer algo que supuestamente es una ficción, siendo que en la vida las ficciones y fantasías están ganando cada vez más terreno?

Las posverdades La tierra plana Pinochet estadista
Las religiones Los nuevos fascistas.

EMILIA

Resistir es una palabra mucho menos grandilocuente de lo que parece. Es una acción que adquiere grandeza con el paso de los años, es por eso que a la resistencia se nos une la memoria.

NICO

Quizás llegó la hora en que el teatro deba decir verdades más que ficciones. Contar las cosas como fueron. No olvidarnos del pasado y tergiversar la historia. Dejar las ficciones y volver a las verdades.

EMILIA

También resistimos porque es natural. Y con esto no estamos diciendo que sea fácil. Resistir está lleno de dificultades, de obstáculos, de tropiezos, de pérdidas y sacrificios. Resistir nos duele en el camino. Pero es la memoria la que sana esas heridas. Es la memoria la que le da sentido a ese camino. Y es aquí cuando entra una tercera palabra para completar la triada: trascendencia. Porque el ejercicio de memoria no solo le da sentido a nuestra resistencia, sino que nos da la tan necesaria trascendencia.

PAULA

Son setenta años de resistir, generar memoria y lograr trascendencia. Son setenta años de brindar un lugar a quienes quieren hacer lo mismo que nosotros. Un lugar en donde quienes participan pueden reconocer la historia, hacerse parte de ella y proyectar memorias. Setenta años de generar un espacio para que se haga posible el colectivo, para compartir nuestro oficio con creadores y testigos.

NICO

¿Por qué teatro?

EMILIA

¿Será por todo esto?

PAULA

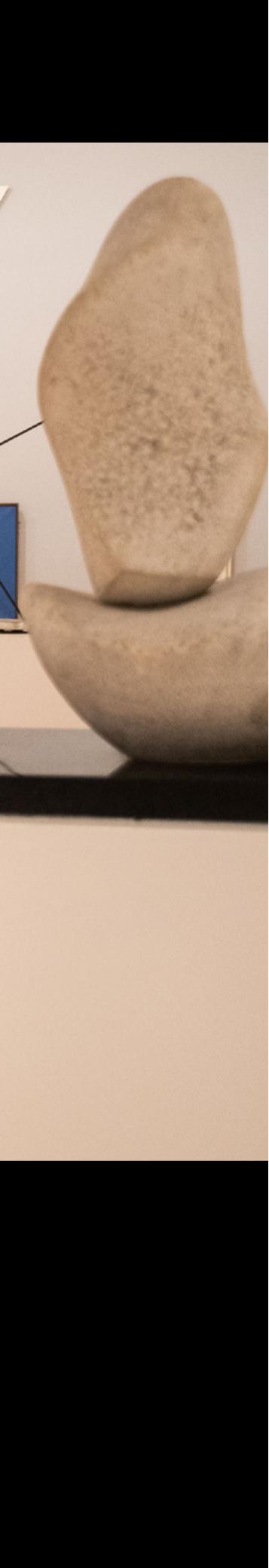
Indefinible.

Pero sabemos algo certero.

Seguiremos resistiendo, seguiremos aquí◆



Andrés Duprat.



Andrés Duprat: El espacio posible del desafío, la tensión entre tradición y transgresión

Víctor Pavez

Andrés Duprat es una de las figuras más fascinantes y provocadoras de la escena cultural argentina contemporánea. Su carrera ha desafiado las fronteras tradicionales del arte, combinando arquitectura, curaduría, gestión cultural y cine en una reflexión constante sobre el poder del arte para cuestionar, transformar y transgredir nuestra realidad.

Arquitecto de formación, Duprat ha transitado por diversos caminos, desde la arquitectura y la gestión cultural hasta la creación de espacios dedicados a la cultura en la provincia argentina, hasta, finalmente llegar a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En la actualidad, es ampliamente reconocido por su trabajo como guionista de la exitosa serie *Bellas Artes*, junto a su hermano Gastón Duprat y Mariano Cohn, quienes están estrenando con gran repercusión su segunda temporada.

Su trayectoria, marcada por una búsqueda incansable de nuevas formas de expresión, lo ha llevado desde la creación de un museo de arte contemporáneo en Bahía Blanca, Argentina, hasta convertirse en una voz autorizada y lúcida sobre las tensiones generacionales y las fricciones entre lo viejo y lo nuevo en el arte contemporáneo.

En esta entrevista, exploramos cómo su visión del arte ha ido configurándose a través de un diálogo constante con la tradición y la necesidad de desafiar las convenciones establecidas, abriendo espacios para la reflexión y la transgresión en un mundo cultural que siempre plantea nuevas interrogantes.

Andrés, nos conocemos desde tu época como director del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. Has tenido un recorrido bastante diverso, desde la arquitectura hasta la curaduría, la gestión cultural y el lenguaje audiovisual, a través de la escritura de guiones. ¿Cómo defines ese tránsito entre disciplinas tan distintas, pero a la vez conectadas?

Las disciplinas en las que he trabajado son, en gran medida, una construcción social. La sociedad nos impone categorías: arquitectos, artistas, escritores. Pero en realidad, todas responden al mismo impulso humano de la expresión. En mi caso, aunque me formé como arquitecto, me di cuenta de que la arquitectura, con su necesidad de grandes recursos, no podía darme la libertad de expresión que yo buscaba. La escritura o las artes visuales, por ejemplo, me ofrecían un lenguaje más accesible, más inmediato.

¿Cómo fue ese cambio de enfoque? ¿Qué encontraste que te llamaba más la atención en las artes visuales o la gestión cultural?

La arquitectura me sigue fascinando, pero lo cierto es que es una disciplina que requiere de recursos materiales y financieros muy altos. Cuando comencé, la idea de ser un gran arquitecto me resultaba atractiva, pero pronto me di cuenta de que la realidad no coincidía con la imagen idealizada que la academia presentaba como modelo a seguir. Mientras más avanzaba en mi carrera, sentía que el arte me permitía ser más libre, algo que pudieras hacer con lo que tenías a mano, sin tanta infraestructura detrás. Ahí fue cuando comencé a volcarme más hacia la gestión cultural y la curaduría.

¿Te sentías presionado por esa imposición social que mencionabas, la de seguir una carrera seria como la arquitectura?

Claro, en mi generación había una fuerte presión por seguir una carrera que te diera una especie de certificado de seriedad. En ese contexto, la arquitectura te daba lo mejor de ambos mundos: era creativa, pero también tenía un aval social y económico, que atribuía al entorno. Muchos de los directores de museos en esa época eran arquitectos, porque tenían un pie en el mundo de las artes y otro en el de la gestión.

Bahía Blanca era una ciudad pequeña y algo conservadora. No había muchas opciones culturales, por lo que el desafío fue crear lo que no existía. El centro cultural que creamos fue un proyecto que, con el tiempo, nos permitió desarrollar el primer Museo de Arte Contemporáneo público en Argentina. Esa fue una

gran satisfacción, especialmente porque no solo marcó un hito para la ciudad, sino que también contribuyó a una nueva forma de pensar el arte en el país.

Esa experiencia en Bahía Blanca debe haber sido significativa, sobre todo por el impacto que tuvo en la región. Pero, con el paso del tiempo, ¿cómo ha cambiado tu forma de conectar con el arte contemporáneo?

Cuando era joven, mi conexión con el arte era más visceral. Estaba muy en sintonía con lo que pasaba en el momento, con las intuiciones del presente. Ahora, con 60 años, veo las cosas con más distancia, con una reflexión más profunda. No me siento tan conectado con las nuevas generaciones, aunque, por supuesto, trato de comprenderlas. Hay una especie de fricción generacional que es natural, como les pasó a generaciones anteriores que también se quejaban de no entenderlos a nosotros, a los jóvenes de entonces.

¿Crees que esa desconexión es necesaria para que el arte evolucione, para que haya una traición a la tradición y surjan nuevas ideas?

Sí, esa fricción es fundamental. Como diría Antonio Dumas¹, la traición a la tradición es lo que mantiene al arte en movimiento. Las generaciones más jóvenes, aunque no compartan los mismos marcos de referencia, tienen algo valioso: el riesgo de lanzarse, de arriesgar. El arte es, en muchos sentidos, un ejercicio de prueba y error, de mandarse cagadas. La capacidad de equivocarse es lo que impulsa a seguir adelante.

Es curioso cómo esa “cagada” se presenta como algo positivo, como un camino hacia la creación. En algunas plataformas la serie *Bellas Artes* se presenta como “políticamente incorrecta”. ¿Qué opinas de la forma en que hoy se manejan ciertos temas dentro del arte contemporáneo, como la corrección política, las ideologías de la inclusión y los cupos de género?

Creo que esa tensión es inevitable. En el arte contemporáneo, lo que más me interesa es que no se nos den respuestas definitivas, sino que se planteen preguntas. En el contexto actual, donde la corrección política se ha convertido en una especie de norma tácita, el arte sigue siendo un espacio para la transgresión. En la serie que mencionas, por ejemplo, vemos cómo un artista se hace pasar por mujer para cumplir con los requisitos de género, y eso genera una reflexión

¹ Personaje protagónico de *Bellas Artes*, interpretado por el actor Oscar Martínez.

interesante. ¿Es la obra lo más importante, o lo que realmente importa es el contexto, la estrategia, la transgresión misma? Yo creo que esa concepción de que el arte tiene que ser bello está superada, al menos en el ámbito del arte contemporáneo. Lo importante no es que te guste, sino que te desafíe. Lo que a veces no te gusta, lo que te incomoda, es lo que más te obliga a reflexionar. El arte contemporáneo nos invita a pensar más allá de lo estético, a cuestionar nuestras propias creencias, a salir de nuestra zona de confort.

Hablas de esa incomodidad que genera el arte. Creo que eso también tiene mucho que ver con la experiencia sensorial del arte, esa que es personal y cambia con el tiempo.

Exactamente. El arte es una experiencia sensorial profunda. Al igual que cuando escuchas una pieza de música clásica por primera vez y te resulta inaccesible, pero luego, con el tiempo, comienzas a entenderla. El arte contemporáneo también exige ese tiempo de maduración. No todo tiene que ser inmediato. Hay que permitirnos esa reflexión, esa evolución en la manera de percibir la obra.

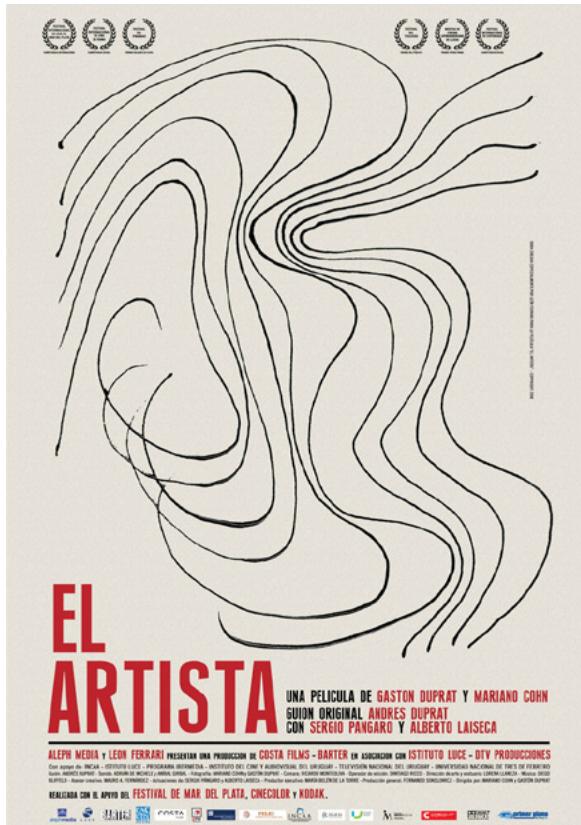
Claro, y esa capacidad del arte para mostrar las contradicciones sociales y cuestionar lo establecido es algo que, creo, se ve también en algunas de tus películas, como *Mi obra maestra* o *El artista*². ¿Cómo ves esa relación entre arte y mercado, entre autoría, timo, simulacro e impostura?

Es una relación fascinante, porque el arte puede jugar con esas contradicciones. En las películas *Mi obra maestra* y *El artista* buscamos precisamente poner en cuestión las normas del mercado y la figura del autor. El arte no siempre es lo que parece, y eso es lo que me interesa mostrar. A veces la impostura, el fraude, son elementos clave para entender la dinámica del mercado y las reglas sociales en las que estamos inmersos.

¿Qué crees que nos queda por aprender del arte hoy? ¿Cómo ves el futuro del arte contemporáneo?

El arte, hoy más que nunca, debe ser un espacio de libertad. Libertad para cuestionar, para reflexionar, para desafiar las normas y el *statu quo*. En el futuro, creo que el arte seguirá siendo un campo donde la transgresión es posible y

² Películas dirigidas por Gastón Duprat y Mariano Cohn, en las que Andrés ha escrito los guiones.



Afiche de *El artista*.



Afiche de *Ciudadano ilustre*.

donde las nuevas generaciones tendrán que seguir arriesgando, cuestionando y, sobre todo, siendo fieles a su propio impulso creativo. Solo así el arte podrá seguir siendo relevante y vital.

Me gustaría profundizar en cómo abordas los mecanismos que subyacen en el mundo del arte. Ya habías mencionado que a veces parecen autónomos, paralelos y misteriosos.

Exacto, y eso tiene que ver con cómo funcionan esos mecanismos del arte. A veces parecen completamente paralelos, autónomos y absolutamente misteriosos. El mercado del arte es un mundo aparte. Yo estoy muy ajeno a ese mundo. Hay cosas que uno no entiende, pero que están ahí y tienen un peso enorme. En *Mi obra maestra*, tratamos de poner el dedo en la llaga, cuestionando no solo el mercado, sino también las convenciones sobre lo que se considera auténtico o verdadero en este mundo. Aquí entra la idea de la autoría, que es clave. Uno puede ser un gran creador, pero si no tiene el contexto adecuado o no está

dentro de la estructura correcta, no puede ser considerado un artista. Es el sistema el que decide quién es artista y quién no.

Y esa película también juega con la idea de lo que se acepta como arte, incluso si es un fraude. De hecho, la reacción del mercado, cuando descubre el engaño, no es de rechazo, sino de validación. ¿Cómo ves esto?

Totalmente, el mundo del arte es rarísimo. Esa es una de las cosas que más me fascina. Es un universo donde el fraude, el engaño y la impostura no solo pueden ser aceptados, sino aplaudidos. Es lo que ocurre al final de *Mi obra maestra*, cuando el fraude del artista que se hace pasar por muerto es recibido como un movimiento genial. Es una paradoja: en otros campos de la vida, el fraude tiene consecuencias muy serias, pero en el arte, si es lo suficientemente inteligente, puede incluso ser celebrado. Esa es la ironía del mundo en el que nos movemos. Y por eso me gusta criticarlo, pero al mismo tiempo lo elijo una y otra vez. Hay algo profundamente atractivo en ese sistema, aunque uno no lo entienda completamente.

Y en ese sentido, en algún momento me mencionaste que, al ser jurado del Festival de Cine de Venecia, viste el documental *Caníbal*³, el que al principio te disgustó profundamente, pero con el tiempo no dejaste de pensar en él. ¿Crees que esa incomodidad es parte de lo que nos permite profundizar en la obra?

Sí, absolutamente. Lo que pasó con *Caníbal* es un claro ejemplo de cómo una obra puede tocar un límite personal. Esa molestia, esa incomodidad, no solo me hizo pensar, sino que me obligó a reflexionar sobre mis propios límites, sobre lo que puedo tolerar y lo que considero aceptable. A veces, el arte te enfrenta con esos límites, con lo que consideras inadmisible o repulsivo, pero esa misma experiencia termina dejándote algo. Te hace cuestionarte, te provoca una reflexión, aunque no sea una experiencia agradable en un primer momento. Esa incomodidad es, en muchos casos, una puerta a la reflexión.

3 Documental dirigido por Verena Paravel y Lucien Castaing-Taylor. Pieza que aborda la intimidad y el pensamiento de Issei Sagawa que devoró a una de sus compañeras. Estrenado en 2018, en Francia.



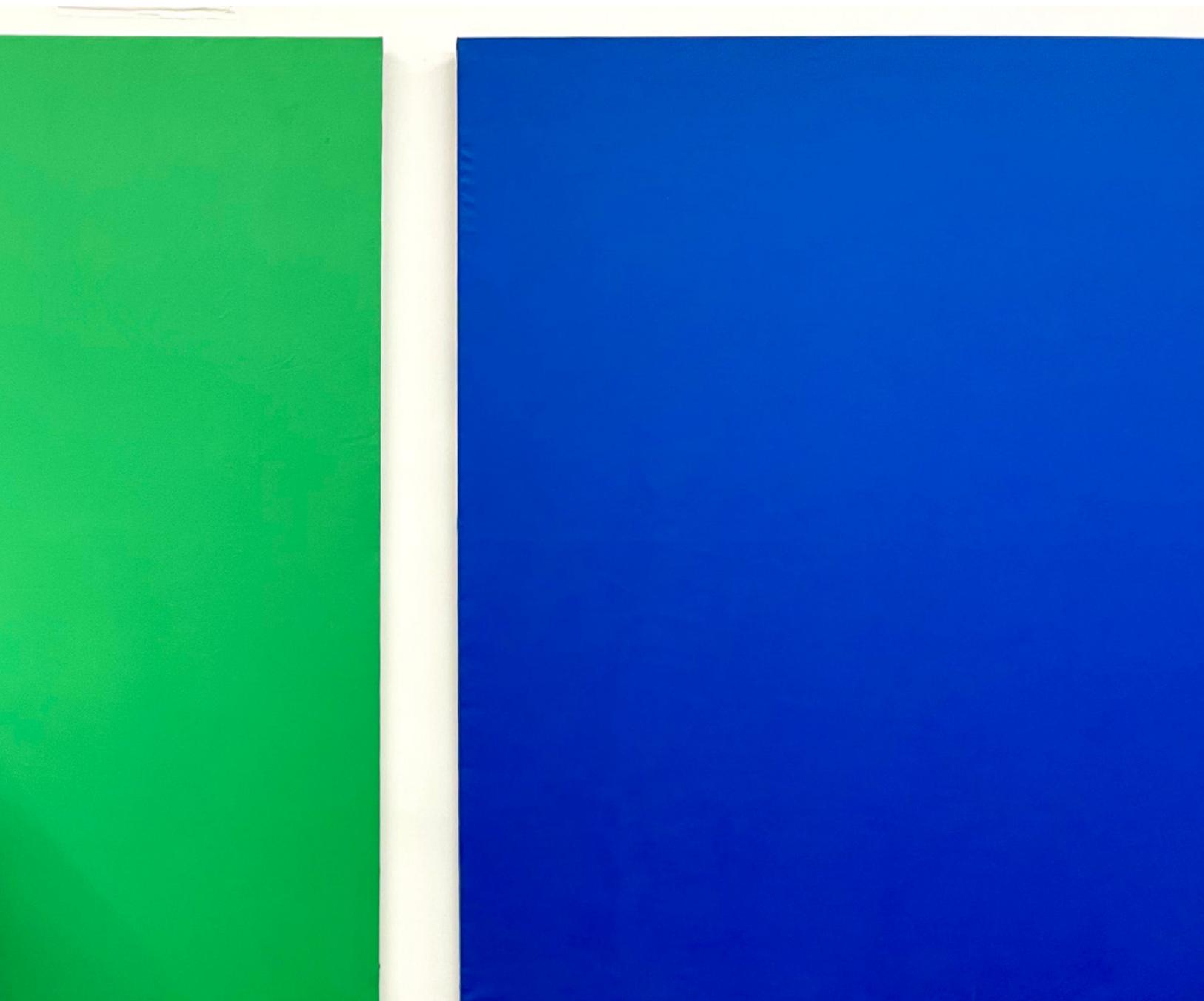
León Ferrari, Horacio González, Rodolfo Fogwill, Alberto Layseca y Sergio Pángaro en el film *El artista*.

Eso es fundamental, porque hay algo en esa incomodidad que genera apertura hacia el pensamiento. Y lo mencionas también en cuanto al proceso de decantación que ocurre en el arte. Las cosas no siempre son claras de entrada, ni tienen que serlo. La relación con la obra requiere tiempo, y es ese proceso de maduración lo que le da sentido, ¿no?

Exactamente. Ese proceso tiene un lado sensible y un lado intelectual. El abordaje intelectual está hiperdesarrollado. Yo me intereso mucho por la parte sensible, porque siento que, en nuestra sociedad, que está tan acostumbrada a la inmediatez y a la rapidez, se ha perdido algo muy importante que, a partir de lo sentido tengo la oportunidad y la capacidad de detenerme, de dejar que las cosas calen hondo, que tomen tiempo. Hay algo muy superficial en nuestra relación con el arte hoy en día, algo que tiene que ver con el consumo rápido, y eso me parece peligroso. El arte no debería ser eso, al menos para mí. No todo debe ser inmediato o digerible al instante, como en las redes sociales. Cuando nos permitimos transitar ese proceso de maduración, es cuando la obra realmente nos dice algo, nos transforma.



Imagen serie *Bellas Artes*, 2024.



Ese es el valor de lo que no es inmediatamente accesible, lo que nos exige un tiempo para conectar, para digerir. De hecho, también me mencionaste alguna vez el ejemplo de los conciertos de música clásica o el jazz. Son géneros que, al principio, pueden parecer difíciles, pero con el tiempo van abriéndose, mostrando otras capas. ¿Cómo ves eso en el contexto de las artes, donde a veces parece que el espectador quiere una respuesta inmediata?

Es un fenómeno claro en las artes visuales, donde a menudo se busca esa conexión instantánea. El espectador, a veces, quiere entender todo de inmediato, y eso tiene que ver con una falta de disposición a dejarse llevar por el lenguaje visual de la obra. Porque, como mencionamos en otro lugar, si te dicen que una obra tiene que ver con los ataques de pánico de un artista, de alguna manera se destruye la ambigüedad de la obra y la posibilidad de leerla desde otro lugar. El arte debe dejar espacio para la reflexión, para la multiplicidad de interpretaciones, la polisemia. Lo que está en juego es mucho más que una simple historia detrás de la obra. Está la experiencia misma, la forma en que esa obra interactúa contigo y con tu propia sensibilidad, y eso no siempre es algo racional.

Eso es clave. La interpretación existe para la subjetividad, para que cada espectador pueda, a su manera, conectarse con la obra. Es lo que a veces se pierde cuando se busca una lectura única, una interpretación cerrada.

Exacto. El arte debe generar preguntas más que respuestas. Y cuando uno no entiende algo de entrada, o no sabe qué pensar, esa incomodidad es el espacio donde se produce el verdadero encuentro con la obra. Lo que se necesita es tiempo, y no siempre es fácil. Pero esa es la verdadera experiencia estética, la que nos cambia, la que nos cuestiona. Por eso insisto tanto en que el arte debe ser un espacio de libertad, de reflexión, sin las ataduras de explicaciones fáciles o interpretaciones cerradas.

Es como si necesitaras un libreto para entender la obra.

Claro. Es como si tuvieras que seguir un libreto. Pero ese libreto arruina la experiencia. Es como cuando dicen, “en Dalí, las hormigas representan la descomposición, la mortalidad”. No es necesariamente así, eso es una simplificación, un esquema. No creo que sea la forma de ver las cosas. Yo brego por conectar desde un lugar más sensible. No estoy en contra del conocimiento,

aclaro, ni de lo intelectual. La conexión sensible es otro tipo de conocimiento, un conocimiento que en general tenemos bastante atrofiado, nos lo atrofian en la escuela desde pequeños.

En la academia, ¿no?

Exactamente. Así como en la música no pasa, en las artes visuales sí pasa. La gente va a los museos y no dice “esto es malo”, lo cual sería sano. Lo que no me parece bien es cuando alguien dice, “no la entiendo, soy bruto”, como si estuvieran aceptando que uno no está a la altura de lo que propone la obra. Y dice: “Bueno, si está aquí expuesta es porque debe ser buena”. Esa actitud, esa baja autoestima frente al arte, es consecuencia de este abismo que se nos ha creado. Porque se supone, y la academia tiene mucha culpa en esto, que el único acercamiento válido al arte es lo intelectual, el dato duro, el ensayo sobre esto o aquello, algo. Y eso se hace en detrimento de una aproximación más sensual, más sensible, sin tanta explicación.

Claro, no hace falta tanta justificación.

Exactamente. Hay campos del conocimiento donde sí es necesario tener preparación previa. Si hablamos de cirugía cardiovascular, uno diría: “Bueno, si dos cirujanos cardiovasculares hablan sobre eso, es más interesante porque hablan con propiedad”. Pero el arte es expresión. No necesitas ser doctor en filosofía. El artista no tiene que comunicar nada específico, simplemente se expresa. Para mí, el arte tiene que ser accesible, y no debe ser un campo de expertos.

Y en eso, el rol del mediador en las artes visuales es crucial.

Totalmente. Aunque la mediación en las artes visuales tiene sus bemoles. Lo que me parece curioso es que, en casi ninguna otra disciplina, aceptamos que alguien te explique lo que acabas de vivir. Imagina que vas a ver una obra de teatro, un concierto o una película, y alguien se te acerque y te diga: “Ahora te voy a explicar de qué va esta película”. Sería ridículo, ¿no? Ofensivo, incluso. Sin embargo, en las artes visuales es lo más común. La gente va a un museo y empieza a leer el texto, no como un complemento, sino como si fuera la clave que tiene que explicarlo todo.

Elimina la incertidumbre, pero anula también tu sensibilidad.

Exacto. Y, además, está bien aceptar esa incertidumbre. Lo que a ti te parece una cosa, a mí me puede parecer otra, y está perfecto. A veces, por ejemplo, con mi esposa vemos una película. Ella está profundamente conmovida, y yo me quedo ahí, como si no me hubiera tocado tanto. Y me parece bien, porque cada uno lo vive desde su propio lugar, desde lo que ha experimentado. Creo que es necesario encontrar maneras de potenciar nuestra mirada sensible hacia el arte. Una de esas maneras es dedicarle tiempo. Porque si uno cree que las artes visuales esconden un mensaje que hay que descifrar, esa es una mirada muy reduccionista. Si ese es el caso, mejor ni siquiera me muestres el cuadro; que venga el mediador y me diga: “Este artista está criticando la sociedad de consumo”, y listo, ya lo entendí, me voy tranquilo. Pero no es así. Esa puede ser una interpretación parcial, pero otra persona puede ver algo completamente diferente.

Yo, por ejemplo, lUCHO bastante por evitar que el arte se vuelva algo práctico, algo útil. Como hablábamos antes, el arte no tiene que ver con las buenas causas o con transmitir un mensaje moralizante. A veces, esos discursos de los artistas son un poco maniqueos, como si los artistas se pusieran en un lugar de superioridad moral. Es como si dijeran: “Yo, como artista, te señalo lo que está mal”. No me parece que esa sea la función del arte. Para mí, las artes visuales y, en general, la expresión humana es mucho más compleja, pero no en el sentido de que haya que estudiarlas o interpretarlas de manera académica. Son complejas en el sentido de que son polisémicas, multidimensionales. Tienen capas, abordajes impensados. No se puede reducir a una sola lectura o interpretación.

Palabras finales sobre Andrés Duprat

En un mundo en el que el arte contemporáneo se enfrenta a constantes presiones ideológicas y de mercado, la figura de Andrés Duprat emerge como un recordatorio de que el arte debe seguir siendo un territorio libre de convenciones, un espacio donde la fricción entre la tradición y la transgresión permita que

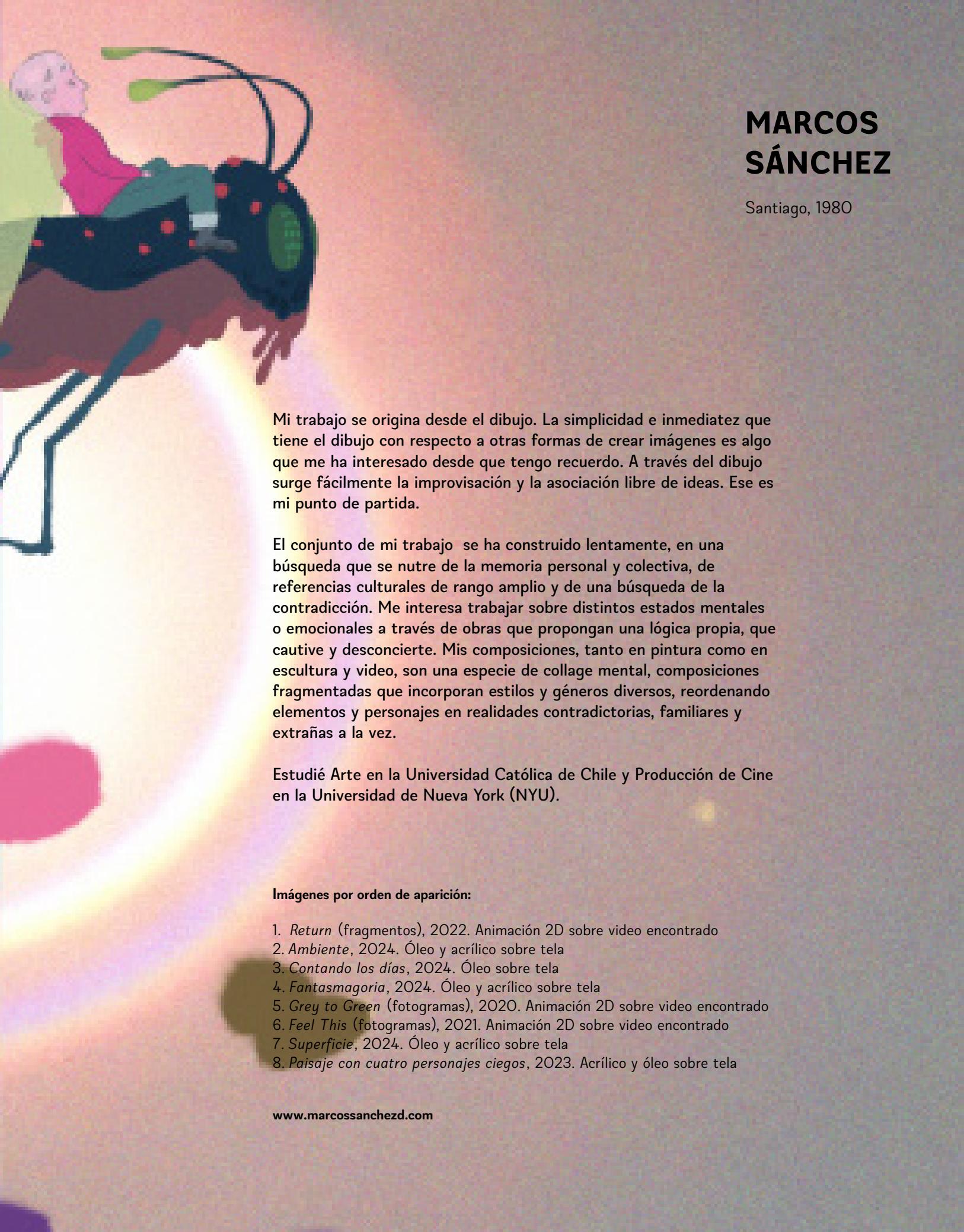


Imagen serie *Bellas Artes*, 2024.

surjan nuevas formas de expresión. Su enfoque, por momentos insolente y áspero, al mismo tiempo que divertido, que celebra la incomodidad, el riesgo y la “cagada” como parte esencial del proceso creativo, nos invita a pensar el arte no como un fin, sino como un proceso para cuestionar, reflexionar y desafiar las normas sociales, políticas y culturales. A través de sus palabras y su trabajo, Duprat nos propone que el arte, en su forma más auténtica, debe ser siempre un campo de experimentación y de libertad, donde no existen respuestas definitivas, solo preguntas que nos obligan a repensar el mundo que habitamos, permanentemente.

Noviembre 2024◆





MARCOS SÁNCHEZ

Santiago, 1980

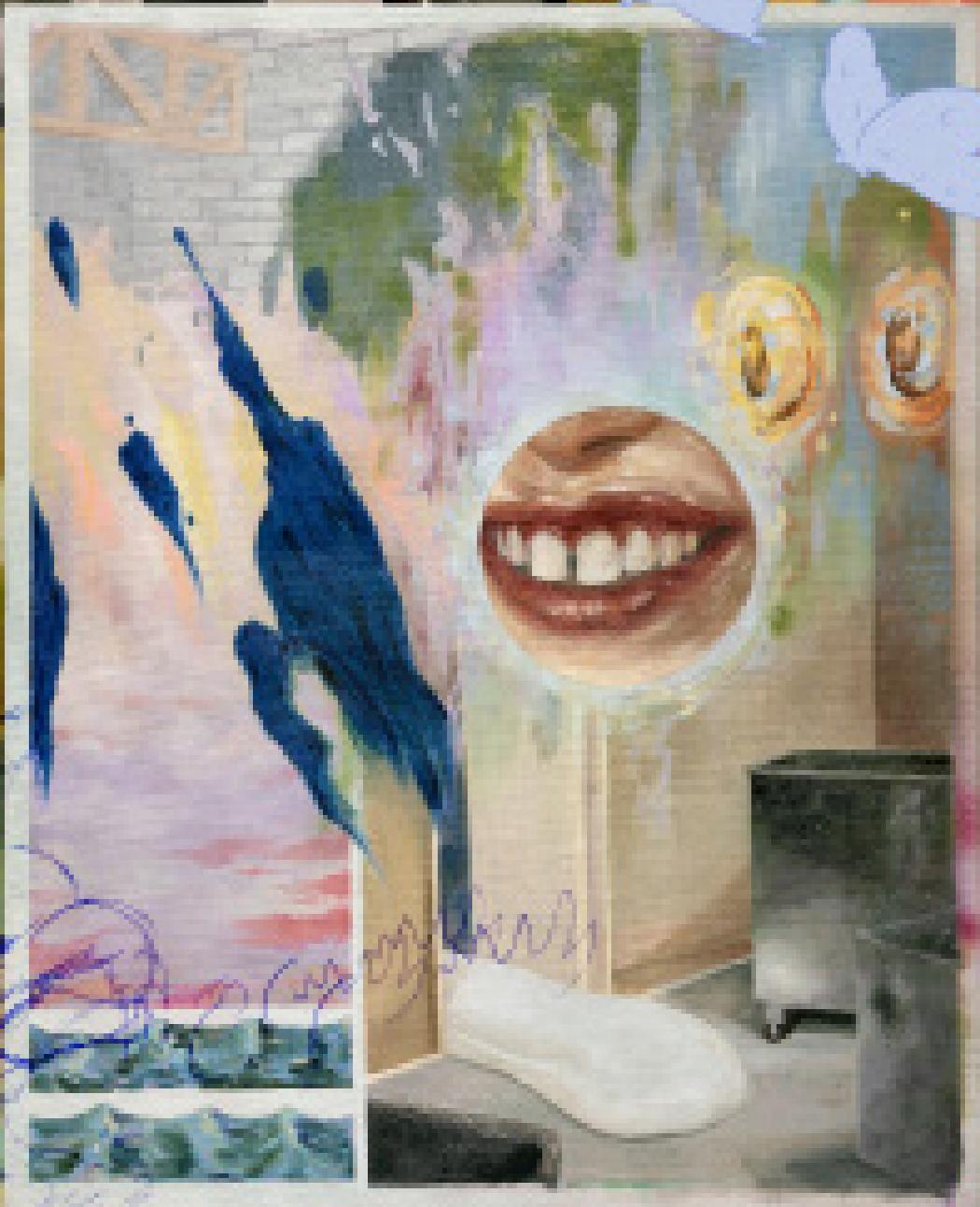
Mi trabajo se origina desde el dibujo. La simplicidad e inmediatez que tiene el dibujo con respecto a otras formas de crear imágenes es algo que me ha interesado desde que tengo recuerdo. A través del dibujo surge fácilmente la improvisación y la asociación libre de ideas. Ese es mi punto de partida.

El conjunto de mi trabajo se ha construido lentamente, en una búsqueda que se nutre de la memoria personal y colectiva, de referencias culturales de rango amplio y de una búsqueda de la contradicción. Me interesa trabajar sobre distintos estados mentales o emocionales a través de obras que propongan una lógica propia, que cautive y desconcierte. Mis composiciones, tanto en pintura como en escultura y video, son una especie de collage mental, composiciones fragmentadas que incorporan estilos y géneros diversos, reordenando elementos y personajes en realidades contradictorias, familiares y extrañas a la vez.

Estudié Arte en la Universidad Católica de Chile y Producción de Cine en la Universidad de Nueva York (NYU).

Imágenes por orden de aparición:

1. *Return* (fragmentos), 2022. Animación 2D sobre video encontrado
2. *Ambiente*, 2024. Óleo y acrílico sobre tela
3. *Contando los días*, 2024. Óleo sobre tela
4. *Fantasmagoria*, 2024. Óleo y acrílico sobre tela
5. *Grey to Green* (fotogramas), 2020. Animación 2D sobre video encontrado
6. *Feel This* (fotogramas), 2021. Animación 2D sobre video encontrado
7. *Superficie*, 2024. Óleo y acrílico sobre tela
8. *Paisaje con cuatro personajes ciegos*, 2023. Acrílico y óleo sobre tela







10

273







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 Mendiola*. 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◆

Convocatoria Revista

DIA- GRA- MA

09

El eje central de la convocatoria del número 9 de Revista Diagrama invita a reflexionar, desde las prácticas artísticas y las investigaciones implicadas en esta, sobre la noción de hibridación en los procesos culturales y artísticos. Desde la perspectiva cultural, el propósito es inicialmente doble, aunque abierto a la comprensión de nuevas posibilidades. Por un lado, buscamos que las colaboraciones contribuyan a aproximarnos al entendimiento de cómo el arte discute sobre el carácter dinámico de las transformaciones culturales que ocurren en diversas escalas de conformación de las comunidades de las que formamos parte (comunidad nacional, étnica, de género, clase, etc); y, por otro, esperamos conocer y comprender cómo el arte participa (ya sea mediante la generación de los efectos de sus propuestas discursivas o a través de la articulación de una experiencia artística) de los procesos complejos de transformación cultural en que la hibridación se constituye como un fenómeno permanente.

Desde la perspectiva artística, esperamos que las reflexiones ofrezcan una mirada a la realización inter o transdisciplinar de los procedimientos, las metodologías y los lenguajes en la creación artística actual.

Cobra relevancia pensar la implicancia del arte en la hibridación cultural en Latinoamérica, pues constituye una oportunidad para reflexionar sobre nuestras diversas historias sociales y las relaciones de poder que han articulado a nuestras comunidades. El arte latinoamericano, de esta forma, ha discutido sobre la historia colonial y sus efectos en la historia republicana; ha cuestionado las relaciones de poder entre culturas occidentales y herencias prehispánicas; ha analizado (y a la vez ha participado de) la realización de las identidades en sus versiones oficiales y subversivas; ha reflexionado sobre las determinaciones de los sistemas económicos, la globalización y la era digital; ha recibido la influencia del arte occidental forzado por las lógicas coloniales

y postcoloniales, ya sea para validar o cuestionar la modernidad occidental; ha recurrido, además, a las herencias africana y prehispánica, y otras posibles huellas culturales que pudieran haber incidido en la constante y dinámica hibridación local; y ha vinculado técnicas, herramientas, procedimientos y lenguajes de diversos orígenes con las nuevas tecnologías, entre otros asuntos.

El número 9 de Revista Diagrama, en su compromiso por la valoración de la investigación en las prácticas artísticas, busca conocer estas y otras posibles reflexiones derivadas de la misma creación de las obras y, de esta forma, contribuir a la toma de conciencia de la relevancia del conocimiento generado por el arte.

Los artículos y colaboraciones artísticas para el número 9 de Revista Diagrama deben enviarse al email revistadiagramauft@gmail.com hasta el lunes 15 de septiembre de 2025◆



08

DIA- GRA- MA



EDICIONES
UNIVERSIDAD
FINIS TERRAE

REVISTA DIAGRAMA N°8-2024 | Publicación de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae