

HERMENÉUTICAS DEL  
NAURFRAGIO



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**HERMENÉUTICAS DEL NAUFRAGIO**  
**OPERACIONES ARTÍSTICAS EN TIEMPOS DE CRISIS ESTRUCTURAL:**  
**ACERCAMIENTO A TRES ARTISTAS CHILENOS**

Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts  
Doctorado en Arte: Producción e Investigación  
Doctorando: Rodrigo Canales Contreras  
Director: Joan Bautista Peiró López  
Co-directora: Nieves Torralba Collados

OCTUBRE 2024



## RESUMEN

Esta investigación examina los procedimientos y estrategias de trabajo de tres artistas chilenos activos principalmente en torno a la década 2010-2020: Francisco Papas Fritas, Kimvn Teatro y el Colectivo LASTESIS. Las obras analizadas provienen de diferentes campos disciplinares y sus creadores tienen configuraciones diversas, respondiendo a lógicas tanto individuales como colectivas. Nuestra hipótesis es que estos trabajos son ejemplos de una narrativa artística contemporánea, con abordajes conceptuales, estéticos y políticos que reflejan una crisis social y cultural de carácter estructural. En esta perspectiva, hemos organizado el estudio en capítulos que abordan progresivamente el problema planteado. Primero, definimos lo que denominamos crisis estructural a través de cinco ejes clave. Luego, enmarcamos el territorio enfocado, repasando su conformación histórica en aspectos sociales, económicos y políticos, con énfasis en su historia artística y expresiones de malestar. Posteriormente, entregamos las definiciones teóricas que sustentan conceptualmente nuestro examen. Esto nos permite analizar en detalle a los artistas escogidos, examinando sus trayectorias, procedimientos y estrategias, intentando vincular los antecedentes aportados. Adicionalmente, damos cuenta de un proceso de creación de obra, en fase de proyecto, que hemos realizado durante la investigación, con la intención de aplicar los conceptos estudiados de manera práctica.

## RESUM

Aquesta investigació examina els procediments i estratègies de treball de tres artistes xilens actius principalment al voltant de la dècada 2010-2020: Francisco Papas Fritas, Kimvn Teatro i el Col·lectiu LASTESIS. Les obres analitzades provenen de distints camps disciplinaris i els seus creadors tenen configuracions diverses, responent a lògiques individuals com col·lectives. La nostra hipòtesi és que aquests treballs són exemples d'una narrativa artística contemporània, amb enfocaments conceptuals, estètics i polítics que reflecteixen una crisi social i cultural de caràcter estructural. Amb aquesta perspectiva, hem organitzat l'estudi en capítols que aborden progressivament el problema plantejat. Primer, definim el que anomenem crisi estructural a través de cinc eixos clau. Després, emmarquem el territori enfocat, repassant la seua conformació històrica en aspectes socials, econòmics com polítics, amb èmfasi en la seua història artística i expressions de malestar. Posteriorment, oferim les definicions teòriques que sustenten conceptualment el nostre examen. Això ens permet analitzar en detall els artistes escollits, examinant les seues trajectòries, procediments i estratègies, intentant vincular els antecedents aportats. De manera addicional, donem compte d'un procés de creació d'obra, en fase de projecte, que hem realitzat durant la investigació, amb la intenció d'aplicar els conceptes estudiats de manera pràctica.

## **ABSTRACT**

This research examines the procedures and working strategies of three Chilean artists who were mainly active around the decade 2010-2020: Francisco Papas Fritas, Kimvn Teatro, and the LASTESIS collective. The works analyzed come from different disciplinary fields, and their creators have different formations, responding to both individual and collective logic. We hypothesize that these works are examples of a contemporary artistic narrative with conceptual, aesthetic, and political approaches that reflect a social and cultural crisis of a structural nature. From this perspective, we have divided the study into chapters that progressively address the problem posed. First, we define what we call a structural crisis along five key axes. Then, we frame the territory in question, reviewing its historical formation in social, economic, and political terms, emphasizing its artistic history and expressions of discontent. We then provide the theoretical definitions that conceptually support our investigation. This allows us to analyze the selected artists in detail, examining their trajectories, procedures, and strategies and attempting to link them to the background provided. In addition, in the project phase, we report on a work creation process that we carried out during the research, intending to put the concepts studied into practice.

## AGRADECIMIENTOS

Hacer un trabajo de este tipo implica quedar en deuda con muchas personas que, de alguna manera, te van ayudando. Por tanto parece imposible reconstruir un camino tan extenso para agradecer a todas las personas que corresponde. Pese a todo, haremos un intento. Primero a la familia que acompaña el proceso: Daniela, Salvador y Octavio, que me han regalado el tiempo imprescindible. En el anillo siguiente, agradezco a Juan y Nieves, que han vuelto concreto este proceso.

En un lugar destacado, a mi amiga Catalina Yazigi, que me ha leído, corregido y puesto a prueba. Me ha ayudado sin otro fin que ayudar, lo que es poco común. Le debo al menos un par de ojos. También a mucha gente que ha colaborado, artistas y académicos que han aportado en algún momento: Braulio Martínez, Carolina Palacios, Hugo Castillo, Ana Corbalán, Roberto Herrera, Sebastián Jaña, Loreto Leonvendagar, Kanke Calvo, Carlos Ugarte, Ana Harcha, Iván Insunza, Pedro Celedón, Angélica Martínez, Pablo Andrade, Alvaro Espinoza, Cristóbal Valenzuela, David Meneses, Rodrigo Young, Juan Pablo Troncoso, Ricardo Montt, Coca Duarte, Iván Pinto, José Abelda, Carmen Navarrete, Danilo Espinoza, Papas Fritas, Sibila Sotomayor, Paula González. Y otras personas más, sin duda. Esta lista estará siempre incompleta, me disculpo por los que no están y debieron estar.

También le agradezco a las personas que me han ayudado sin proponérselo, a veces solo escuchando o con una recomendación involuntaria: Claudio, Ángela, Gabriel, Marcia, Camila, Fefa, Carmen... Esta relación tipográfica me temo que también quedará incompleta.

Por último, a mi hermano Álvaro y su compañera Flavia, que nunca dudaron. Y a mis padres muertos, Carmen y Víctor, porque aún sin vida me siguieron ayudando. Esto último es fronterizo con el espiritismo, pero quienes hayan perdido a sus progenitores sabrán a qué me refiero. O quizás no.

## CHILE

chile no es mi patria  
ni la tierra es mi planeta  
ni la tierra pertenece al sistema solar  
ni el sistema solar pertenece a la vía láctea  
ni la vía láctea pertenece al universo  
ni el universo pertenece a dios  
ni el vacío pertenece a mi mente  
ni mi mente pertenece a mi carne  
ni mi carne pertenece a mi cuerpo  
ni mi cuerpo pertenece a mi alma  
ni mi alma pertenece a mi muerte.

Claudio Bertoni, 2005, p. 158



## ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	13
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN .....	17
1.1. POSICIÓN INVESTIGATIVA Y MOTIVACIONES.....	18
1.2. DEFINICIONES INVESTIGATIVAS.....	23
1.2.1. Estructura de la investigación .....	23
1.2.2. Definiciones metodológicas.....	27
1.2.3. Directivas teóricas.....	29
1.2.4. Preguntas de investigación .....	31
1.2.5. Hipótesis y objetivos .....	31
CAPÍTULO II: DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA .....	33
2.1. Contornos de la crisis .....	36
2.1.1. Derrumbe cultural.....	38
2.1.2. Revolución antipatriarcal .....	44
2.1.3. Crisis climática .....	50
2.1.4. Colapso económico.....	59
2.1.5. Movimientos poscoloniales .....	68
2.2. Chile: crisis sobre la crisis .....	77
CAPÍTULO III: MARCOS SOCIALES Y CULTURALES .....	81
INTRODUCCIÓN A LOS MARCOS DE COMPRENSIÓN .....	82
3.1. CHILE EN TRES TIEMPOS: DE LA COLONIA AL MUNDO GLOBAL.....	88
3.1.1. Prácticas coloniales y exterminio: bases de la chilenidad.....	88
3.1.2. Guerra fría y territorio en disputa.....	91
3.1.3. Transición y nuevo orden global .....	95
3.2. ANTECEDENTES DE LA PROTESTA EN CHILE .....	99
3.2.1. Protestar en dictadura .....	100
3.2.2. Protestar en el Chile de la democracia global.....	108
3.2.3. La transición (1990-2006): Aylwin, Frei, Lagos.....	110
3.2.4. Multiplicación de conflictos (2006-2019): Bachelet, Piñera, Bachelet, Piñera.....	114
3.2.5. Al borde del colapso (2019-2024): sobre estallidos sociales, pandemia, procesos constitucionales, delincuencia y otras tragedias fortuitas. ....	125

3.3. ARTE Y PROTESTA EN CHILE: ANTECEDENTES Y FILIACIONES .....	133
3.3.1. Breve preámbulo para comprender el arte del malestar.....	133
3.3.2. De revolución o diversión .....	135
3.3.3. Arte en dictadura: peligros y nuevas estrategias estéticas .....	143
3.4. EL SISTEMA ARTÍSTICO EN CHILE.....	148
3.4.1. Posdictadura, reorganización y la lógica de la alegría.....	149
3.4.2. Fisuras y repolitización de los objetos artísticos .....	156
3.4.3. El teatro de Calderón: regreso a la protesta .....	166
3.4.4. Ideología de Felipe Rivas: posporno y transgresión política .....	170
3.4.5. Los muros de Staforelli: derrumbe y reconstrucción .....	175
CAPÍTULO IV: MARCO TEÓRICO .....	181
4.1. CONSIDERACIONES PREVIAS PARA UN MARCO TEÓRICO .....	182
4.1.1. Hermenéutica y Naufragio: implicancias del nombramiento .....	183
4.1.2. Marco como encuadre dinámico .....	191
4.1.3. Perspectiva de género: feminismos, interseccionalidad y noción antipatriarcal .....	195
4.2. MODERNIDAD, POSMODERNIDAD, GLOBALIZACIÓN.....	200
4.3. PERFORMANCE, ARCHIVO, MEMORIA Y OTRAS PRÁCTICAS (IN)CONVENIENTES ....	213
4.4. COLONIALIDAD, POSCOLONIALIDAD, DECOLONIZACIÓN .....	262
4.5. MERCADO Y NEOLIBERALISMO EN LA HEGEMONÍA .....	275
CAPÍTULO V: ANÁLISIS DE OBRAS .....	294
5.1. FRANCISCO PAPAS FRITAS.....	296
5.1.1. De tubérculos y primeras papas .....	298
5.1.2. La máquina de Papas .....	306
5.1.3. Tortura, revolución y muerte de las últimas papas.....	330
5.2. KIMVN TEATRO.....	354
5.2.1. ÑI PU TREMEN - Nuestros antepasados.....	363
5.2.2. GALVARINO .....	376
5.2.3. TREWA. Estado-nación o el espectro de la traición. ....	387
5.3. COLECTIVO LASTESIS .....	403
5.3.1. LASTESIS, instrucciones de uso .....	406
5.3.2. Sobreviviendo al patriarcado .....	431
5.4. PROCESO DE CREACIÓN DE OBRA.....	441

CAPÍTULO VI: HALLAZGOS Y CONCLUSIONES .....	449
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	455
ANEXO I: ÍNDICE DE IMÁGENES .....	475
ANEXO II: TEXTO DE LA ESTABILIDAD DEL COLAPSO.....	487



## PRESENTACIÓN

## PRESENTACIÓN

La irrupción del coronavirus a inicios del año 2020, y la crisis multifactorial que lo acompañó, avivó durante un tiempo la discusión en torno a la sostenibilidad del modelo construido bajo el signo de la modernidad industrial, poniendo en cuestión su capacidad de sustentar el ideal de *progreso indefinido*. Sin embargo, las críticas a este esquema se manifiestan desde hace décadas, señalando diferentes síntomas que anuncian un naufragio estructural.

Entre estos discursos críticos, distinguimos cinco líneas principales: la ecología como espacio alternativo y deseado de regulación (Rifkin); la crítica al patriarcado y los movimientos feministas como superestructura alternativa (Segato); la individualización y deshumanización causada por el sistema neoliberal de mercado (Fisher); la decadencia de los sistemas religiosos en occidente, especialmente el Católico, como guía moral (Onfray); el poscolonialismo y la propuesta decolonial, en oposición al colonialismo y al imperio, como mirada periférica sustitutiva de la hegemonía derivada del eurocentrismo (Mignolo). Estos discursos muchas veces se intersectan y retroalimentan, generando un sustrato rico para la aparición de estrategias artísticas, que critican los centros de poder y dialogan con las protestas ciudadanas.

Esta investigación pretende visualizar, describir y comprender operaciones artísticas que irrumpen en la última década (2010-2020), coincidiendo con la articulación de movimientos sociales y de protestas impulsados por los discursos mencionados más arriba. La primera parte de este trabajo supone un esfuerzo por dar sustento conceptual, histórico y teórico a la investigación (capítulos I al IV). El capítulo V, lo dedicamos al análisis de producción artística, principalmente centrándonos en el trabajo de tres artistas chilenos que producen la mayor parte de su obra en la década señalada. En el mismo capítulo, daremos una mirada crítica a una producción creativa propia, desarrollada durante la investigación. Sostenemos que estos trabajos se conectan en la idea de generar espacios de comprensión sobre el mundo contemporáneo y su crisis sistémica.

Dentro del capítulo de análisis de obra, nos abocamos al examen del trabajo de tres artistas chilenos que tocan en su creación distintos puntos de conflictividad social: Francisco Papas Fritas, KIMVN Teatro y el Colectivo LASTESIS. El primero trabaja de

forma principalmente individual (aunque ya discutiremos el alcance de esta apreciación), mientras los otros son colectivos. Estos casos son representantes de distintas ramas disciplinares dentro del arte, pero postulamos que sus obras pueden comprenderse como *dispositivos de crisis*, concepto sobre el que volveremos más adelante, tanto en el Marco Teórico, en el análisis y en los Hallazgos y Conclusiones.

Proponemos observar a Chile como territorio de trabajo principal para esta investigación, ya que en la trayectoria de su configuración identitaria, se acumulan muchos de los hitos de la crisis civilizatoria que se propone como marco, entregando un ambiente analítico de buen rendimiento. En Chile se observó uno de los más llamativos estallidos sociales sucedido en los últimos años (entre varios que han surgido en distintos continentes), conocido como el *Estallido Social*, en octubre de 2019. Nos parece interesante observar cómo esta crisis se acoplaría luego a la crisis provocada por la pandemia. En esta elección, por supuesto, influye de modo determinante la procedencia de quien escribe este documento.

Aunque se analizan en profundidad los trabajos de tres creadores, se referencian otros artistas y obras que se acoplan en estrategias similares, o bien se adhieren a preceptos diferentes, entregando un soporte contextual pertinente. Del mismo modo establecemos una línea histórica de creación vinculada a la protesta y los discursos de malestar en el territorio delimitado, que permite dar sentido a la aparición de estos dispositivos con el actual enmarcado. Una de las misiones en esta exploración, es dar cuenta de las diferencias que existen entre las actuales creaciones y otras que también surgen en contextos de crisis anteriores, un ejercicio que nos introduce en un terreno liminal que desenfoca fronteras artísticas, encontrando algunos trabajos que expandieron el campo de trabajo con propuestas que exploraban procedimientos creativos marginales, abriendo -en su momento- nuevas opciones artísticas y políticas.

Seguido del análisis de obras, en un apartado más breve, fijamos la atención sobre una obra propia generada a través de algunas de las estrategias indagadas, con la idea de articular un dispositivo que (me) ayudara a comprender el entorno, asumiendo un estado de crisis. Esta obra se ofrece como un resultado práctico de la investigación, aunque debe considerarse como una obra inconclusa, aún en proceso. Se trata de un ejercicio de escritura de dramaturgia contemporánea que, mediante determinadas

operaciones creativas y propuestas interpretativas, permite comulgar con la incertidumbre que se desprende de la crisis, evocando en buena medida a los movimientos sociales y personajes producidos en Chile desde octubre de 2019. El proceso de producción y verificación, contempló no solo la escritura sino también su prueba mediante lecturas entre profesionales del área teatral.

La hipótesis de esta investigación propone que estos ejercicios artísticos son portadores y representantes de discursos hermenéuticos que forman parte de una cadena que evidencia y retrolimenta la crisis sistémica y cultural. Desde esta perspectiva, comprender y poner en práctica sus operaciones artísticas, nos permitirá proyectar el escenario artístico creativo que se presenta frente a una crisis global.

## **CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN**

## 1. INTRODUCCIÓN

Este capítulo tiene por finalidad entregar una mirada general respecto de la investigación que se contiene en estas páginas. Primero daremos cuenta de nuestras motivaciones y la posición investigativa que asumimos, explicitando el enfoque y las activaciones que nos llevan a abordar los temas que nos convocan, cruzando inevitablemente cuestiones de formación profesional y biográfica.

En una segunda parte de este primer capítulo, presentaremos la estructura de la investigación y, en las siguientes entradas de orden metodológico, abordaremos a modo general las direcciones teóricas que guían este trabajo, expondremos las preguntas de investigación, hipótesis y objetivos.

### 1.1. POSICIÓN INVESTIGATIVA Y MOTIVACIONES

Los gestos artísticos, las obras y sus repercusiones, muchas veces se presentan como desafíos al canon. Existe una tradición del arte moderno —al menos desde las vanguardias— que se liga a la protesta, que no se conforma con lo que debiese ser para así empujar las fronteras de su disciplina. Estas líneas artísticas resultan atractivas pues implican un riesgo, articulan propuestas que muchas veces no son comprendidas y están de alguna forma conscientes que pueden fracasar en su intento, lo que no es otra cosa que pasar desapercibidas. Sin embargo, los gestos que sí logran notoriedad y traspasan la frontera del rechazo, modifican códigos del arte, introducen conceptos y, en ocasiones, cambian la historia del arte y sus creadores son elevados a categorías estelares. Se leen en estas obras y creaciones claves hermenéuticas que nos permiten comprender no solo el presente, sino vislumbrar un futuro. El sentir de las sociedades parece estar incrustado en esos gestos que ocupan páginas de libros, y se discuten por horas y años en la academia.

La creación artística se encuentra, aparentemente, al margen de las imposiciones de una sociedad tecnificada y regida por las certezas que entrega el desarrollo metodológico de las ciencias. Se acepta sin gran discusión el hecho de que la creación artística se mueve por sentimientos e intuición —y mucho trabajo concreto, por cierto—, lo que mantiene al gremio de creadores en un piso apartado y aislado del edificio

social. Seamos claros, las y los artistas no gobiernan países, no dirigen laboratorios y no manejan los directorios de los grandes bancos mundiales (ni de los pequeños). El arte, en nuestro tiempo, parece existir para recordarnos que hay otras formas de enfrentarse a la realidad, pero que dentro de los engranajes existentes son escasamente útiles.

Esta aparente separación entre el mundo del arte y el resto del mundo ha sido discutida en los últimos años desde diferentes enfoques. Una parte celebra esta independencia, construyendo una imagen de resistencia antisistema en torno a esta separación, como un coto de libertad que nos remueve aunque sea difícil de entregarle algún grado de agencia. Otros, intentan encontrar, describir y demostrar los innumerables aportes que pueden hacer las disciplinas artísticas para el desarrollo de las personas dentro de una sociedad globalizada, incluyendo la práctica artística como medio auxiliar en terapias y facilitaciones de todo orden. En la medida que avancemos en la escritura de esta investigación, visitaremos autores que entienden lo artístico como parte de un ejercicio político (en la línea de Rancière y su repartición de lo sensible), y otros que se asumen más cínicos o simplemente decepcionados: “podemos pensar en el arte como aquello que *no necesitamos*, una completa inutilidad”, sostiene por ejemplo Fernando Castro Flórez (2014, p. 102).

El desarrollo metodológico y la práctica artística se han acercado muchas veces a un sistema de creencias basado en el avance científico técnico como motor de desarrollo, de modo de encontrar utilidad en su acción. Las artes, en general, se han abierto a la posibilidad de adherir a la idea del método científico y certifican sus reflexiones al amparo de las ciencias sociales y las metodologías cualitativas, que permiten —sin la precisión de las ciencias exactas— generar evidencia de la importancia de las prácticas artísticas, su existencia y promoción. Este esfuerzo tiene un nuevo intento en estas páginas, donde estructuramos nuestros planteamientos bajo el esquema de hipótesis, investigación y comprobación.

Dentro de esta discusión, de la que nadie se escapa de entre los que se mueven en el área del arte, con “frecuencia nos dejamos intimidar por las credenciales científicas y olvidamos que el paradigma mecanicista que impera hoy en la ciencia es históricamente muy reciente” (Arnau, 2017, p. 29), lo que nos amarra a la polaridad

mencionada: o bien nos sumamos a la independencia del arte —libre y marginal—, o intentamos cuadrar sus habilidades, dentro de las necesidades del acelerado funcionamiento de las sociedades hipermodernas (Lipovetsky, 2004), donde se encontrarían sobre excitadas las características propias de la modernidad.

En esta investigación nos posicionamos entendiendo la práctica artística como lecturas de lo social capaces de percibir los estados de crisis, lo que García Canclini bautiza como la *inminencia* (2010). Nos ubicamos en Chile como territorio de exploración y analizamos operaciones artísticas que se relacionan directamente con la crisis social, agudizada en gran parte del mundo mientras se escriben estas líneas a raíz de la aparición del COVID-19, la dificultad de controlarlo, pero también por las presiones migratorias que desembocan en tragedias en distintos puntos del planeta, los desafíos de la crisis climática cada vez más difíciles de superar y, por supuesto, el estado de guerra que impone Rusia sobre las fronteras europeas, o las tensiones derivadas del militarizado polvorín de oriente próximo (genocidio en Gaza incluido desde finales del 2023). Estos eventos, tejidos en la malla de la globalización, sobrecargan una economía mundialmente controlada por las leyes del mercado, derramando precariedad sobre sectores postergados. Con esta perspectiva, nuestros objetos de estudio responden a un estado de crisis que se manifiesta desde hace años, con especial fuerza desde el año 2010, donde se acumulan reclamos contra un sistema que fomenta la expansión del neoliberalismo, el consumo desmesurado de recursos y la desigualdad en distintas dimensiones.

El sistema globalizado, gobernado por los mercados y conducido por los avances técnicos, ha sido catalogado en estado de crisis desde hace ya varias décadas. La idea de bienestar emparejada al relato del progreso se tambalea frente a discursos y realidades que desnudan falencias, opresiones, inequidad e irresponsabilidad.

Entre estos discursos críticos, hemos distinguido cinco líneas principales que aquí mencionamos junto a algunos autores que los promueven: la ecología como espacio alternativo y deseado de regulación (Rifkin, 2019); la crítica al patriarcado y los movimientos feministas como superestructura alternativa (Segato, 2016; García Dauder, 2018); la individualización y deshumanización causada por el sistema neoliberal de mercado (Fisher, 2016; Harvey, 2015); la decadencia de los sistemas

religiosos en Occidente, especialmente el Católico, como guía moral (Onfray, 2018); el poscolonialismo y la propuesta decolonial, en oposición al colonialismo y al imperio, como mirada periférica sustitutiva de la hegemonía derivada del eurocentrismo (Mignolo, 2007; Glissant, 2016). Estos discursos muchas veces se intersectan y retroalimentan, generando un sustrato rico para la aparición de estrategias artísticas, que critican los centros de poder y dialogan con las protestas ciudadanas.

Enfocaremos estas disputas desde dos perspectivas. La primera corresponderá a un análisis crítico y conceptual de objetos artísticos, centrándonos en el trabajo de tres artistas chilenos, individuales y colectivos. Dadas las singularidades que se producen en la conformación de los conflictos sociales, que explotan unos meses antes de la crisis pandémica, dedicaremos especial atención al territorio y su historia para comprender los alcances de estas propuestas.

Una segunda aproximación, la haremos a través de producción de obra original, empleando los conceptos derivados del análisis que proponemos. El ejercicio escritural titulado *La estabilidad del colapso. Obra para acompañar el fin de la civilización*, se concibe como una obra dramaturgica de doce cuadros flexibles, que ofrecen la opción de ser montados de modo parcial o total, construyendo una narración coral del tiempo de desastre. En ella se mezclan voces e instantes que refieren a momentos de final y crisis, con una aproximación que teje relatos de inspiración documental con otros que autoficcionalizan la biografía del autor.

Nuestra aproximación se hace desde el campo del arte, con énfasis político, económico y social. Nos referiremos a obras y artistas que han optado por hablar directamente con el descontento, interpretando o siendo portadores de un malestar acumulado durante años en engranajes sistémicos difíciles de mover. Chile es un país precario en un número importante de áreas, donde se conjugan fuertes amarres dictatoriales con experimentaciones socioeconómicas que hoy resultan caso de estudio (Klein, 2007), por lo que comprender su historia y funcionamiento, también nos abre un campo interpretativo global. Llevaremos a cabo esta comprensión del caso chileno desde diferentes ángulos, incorporando factores, históricos, institucionales y observaciones de campo que incluirán la experiencia propia del investigador principal, que contiene cerca de 20 años de actividad en el sector.

Artistas y obras observadas en el análisis central de esta investigación, alcanzan un genuino —aunque moderado— reconocimiento del medio artístico y de la crítica especializada. En los tres casos, podemos identificar una trayectoria que va más allá de sus fronteras. Sin embargo, en el caso de artistas chilenos, veremos que esta posición de respeto e influencia, genera un escaso margen de reconocimiento institucional o una estabilidad económica que permita proyectar a mediano y largo plazo su labor. Eso, proponemos, es parte de las relaciones habituales en el sistema chileno, lo que excede la esfera del arte, pero que se manifiesta con especial fuerza en las actividades de corte simbólico. Si, como señalamos más arriba, las actividades artísticas tienen baja influencia en las grandes decisiones a nivel global, en Chile esto parece ser emblemático. Como veremos, las obras analizadas y sus creadores se encuentran directamente vinculados con las esferas marginadas de la sociedad, pues básicamente ocupan terrenos adyacentes o bien interseccionales. En algunos trabajos que son parte de las obras principales analizadas, descubriremos vínculos directos y tangibles que se articulan para el proceso de creación. Esto, a nuestro entender, agrega interés en su estudio y disección, pues las válvulas expresivas serían representativas no sólo de las problemáticas del arte, sino de una sociedad sometida ante el modelo que la organiza. En una perspectiva poscolonial, se siguen imponiendo sobre las capas subordinadas, “sistemas de subyugación que históricamente los han oprimido” (Rivera Toro, 2019, p. 12), lo que de alguna manera nos hará comprender la aparición de signos provenientes de diversas épocas y naturaleza.

Hacemos foco sobre artistas puntuales que se desenvuelven y provienen de especialidades distintas (performance, teatro y artes visuales), y que sin embargo comparten un discurso disconforme alimentado por la inequidad producida bajo un sistema de aspecto democrático, pero que visto con atención mantiene enclaves de poder que imposibilitan un desarrollo que habilite la dignidad social —entendido como un pacto de garantías mínimas que permitan un desarrollo conjunto—, o bien que protegen cotos de poder que se arrastran por siglos.

Las obras a analizar, en su mayoría, han sido producidas en la segunda década del presente siglo. A nivel global, coincide con una serie de movimientos sociales que se produjeron en distintas capitales del planeta, siendo Chile uno de los lugares incluidos

en la lista de referencia. En el caso chileno, puede leerse como un periodo previo a lo que se conoce como el *estallido social chileno* en octubre de 2019 (Figura 1), punto de inflexión político que da inicio oficialmente a la crisis sistémica y a un proceso inédito de refundación social, al que seguiría un derrotero inesperado. Hasta ese punto, Chile era habitualmente señalado como ejemplo regional de un espacio democrático, estabilidad y desarrollo económico-social.

Esta búsqueda y reflexión tiene la intención de demostrar que las obras analizadas van más allá del ejercicio estético, que se configuran como una ética del malestar, en la medida que se hace cargo de distintos discursos de protesta. Nuestra posición, entonces, va más allá de la pregunta sobre la utilidad del arte dentro de determinados funcionamientos. Intentaremos enfocarnos en la participación efectiva del mundo del arte en los movimientos sociales, siendo relevante en la medida que se mueven en la zona de lo *posible*, entendido como “lo real que está en curso de transformación” (Rebolledo, 2013, p. 110), construyendo aquello que aún no existe.

## 1.2. DEFINICIONES INVESTIGATIVAS

### 1.2.1. Estructura de la investigación

Como enunciamos en la presentación, hemos dividido esta investigación en dos grandes bloques. En la primera parte nos dedicaremos a construir un marco que permita comprender lo que entendemos por *crisis* estructural y contemporánea, el territorio de enfoque y su marco cultural. En la segunda parte, profundizamos en el análisis de obra.

De modo general, buscamos comprender las protestas y manifestaciones producidas en Chile durante la década 2010-2020, a través de la obra de tres artistas. Veremos cómo se construye y se constituye el malestar social en el conjunto de sus obras, describiendo los procedimientos artísticos que requieren. La obra que desarrollan, la entenderemos como parte de una red de creadores más amplia, pertenecientes a distintas generaciones, donde esperamos encontrar filiaciones



FIG. 1: Instantánea de protesta en octubre de 2019, Santiago de Chile.  
Fuente y Autor imagen: Cristóbal Valenzuela Berrios.

estéticas y políticas que nos permitan ubicarlos en un mapa del campo artístico del malestar.

De esta forma, pretendemos incluir estas creaciones en un tejido global de obras producidas desde el margen y que alimentan discursos que se oponen a la centralidad, incluso si a veces se producen desde alguna de las capas hegemónicas o con el impulso de ciertas organizaciones de poder. Dentro de esta panorámica, referiremos obras de artistas chilenos y extranjeros, como Ramírez Erre, Jenny Holzer, Lotty Rosenfeld, Felipe Rivas San Martín, Mona Hatoum, Alfredo Jaar, Las yeguas del Apocalipsis, entre otros. Sobre algunos de ellos, dedicaremos un apartado que permita comprenderlos de mejor forma.

Una dificultad que enfrentamos es la superposición de distintas crisis. En Chile, a la crisis social se le suma la generada por el coronavirus. Una crisis inédita en su globalidad, que comparte una serie de espacios de crítica con la crisis chilena: la necesidad de detener el modelo, el cuestionamiento al control, el protagonismo de las redes virtuales de comunicación, entre otros. Pero que también mantiene esferas

completamente diferentes, incluso contradictorias, como la imposibilidad de ocupar el espacio público y la revalorización de la ciencia como fundamento del progreso y la supervivencia.

Será importante identificar, conocer y medir la capacidad que tiene el arte y la obra artística para leer su tiempo y para —eventualmente— incidir en la realidad. Por tanto, observar y caracterizar los movimientos y creadores contrahegemónicos que se encuentran activos en este marco, nos dará luces de cómo se podrán disolver las ataduras creadas en lo que Žižek (2012) ha catalogado como *tiempos interesantes*.

En la última parte del análisis, daremos cuenta de nuestro esfuerzo por generar obra creativa como estrategia de investigación. La práctica artística como investigación se ha integrado de forma relativamente reciente a las herramientas que dispone el arte para generar conocimiento sistematizado. En este caso, se trata de una práctica que se apoya en las reflexiones y hallazgos surgidos de la observación teórica de objetos producidos por otros artistas. Como autor de esta investigación, me parecía importante conectar la rica reflexión teórica que se iba produciendo con un trabajo creativo que pudiera aquilatar de una forma concreta las observaciones. El trabajo artístico tiende a producir objetos y experiencias que involucran aspectos sensibles, es un lenguaje que convoca a la reflexión abriendo avenidas que no podrían alcanzarse de otra forma. Siguiendo a Lynch (2020, p. 47) las obras de arte “lo que en realidad ejemplifican es una manera —por cierto, muy extraña— de pensar, de quienes las producen y, sobre todo, de quienes las tienen presentes como tales”. La inclusión de este apartado creativo, entonces, responde a este deseo de contraponer una manera de pensar completamente formal a otra “muy extraña”, son un mismo telón de fondo.

Nuestra posición sobre el estado de las cosas se acerca a las posturas decoloniales, donde lo que prima no solo sale del canon, sino que también deja espacio a otras operaciones y comprensiones del mundo desplazadas con la ejecución del orden colonial. Esta mirada es por cierto compleja, porque al mismo tiempo posibilita cierta religitimización canónica, una operación sistémica que incluye al pensamiento divergente, negado y perseguido en otros momentos, de modo de evitar su propia disolución. Glissant (2016) explica este mecanismo al recordarnos el vacío que enfrentaban “los pioneros americanos en su periplo hacia el Oeste, que cuando

llegaban a la costa californiana y comprobaban que no podían avanzar más allá, pensaban en el suicidio”. Esto, en su interpretación, respondía a una pérdida de legitimidad “porque no podía extenderse más” (p. 81), lo que dialoga perfectamente con las descripciones de un sistema que encuentra su motivación en la expansión permanente (Harvey, 2015; Klein, 2007; entre otros). De esta manera, la aceptación de la práctica artística como investigación, se puede comprender como parte de los mecanismos que buscan dotar de nuevos impulsos al modelo social, incluyendo en los espacios de poder —hasta cierto punto— discursos y lógicas divergentes.

En este punto queremos subrayar que la incorporación de esta estrategia de investigación no responde a cuestiones únicamente teóricas o conceptuales, que representan en sí mismas un aporte desde un punto de vista de la variedad de herramientas con las que se enfrenta el problema. Esta fase es resultado de una trayectoria creativa y artística del autor, que ha tenido una experiencia profesional que se acopla de manera orgánica a las características que han destacado en el proceso de observación y análisis. Las descripciones de los objetos observados, desde un inicio, configuraban un tipo de obra que —por decirlo de alguna forma— habitaban la misma parcela que el conjunto de obras desarrolladas por el autor de este trabajo.

En cualquier caso, la propuesta creativa se encuentra dentro de límites no demasiado ambiciosos, alcanzando la fase de boceto, suficiente para expresar una intención. La demanda que exige el proceso riguroso de escritura de una tesis, las fases de su elaboración y las exigencias y plazos del programa doctoral, no hacían viable la consecución completa de una obra acabada (si es que tal cosa fuera posible dentro de las lógicas que manejamos).

En términos formales, por tanto, la investigación aquí presentada responde a la siguiente estructura de seis capítulos centrales:

- I. Introducción
- II. Delimitación del problema
- III. Marcos sociales y culturales
- IV. Marco teórico
- V. Análisis de obras
- VI. Hallazgos y Conclusiones

Cada uno de estos capítulos, como se aprecia en el índice, contiene subdivisiones que intentan entregar el contenido de modo sistemático al lector de este trabajo.

### 1.2.2. Definiciones metodológicas

La metodología que empleamos es de base cualitativa en virtud que identificamos y describimos obras y elementos que se encuentran anclados en la subjetividad y en el espacio simbólico de la sociedad. El enfoque se apoya en el paradigma crítico, por cuanto entendemos que la realidad social opera en el conflicto y el poder, donde epistemológicamente estamos creando un conocimiento mediado por estructuras de poder, apoyados en la propuesta de análisis cultural (Bal, 2009). Por tanto, el telón de fondo del problema investigativo es una realidad histórica que se configura en la construcción de relaciones de poder, como un marco más que como un contexto, como un proceso más que una condición estática, el marco entendido “como el vínculo entre la obra y el mundo” (Bal, 2009, p. 185), cuestión sobre la que profundizaremos en el capítulo Marco Teórico. Pretendemos, desde este enfoque, develar valores sociales que sostienen estructuras que deben desplazarse en función de las distintas crisis que condicionan el enmarcado cultural, social y económico. Desde ese punto de inicio, aportaremos conceptos con idea de promover “la organización efectiva de los fenómenos, en lugar de ofrecer una mera proyección de las ideas y presuposiciones de sus defensores” (Bal, 2009, p. 48). Desde el marco teórico articularemos los principales conceptos que nos servirán para determinar las funciones que cumplen y espacios que ocupan los objetos observados.

El objeto de estudio en esta investigación, comprendido como el conjunto de obras de los artistas elegidos, se encuentra en los márgenes o fuera del canon, aunque se trate de creadores que acumulan prestigio, en mayor o menor medida. La noción de la *selección intencionada*, nos proporciona una muestra discreta que no tiene intención de generar información estadísticamente representativa, pero nos permite entrar en una dimensión cualitativa que nos ofrece la posibilidad de describir en profundidad tensiones, procedimientos y relaciones de un campo artístico singular.

Las obras y artistas incluidos en la muestra, alternan presencia entre circuitos oficiales y alternativos, manteniendo relaciones con instituciones consolidadas y

emergentes, en un panorama de circulación y validación que se asume inmerso en condiciones de precariedad, especialmente en Chile. Abordaremos este asunto en el tercer capítulo, *Marcos Sociales y Culturales*. En ese capítulo, siguiendo las directrices que hemos establecido, bosquejamos los principales elementos históricos que han dado forma al territorio sobre el que nos centramos. Creemos que es un ejercicio necesario pues los procesos artísticos dialogan con su entorno, presente e histórico. Buena parte de la fase histórica en la construcción de estos marcos, se relacionará con los procesos políticos y sociales que configuran el espacio social.

Dentro de los instrumentos de investigación se consideran la identificación de informantes clave más allá de los propios creadores, entrevistas, revisión documental, y análisis de discurso y saturación de datos en el caso de entrevistas y materiales de prensa o referencias en web.

Si bien hemos delimitado para efectos de investigación el campo de observación a la escena artística chilena los años 2010 y 2020, ambas fronteras —territorial y temporal— se plantean como líneas de referencia flexibles, pues ha sido necesario indagar en la historia de distintos grupos y creadores, sus formaciones, influencias y experiencias, y comprender las relaciones que se producen en un sistema consolidado, más allá de los límites de los que se obtienen los objetos artísticos analizados.

Los objetos artísticos seleccionados para la fase de estudio, se acogen a ciertas categorías teóricas que se definen a partir del cuerpo bibliográfico de referencia. La comprensión de los conceptos que articulan el discurso, los encontraremos —reflejados o activados— en los objetos artísticos que entran a la muestra. Estos ejes conceptuales ingresan a la investigación a partir de, al menos, dos fuentes. Por una parte, tenemos el conocimiento vigente y respaldado por la academia: artículos en revistas indexadas, publicaciones revisadas, autores de referencia, informes oficiales de actividad; estos insumos se incorporan en el relato de la investigación para conectar lo observado con el discurso construido, en un esfuerzo que hacemos explícito para dotar la subjetividad presentada de cualidad coral, propia del mundo globalizado y presente en muchas de las estrategias creativas que analizaremos.

Una segunda vía se constituirá a partir de fuentes con un menor grado de estructura pero insertas en la contingencia y en la historia de la protesta en ambos

países con énfasis en el período comprendido entre 2010 y 2020, que modelarán la forma definitiva en que comprenderemos determinados conceptos: artículos y entrevistas de prensa, declaraciones públicas, actividad en redes sociales, publicaciones sin revisión de pares. Nos parece importante alcanzar un diálogo fluido entre ambas fuentes, de manera que la pauta conceptual tenga un equilibrio entre la teoría y la contingencia, articulando cierta pluralidad, que no tiene el sentido de generar objetividad, sino de producir una red de contactos conceptuales. Parece necesario este intercambio dado que el contexto en el que se producen las obras observadas, es un escenario de alto dinamismo que presenta incidencias no previstas. Es imposible, dadas esas condiciones, que la academia disponga de todos los materiales revisados que interpreten o simplemente contengan los eventos más recientes. Con todo, es un hecho que muchos pensadores del arte y la cultura ya han anticipado elementos que resuenan en medio de la crisis, un esfuerzo que nos hace pensar en la imposición de la contingencia como eje rector, desplazando análisis que requieren de distancia. Respecto de ese punto, el mundo del arte no es ajeno y los objetos y artistas que analizamos también operan en este marco cultural de lo inmediato.

### 1.2.3. Directivas teóricas

Para la creación del marco teórico, nos concentramos en discutir y definir conceptos clave a efectos de trazar la búsqueda de objetos y desplegarlos sobre el mapa teórico de la investigación. Aparecen necesarios de incluir como ejes conceptuales, las nociones de Modernidad, Posmodernidad, Globalización, Colonialidad, Hegemonía, Poscolonialidad, Decolonización, Performance, Archivo, Neoliberalismo. Sobre este listado de conceptos seccionamos los pensamientos de un amplio abanico de autores, en un esfuerzo similar de construcción de subjetividad al del total del relato.

Para abordar esta cantidad importante de conceptos, y lograr articularlos en un discurso alineado con los fines de esta investigación, generamos cuatro líneas de

interpretación, donde cada una agrupará conceptos que pueden ligarse en grandes bloques teóricos. La propuesta de investigación, para este apartado, es la siguiente:

Línea histórica: Modernidad, Posmodernidad, Globalización

Línea artística: Performance, Archivo, Memoria y otras prácticas (in)convenientes

Línea poder: Colonialidad, Poscolonialidad, Decolonización

Línea económica: Mercado y Neoliberalismo en la Hegemonía

Cada una de estas líneas es contrastada y complementada a través de documentación surgida en el periodo de interés investigativo, de modo de ir conectando el marco conceptual con los eventos que dan forma a la realidad estudiada, evitando fisuras en la red de comprensión de nuestros objetos. Por tanto, documentos como registros de espacios públicos durante el desarrollo de la crisis, publicaciones independientes, prensa, declaraciones, etc., irán dialogando con el cuerpo teórico, integrándose a este y nutriéndose mutuamente de significado.

Representa un objetivo para la construcción de marco teórico la integración de las cuatro líneas planteadas en un relato que unifique su sentido. La estrategia de ramificar la información para lograr una aproximación coherente de los conceptos y permitir su diálogo con el entorno, se completa con una interpretación que nos permita volver a verlos como un único relato. Dentro de ese proceso dos conceptos emergentes nos han entregado una perspectiva hermenéutica respecto de lo observado. Primero, la revisión bibliográfica volvió a centrar nuestra mirada sobre la noción de *dispositivo* que implantara Foucault en la década de 1970. Relacionado al ejercicio del poder y el control hegemónico, su lectura y rendimiento se vinculó a la específica función de su capacidad para generar subjetividad, dando espacio a cierta mirada en su implementación. Los objetos artísticos que componen la muestra de estudio, tienen esta cualidad como parte de sus tejidos comunicativos, especialmente en la lectura que hace Agamben (2011) sobre la enunciación de Foucault. Un segundo concepto que adquiere centralidad es la propuesta de Chantal Mouffe (2007), que retoma Ricardo González-García (2019) entre otros, de *Arte Agonista*, concepto que intenta posicionar objetos artísticos respecto de los polos de poder, estableciendo una relación que se desmarca de la usual adscripción u oposición respecto del canon, abriendo una tercera

vía que implica, dentro de ciertos márgenes, la constitución de un espacio consciente de sus propias limitaciones, artistas que por tanto ya no buscan el protagonismo ni el antagonismo, sino que se desenvuelven de maneras *agonistas*. Se implican aquí respuestas políticas y originales a la crisis, que destacan en la medida que se conciben procedimientos apropiados en el acto creativo. En este caso, nos referimos a la idea de lo *original* como aquello que busca regresar al origen y a lo *político* como la disposición de influir en la comunidad a través de una propuesta hecha en algún ágora social. De cómo se ha producido este enfoque y sus consecuencias en el análisis, daremos explicación más adelante en el capítulo correspondiente al marco teórico.

#### 1.2.4. Preguntas de investigación

##### PREGUNTA GENERAL

¿Son las obras de los artistas Francisco Papas Fritas, KIMVN Teatro, LasTesis, portadoras y representantes de discursos de protesta y disidencia que se manifiestan en el marco de una crisis global?

##### PREGUNTAS ESPECÍFICAS

- ¿Cuáles son las principales características de las obras de los artistas Francisco Papas Fritas, KIMVN Teatro y el colectivo LasTesis?
- ¿Cuál es la tradición y filiación en las que se inscriben los trabajos de estos artistas a nivel local y global?
- ¿Qué elementos en su formación, historia de vida o decisiones artísticas los vinculan a los movimientos sociales contrahegemónicos?

#### 1.2.5. Hipótesis y Objetivos

##### HIPÓTESIS

En el marco de una crisis global que desestabiliza el sistema social, encontraremos en las obras de los artistas Francisco Papas Fritas, KIMVN Teatro y el colectivo LasTesis, elementos que responden y estimulan distintos discursos de protesta y disconformidad con el orden establecido.

### OBJETIVO GENERAL

Identificar en las obras de los artistas Francisco Papas Fritas, KIMVN Teatro, LasTesis, los elementos que responden y dialogan con un estado de crisis global utilizando discursos de protesta y disconformidad.

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Caracterizar las principales obras artísticas producidas por los artistas Francisco Papas Fritas, KIMVN Teatro y LasTesis, y profundizar en sus historias de vida para dar cuenta de sus motivaciones y particularidades.
- Identificar y describir los elementos propios de estas obras que estén conectadas con las estéticas y las demandas de la protesta social, especialmente las que se manifiestan tras un estado de crisis global.
- Ubicar las obras de estos artistas en el campo del arte a nivel local y global, tensando su posición respecto del conjunto de obras producidas.

## **CAPÍTULO II: DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA**

## 2. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

La propagación del virus corona fue un fenómeno mundial que afectó a grandes potencias e industrias, inundando el tercer mundo de manera veloz con huellas más profundas, mostrando la eficiencia de la globalización en una dimensión inesperada. En todos los rincones del planeta aún resuenan los esfuerzos de los gobiernos para detener el avance de la enfermedad y no fueron pocos los que equipararon este enfrentamiento con un escenario de guerra<sup>1</sup>. El lenguaje y la construcción del discurso en ese sentido, develan la magnitud del daño social que produjo la pandemia, sobrepasando la esfera médica y sanitaria. Se hizo énfasis en el perjuicio implicado en la paralización de la vida social, específicamente en la inmovilización de la economía. La recesión económica que siguió, se notaría con mayor o menor énfasis dependiendo del tamaño de la economía que se observe, generando alarma entre los gobiernos, tanta o más que la provocada por la pérdida de vidas producto del virus. Se habló de una crisis global.

Pensadores de prestigio se apuraron en entregar sus puntos de vista, dando cuenta de reflexiones acumuladas en los últimos años. Algunos vieron una señal del fin del neoliberalismo y la globalización como la teníamos entendida hasta ahora con afirmaciones tales como “la economía mundial ha concluido su parábola expansiva” (Berardi en Amadeo, 2020, p. 38), lo que nos deslizaría posiblemente hacia el *Green new deal* y la optimista era poscarbono propuesta por Rifkin (2019), asesor en la materia del gobierno de Joe Biden; otros advirtieron de los peligros de la instalación de estrategias totalitarias donde “la epidemia podría marcar un hito importante en la historia de la vigilancia” (Harari, 2020, ¶17)<sup>2</sup>, dándole un giro distópico y concreto a la noción de biopolítica. Hay voces, por supuesto, que ven esto como un evento más de la decadencia civilizatoria, asegurando que nada cambiará: “No despertaremos, después

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, el caso de Verónica Casado, consejera de Sanidad de Castilla y León (ver <https://elpais.com/sociedad/2021-03-13/la-pandemia-ha-sido-una-guerra-y-la-posguerra-tambien-sera-terrible.html>)

<sup>2</sup> Traducción propia. En inglés original: *the epidemic might nevertheless mark an important watershed in the history of surveillance*

del confinamiento, en un mundo nuevo; será el mismo, un poco peor” (Houellebecq, en Trapenard 2020, ¶12)<sup>3</sup>.

Tras el episodio pandémico, y su estela de inéditas medidas, el bloque occidental se enfrenta a una guerra en su flanco este, con la invasión de Rusia sobre Ucrania, un conflicto que se tornó de largo aliento. Las prioridades estatales de las grandes potencias alineadas con la OTAN se desplazaron a este foco, invirtiendo cifras inéditas en su apoyo al país invadido y dinamizando una industria bélica que se encontraba en un segundo plano. Las tensiones geopolíticas globales activadas con la iniciativa rusa, se suman al estrés de la cadena de alimentos y materias primas vitales para las economías de todo el planeta, además de liberar un creciente nerviosismo entre las potencias occidentales y China. No parece casual que se hayan desencadenado una serie de crisis localizadas en África, continente del que pareciera que nunca se completó la descolonización europea, un territorio en permanente disputa, un continente rico en recursos naturales de alto valor para los países industrializados. No pasaría mucho tiempo hasta que estallaría otro conflicto bélico que concentra las miradas del mundo occidental: Israel desata su furia y su poderío sobre la región de Gaza, buscando eliminar a quienes atentaron contra su territorio en octubre de 2023 y dejando a su paso un número de bajas civiles imposible de soslayar.

La suma de incidentes nos ofrece un panorama donde se extiende la sensación de incertidumbre, un concepto muy frecuente en la comunicación pública. Sin embargo, planteamos que estos conflictos se producen porque hay un marco de crisis que permite su aparición, el que se conformaría por cuestiones transversales.

En las páginas que siguen, veremos cómo se configura la idea de crisis bajo esta mirada más amplia. Primero nos dedicaremos a definir la crisis a la que nos referimos, desarrollando los elementos que distinguimos como principales. Luego, veremos brevemente cómo se desarrolla este ambiente en Chile, intentando ligar algunos objetos artísticos o hechos estéticos en el desarrollo de esta crisis.

---

<sup>3</sup> Traducción propia. En francés original: *Nous ne nous réveillerons pas, après le confinement, dans un nouveau monde; ce sera le même, en un peu pire*

## 2.1. Contornos de la crisis

Hasta el momento hemos hablado de un estado de crisis que suponemos que envuelve el orden social, derrumbando aspectos esenciales de su funcionamiento. Como señala Emma Ingala (2023), existe una división en dos bloques respecto del estado actual de nuestro mundo: los resignados frente al colapso y el apocalipsis, y los *tecnooptimistas* que se aferran a una salida que ofrecerán las nuevas tecnologías. A esto habría que sumar una tercera vertiente, quizás menos participativa, que señala que la humanidad saldrá de esta crisis como lo ha hecho de otras graves situaciones en el pasado, un tono escéptico sobre la dimensión del entorno. Todos, sin embargo, indican que el mundo se encuentra en crisis, apelando a señales que indicarían el desgaste de aspectos de base, ubicados en distintos espacios del orden actual, o bien motivados por las evidencias más superficiales y palpables. Esta investigación propone observar la crisis sistémica a partir de cinco claves culturales: Derrumbe cultural, Revolución antipatriarcal, Crisis climática, Colapso económico y Movimientos poscoloniales. Bajo estos cinco títulos, más adelante, situaremos nuestras observaciones que los posicionan a la base los cuestionamientos epistémicos que sacuden el canon cultural y social.

En este apartado, describimos cinco discursos de corriente principal, anunciados en el párrafo anterior, que hablan de un estado de crisis más o menos extendida. Veremos que mantienen puntos de contacto, se relacionan y pueden leerse como una red que configura una crisis global, un deterioro generalizado que se extiende en la estructura. Con todo, advertimos que nuestra intención se encuentra lejos de anunciar un apocalipsis o un derrumbe inminente, aunque la reflexión en torno a este punto nos ha llevado a la convicción de un mal funcionamiento arraigado en el sistema que parece muy difícil de sostener en el largo plazo: vemos poco espacio para el optimismo. Sin embargo, también visualizamos fortalezas, inercias y algunos cambios en ciertos aspectos que darán lugar a que los motores sociales vigentes sigan funcionando hasta que se produzca eventualmente un colapso, momento que podría advertirse en veinte, cien o ciento cincuenta años. Desde un punto de vista histórico, es lo que tardan los paradigmas en caer y ser reemplazados. Enfrentados a este tránsito, Marina Garcés plantea la posibilidad de pasar “de la falacia naturalista, que

confundía el ser con el deber ser, a la falacia catastrofista, que confunde lo que hay con su imposibilidad de seguir siendo” (2023, p. 150), cuestionamiento sobre el que volveremos más adelante.

Las visiones sobre este supuesto colapso civilizatorio apuntan a estamentos importantes de la construcción de nuestro edificio social, tocando cuestiones prácticas y simbólicas, tanto identitarias como pedestres, siendo cada una de estas partes una pieza sin la cual se haría imposible sostener el orden vigente. Observados con detención, estos discursos parecen entrelazarse, por lo que dedicaremos algunas páginas a ver sus razonamientos y orígenes. Tal vez la cuestión central de este apartado radica en responder la pregunta sobre qué es aquello que naufraga.

Proponemos observar la crisis sobre cinco ejes conceptuales, donde se sostienen importantes paradigmas sociales. Identificamos estos cinco elementos y quizás llame la atención que difuminemos el protagonismo que puedan tener otros, pues entendemos que serían herramientas o partes de alguno de los cinco bloques que presentamos. Por ejemplo, no identificamos como factor en crisis el avance tecnológico. En los últimos años se ha discutido mucho respecto de este punto, especialmente tras el lanzamiento al público de plataformas de inteligencia artificial, lo que ha despertado la discusión pública, a favor y en contra, respecto de su uso. Sin duda estas nuevas tecnologías representan un elemento de cuidado, pero su aparición corresponde vivamente al proceso técnico industrial, propio del paradigma en el que vivimos y que hace funcionar los motores económicos, refuerza los esquemas de poder, o nos devuelve la desigualdad entre centro y periferia. Al mismo tiempo, hay muchos que creen que las “olas de innovación del pasado han sido mucho más intensas que la más reciente, basada en la electrónica y la informatización e iniciada en la década de 1960, (...) más débil en sus efectos de lo que generalmente se supone” (Harvey, 2014, pp. 219-220). Algo parecido sucede con el avance de las redes sociales, que alarma a buena parte de columnistas y pensadores en el mundo. Pero los fenómenos de comunicación también corresponden a evoluciones de los medios, algunas de ellas anunciadas tempranamente: ver *La dialéctica de la Ilustración* (Horkheimer & Adorno), lúcido ensayo cuya primera versión se publicó en 1947 y que citaremos más adelante. Ambos fenómenos, sin embargo, comparten un aspecto que resulta esencial para su

comprensión y que Paul Virilio ya veía venir cuando estas tecnologías se estaban instalando: la velocidad que adquieren las actividades humanas. Señala Virilio que “a partir del momento en que se cambia de época y se pone en práctica la velocidad absoluta de las ondas electromagnéticas, el tiempo real, se plantea la cuestión de la democratización de la verdad absoluta” (1997, p. 19). Más adelante, Virilio enmarca este avance en la lógica del desarrollo industrial, que en todas sus etapas ha buscado el aumento de la velocidad de sus procesos, una vez “que la sociedad se encamina hacia la puesta en práctica de una velocidad industrial, se pasa muy gradualmente de la geopolítica a la cronopolítica” (p. 20). En las siguientes páginas, no incluimos estos elementos de análisis de modo separado, como ejes conceptuales, pese a que le entregamos importancia a los eventos que se suceden a partir de su aparición, porque precisamente los vemos inscritos dentro de los puntos que capturamos como catalizadores y eslabones de una cadena propia del desarrollo técnico y político de la revolución industrial.

Luego de dar cuenta de las causas que hemos identificado como bases de la crisis, nos aproximaremos a Chile. El acercamiento, en este capítulo, será introductorio, delineando brevemente la naturaleza de los hechos o las manifestaciones sociales que dan cuenta de la noción de crisis. Nuestra intención es doble: de una parte buscamos establecer un puente entre algunos hechos posibles de ser analizados estéticamente con la naturaleza misma de la crisis; en segundo término, presentaremos algunas características propias de los artistas que, en capítulos posteriores, serán analizados en profundidad.

Estos apartados completan la Delimitación del problema. Creemos ofrecer una plataforma desde la cual se podrá leer el trabajo propuesto en este documento.

#### 2.1.1. Derrumbe cultural

Tal vez el autor más ambicioso en cuanto a desarrollar una crítica a la civilización, sea Michel Onfray, en especial con *Decadencia. Vida y muerte de Occidente* (2018), el segundo tomo de su trilogía *Breve enciclopedia del mundo*. Su aproximación al problema es atractiva, pues desmonta las bases de la civilización occidental y anuncia

su inevitable disolución, enfocando el problema cultural. Fija el punto de inicio de esta etapa de la humanidad con la fundación mítica de la cultura judeocristiana, es decir con la construcción de una nueva red de relaciones simbólicas acompañada de directrices morales que “triumfa, no porque sea verdad, sino porque es potencia armada, coerción policial, astucia política, intimidación marcial” (p. 36). La observación primera que ofrece Onfray tiene sentido: la civilización occidental tiene en su base la instalación de lo católico como sustrato de dominación. Conocemos, no importa cuál sea nuestra postura frente a esta construcción, sus principales celebraciones, nos regimos por el calendario impuesto en este periodo (funcional a sus hitos), asumimos nuestro año en función del nacimiento del Hijo de Dios. Y aunque podamos observar notorios signos de deterioro en la principal institución que administra el mito católico, la Iglesia con sede en el Vaticano aún conserva una cuota de influencia, poder y dinero que no debiera minimizarse. En el inicio del volumen, Onfray observa que

(...) la potencia de una civilización siempre va pareja con la potencia de la religión que la legitima. Cuando la religión se encuentra en una fase ascendente, la civilización también lo está; cuando la religión decae, la civilización declina. Cuando la religión muere, la civilización fallece con ella” (p. 22).

Esta decadencia estaría en pleno desarrollo, situándonos “en la articulación de dos mundos: el ocaso del judeocristianismo y el advenimiento de algo que aún es incierto. La muerte de lo que fue es segura; la epifanía de lo que va a venir continúa estando desdibujada” (p. 16).

Esta mirada larga que nos ofrece la propuesta del filósofo, responde a un esfuerzo por construir una filosofía de la historia que vaya más allá de los *microrrecortes* en los que habitualmente encuadramos los relatos. De este modo, enlaza en una misma línea la conversión del Imperio Romano de Occidente, la constitución de los reinados católicos europeos, la lógica de depredación colonial e incluso las bases del patriarcado:

Después de haber sexualizado el pecado original, la Iglesia ha codificado la carne, ha reducido el sexo a la procreación, ha castigado a los contraventores, ha prometido el infierno a quien comete el pecado de la carne. Asimismo ha invitado a los hombres a imitar el cuerpo angélico de Jesús y la carne mortificada de Cristo; ha exigido a las mujeres que imiten por su parte, a María, virgen y madre, además ha teñido de neurosis las relaciones sexuales (p. 321).

El discurso cristiano se impuso como eje del orden social y moral, aunque en su funcionamiento viven toda clase de aberraciones que contravienen sus preceptos, desde abusos sexuales hasta apoyos políticos a dictaduras. Pero tiene el inmenso capital de generar doctrina clara y precisa. Nace en un periodo caótico donde, como tal, se valoraba la certeza, en un régimen que había agotado su propia reserva doctrinaria. Y esas directrices, más o menos reformuladas en el tiempo, disgregadas en una serie de iglesias más recientes que reinventan parte de la mitología, siguen teniendo un alto impacto en una buena parte de la población y de los gobiernos.

La doctrina católica, y posteriormente las variantes cristianas en general, se adaptaron al final del ciclo colonial con sorprendente facilidad. De ser promotoras y beneficiarias de las masacres coloniales (garantizando la condición inanimada de los habitantes del nuevo mundo), se alinearon en la era preindustrial e industrial con todas aquellas fuerzas que pudieran oponerse al temido avance del ateísmo, idea que toma algunas generaciones en madurar. En el siglo XVII Descartes escribe el *Discurso del método* al mismo tiempo que el famoso apóstata Cristovao Ferreira, una vez convertido al budismo zen, escribe la durísima refutación del catolicismo *La superchería desenmascarada*. El mismo Onfray (2015) nos ofrece un resumen de la rebelión del exmisionero jesuita que abre la puerta a pensar sobre las ilusiones de la religión:

Dios no ha creado el mundo; de hecho, el mundo nunca fue creado; el alma es mortal; no existe ni infierno, ni paraíso, ni predestinación; los niños muertos están libres de pecado original, que de todos modos no existe; el cristianismo es una invención; los Diez Mandamientos, una estupidez impracticable; el Papa, un personaje inmoral y peligroso; el pago de las misas, las indulgencias, la excomunión, las prohibiciones de alimentos, la virginidad de María, los Reyes Magos, otras tantas tonterías; la Resurrección, un cuento irracional, risible, escandaloso, un engaño (p. 46).

A partir de ese punto se encadenan una serie de reflexiones que dan cuenta de esta decadencia cultural, que necesariamente dará paso a un nuevo orden moral, es decir a una nueva religión que pueda sostener el funcionamiento institucional de una civilización que no podemos describir por el momento, pero que con certeza nos ofrecerá una idea de paz distinta a la que actualmente nos ofrece el canon, hoy capturada por grupos de poder que “mienten, arrestan, encarcelan, atan al hierro, infligen malos tratos, obran de mala fe y, corresponde decirlo aquí, instruyen la

acusación, prohíben la defensa, condenan sin escuchar razones, conducen a la hoguera y decretan la maldición hasta del cadáver mismo” (Onfray 2018, p. 304).

La idea de decadencia occidental descrita por Onfray la comparten otros autores, como Oswald Spengler que “sostiene que todas las culturas acaban por petrificarse y se externalizan en civilizaciones, lo que sugiere un declive de lo orgánico a lo mecánico” (en Eagleton 2017, p. 18). Resulta interesante esta perspectiva, donde la hegemonía cultural es la que necesita una civilización que la haga operar, proceso que al mismo tiempo lo convierte en un ejercicio de poder al mecanizarlo. De cualquier forma, la Cristiandad nace como un movimiento que anuncia el fin de los tiempos, es en sí misma el final. El apóstol Pablo, siguiendo a Carrère (2021), convertía romanos argumentando que esa era la vía para entrar al reino de los cielos ante el juicio final. La prueba la constituía la misma llegada de Cristo, mártir crucificado, hijo de Dios, que con su muerte abría la era del fin de los tiempos:

Él [Pablo] creía con una certeza absoluta que el fin del mundo era inminente, que el proceso ya estaba en marcha (...), todas las comunidades lo creían. Pero a medida que pasaban los años y el acontecimiento no se producía, no tuvieron más remedio, para que no les tomaran por locos, que explicar este retraso y, en la medida de lo posible, interpretar o limar los textos en los que la profecía incumplida se expresaba con mayor vehemencia (pp. 213-214).

Entonces nos encontramos frente a un sistema de creencias, el principal conductor moral del desarrollo occidental de los últimos dos mil años, que se construye desde su base como un ensayo de final, lleno de arreglos sobre la marcha para mantener coherencia. Hasta nuestros días, la doctrina cristiana expresa que la vida terrenal sería solo un paso para la *verdadera* vida que llegará una vez alcancemos el cielo, es decir una vez muertos. Pero esto sucede únicamente a nivel del discurso, de la esfera pública, ya que en el fondo se trata de una extensa operación de equilibrios de poder que sostienen y naturalizan una pirámide que beneficia a unos pocos, siendo que “después de la conversión de Constantino la Iglesia optó por los poderosos, dejando de lado a los humildes y a los pobres” (Onfray 2015, p. 69).

En este panorama, no deja de sorprender la plasticidad de la Iglesia Católica, que logra activar respuestas adaptativas que resultan a veces contradictorias con sus propias declaraciones, habilidad manifestada desde su misma concepción. Más recientemente, el Vaticano fue muy eficaz al desligarse de sus vinculaciones con el

régimen nazi, una alianza incuestionable basada en “una pasión común y compartida hacia los mismos enemigos irreductibles, los judíos y los comunistas, igualados, la mayor parte del tiempo, en el revoltijo conceptual de judeobolchevismo” (Onfray 2015, p. 191). En esta misma línea, la iglesia vaticana generó alianzas durante el siglo XX con regímenes en las antípodas de lo ético en cualquier esquema moral, siempre en función de detener el avance del comunismo.

El cristianismo, más en general, posee la capacidad compleja de entregar sentido a la existencia a través de ideas de fácil asimilación para gran parte de la población. Su penetración ideológica en el campo educativo ha resultado clave para mantener su influencia en lo social, programando ritos de pertenencia de apariencia inamovible — desde ceremonias de vida privada como la confirmación y el matrimonio, hasta manifestaciones públicas como procesiones y peregrinaciones—, lo que Mouffe califica como “prácticas sociales sedimentadas” (2007, p. 62). Al mismo tiempo, ha dado muestras de su plasticidad, no solo en sus adaptaciones políticas que mencionábamos más arriba, sino que de modo general tiene la capacidad de superar contradicciones evidentes cambiando las interpretaciones de hechos, como si fuera todo parte de una misma operación. De aquí se derivan las exitosas transiciones que el mundo católico ha afrontado, desde la caída del Imperio Romano de Occidente (que a partir del siglo I adoptó el cristianismo como creencia excluyente), hasta las sucesivas revoluciones cognitivas, industriales y tecnológicas, las que evidenciaron fallos en las narraciones míticas sobre las que se basan las doctrinas cristianas y específicamente católicas. Estas herramientas adaptativas, que mantienen un alto rendimiento, se han incrustado en las lógicas de construcción de mundo que prevalecen hasta nuestros días, realimentando su efectividad.

Parece evidente que el poder vaticano ha perdido influencia respecto de su instalación. Su apogeo, quizás alcanzado en la época colonial, ha sido superado. Sin embargo, su vigencia se encuentra cuando aún podemos reconocer sus mecanismos en la administración del poder y en formas de gobierno de apariencia democrática, más allá de su rol como entidad que explica el mundo.

Advertimos hoy que el concepto mismo de la democracia, por ejemplo, realiza operaciones simbólicas análogas a la fe, donde la mayor parte de la población creemos

que es la manera más correcta de gobernanza social, aún más, la única correcta. Tenemos fe en esta fórmula. Independiente de que las democracias que se despliegan por Occidente cumplan o no con sus promesas de libertad, justicia y desarrollo — parámetros que cambian y dependen de las variables con las que los queramos medir —, como cuerpo social nos resulta imposible imaginar un Occidente sin democracia, transformando este concepto en un objeto totémico sobre el que es difícil discutir. En ese escenario, los gobiernos de países centrales han tomado la costumbre de enviar soldados y/o armas a implantar o defender democracias allá donde no las hay o en los lugares donde ésta se ve amenazada, sociedades miradas con cierta condescendencia por su debilidad, o con lástima por su atraso cultural, una estructura de pensamiento de herencia colonial y católica que, según Toasijé “se hace con el fin de afirmar los sentimientos de «superioridad natural» que toda persona denominada blanca tiene insertos en su psique” (en Gerehou 2021, p. 79). Hoy, los denominados blancos son los herederos de la estructura vaticana, representada por lo que muchos llaman el Norte Global, espacio donde aún subsiste fuerte influencia cristiana y donde el mundo se simplifica “en oposiciones binarias de mundo «libre» y «no libre», liberalismo y totalitarismo” (Mishra, 2017, p. 49).

En esa lógica, donde no escasean las reinterpretaciones o derechamente la construcción de ficciones, reconocemos las mecánicas vaticanas<sup>4</sup>. La dilución del poder eclesiástico es una clara muestra de su decadencia. Al mismo tiempo, la extensión de sus lógicas nos indica la fuerte implantación cultural a la que nos enfrentamos. Con todo, la afirmación de Onfray en el sentido de un debilitamiento de la estructura religiosa parece evidente. Si concedemos ese punto, parece sano considerar una debacle civilizatoria que se encontraría en desarrollo.

Onfray, por supuesto, realiza en esta materia una extensión y actualización de las ideas de Nietzsche, uno de los primeros pensadores que decretó la muerte de dios, quien plasmó con singular estilo las incongruencias del sustento simbólico:

---

<sup>4</sup> Los conflictos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, se validan desde Occidente con la necesidad de implantar democracias en otros territorios, evitar el avance del comunismo (ateo) o, más recientemente, de los radicales islámicos (dibujados como bárbaros) o detener el avance de la Rusia de Putin (retratado como un demente). La principal potencia en este nuevo orden, Estados Unidos, usualmente avala el discurso de la democracia con la presencia de dios que, aunque no católico, se encuentra profundamente anclado en su sociedad, siendo *God bless America* una alocución casi obligatoria en los discursos oficiales.

El concepto de *Dios* ha sido inventado como antinomia de la vida: en él se resume (...) toda la enemistad contra la vida. El concepto del *más allá*, del *mundo-verdad* no ha sido inventado más que para despreciar el único mundo que existe (1998, p. 115).

Se dibuja por tanto una línea de pensamiento que se ha fortalecido en los últimos dos siglos, donde se cuestiona el poder derivado de la instalación de las bases simbólicas de la sociedad. Dicho esto, reiteramos que no vemos en la propuesta de Onfray un vuelco inminente respecto del paradigma cultural que nos rige. Se trata de un cambio sobre el que se pueden leer señales, un desgaste sobre el que hay que prestar atención y que se presenta aquí como un elemento más para comprender una crisis que tiene distintos flancos.

### 2.1.2. Revolución antipatriarcal

Los movimientos feministas toman fuerza en el siglo XX “como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social”, pero se alimentan de “tres siglos de historia a sus espaldas” (Varela 2019, p. 20) y buscan modificar el orden patriarcal. Dentro del feminismo también se moviliza la idea de crisis y comparte en algo la importancia de la fundación mítica judeocristiana como motor de desigualdades que naturalizan jerarquías opresoras, las cuales quedan en evidencia y son combatidas frontalmente a partir del asentamiento de la modernidad industrial, abriéndose un frente global destinado a modificar estas condiciones estructurales.

Es en este sentido que hemos sumado el movimiento antipatriarcal como un elemento propio de la crisis. Dejamos una anotación al margen, reforzando la idea que aquí se analizan las posibilidades de una crisis que afecta al sistema, y dentro de eso las demandas feministas aparecen como un factor decisivo para la desestabilización del orden. Por tanto, los feminismos no son la crisis ni están en si mismos en crisis, y sin embargo aportan al quiebre institucional. Del mismo modo, debemos aclarar que como todo movimiento que se opone al poder establecido, surgen diferentes miradas que comprenden distintas aproximaciones tácticas y estratégicas, siendo algunas tendencias más proclives al acoplamiento y otras a la fricción.

El feminismo es un movimiento orgánico que representa demandas de mujeres de distinto tiempo y lugar, por lo que hoy parece más adecuado nominarlo en plural, feminismos: “podemos hablar de sufragismo y feminismo de la igualdad o de la diferencia, pero también de ecofeminismo, feminismo institucional, ciberfeminismo (...) feminismo en América Latina como en el africano, en el asiático o en el afroamericano” (Varela 2019, p. 21). Decimos que es orgánico pues en todas sus configuraciones ataca los modos de funcionamiento del pacto social y propone nuevos abordajes. Por ello, también su mecánica interna escapa de las lógicas establecidas al tratarse de “un movimiento no dirigido y escasamente, por no decir nada, jerarquizado” (Varela 2019, p. 21).

La supremacía del hombre sobre la mujer se puede comprender como una cuestión supuestamente cultural,<sup>5</sup> al igual que las divisiones sociales que se generan a partir de este punto. Esta superioridad se vio catalizada a partir de la lógica colonial, donde se expandió la idea de anulación del espacio doméstico —y por tanto de la mujer como principal habitante del mismo— en su posibilidad de incidencia en lo político, “un desmoronamiento de su valor y munición política, es decir, de su capacidad de participación en las decisiones que afectan a toda la colectividad” (Segato 2016, p. 116).

Esta cuestión cultural que sostiene la idea patriarcal, se entiende como una tradición que debe continuarse para no romper el desarrollo *natural* de lo social. La cultura, en este caso, la podemos entender, siguiendo a Eagleton (2017), como la “dimensión simbólica de la sociedad en su conjunto” (p. 15), diferenciándola de la cultura-arte que “puede ser vanguardia, mientras que la cultura como forma de vida es sobre todo una cuestión de costumbre” (p. 8). En ese marco, la condición subalterna de la mujer y de otros grupos que no responden al patrón del hombre blanco, se ampara en la costumbre, la que coloquialmente se expresa en una frase recurrente: siempre ha sido así. Hay una imposición de un orden que es natural, sobre otros que no responden a los parámetros vigentes.

---

<sup>5</sup> Evitaremos analizar las posiciones que hablan directamente de una cuestión biológica que condiciona ciertos roles, pues no hay autores de referencia que sustenten esta postura, quedando solo un ruido de fondo de un conjunto de voces escasamente autorizadas que se amplifica sobre las plataformas de redes sociales.

En este punto se tejen una serie de factores que abarcan zonas diferentes, tanto por su temporalidad, como por su especificidad de campo. Y es justamente esta característica, la diversidad de sus áreas, lo que hace del movimiento feminista contemporáneo un impulsor de cambios profundos en el pacto social, teniendo en cuenta los logros tanto de las sufragistas, de aquellas que instalan los derechos reproductivos en la agenda o del debate abierto recientemente con la identidad de género: en todos estos casos —aquí mencionados a modo de ejemplo— los feminismos han entregado el sustrato teórico y el movimiento de protesta. En contraste, sus detractores y las defensas sobre lo “tradicional” se tornan, en algunos casos, violentas, movimientos reaccionarios vinculados a sectores conservadores de la sociedad, donde encontramos frecuentes conexiones con dogmas religiosos. El objeto desnudado es el patriarcado, la construcción del hombre como figura relacionada al progreso, al orden, a la moral, a la historia y la tradición. Los discursos del patriarcado se encuentran de tal modo naturalizados que se convierten en una ideología: “el proceso primero bélico e inmediatamente ideológico que instaló la episteme colonial y moderna, tiene las siguientes características: es hombre, es blanco, es *pater familiae* — por tanto, al menos funcionalmente, heterosexual—, es propietario y es letrado” (Segato 2016, p. 118).

Las sucesivas olas de feminismo descubren cada vez en distintos universos donde el patriarcado ha instalado su dominio, examinando los discursos poscoloniales, las expansiones ilustradas e industriales y los funcionamientos económicos, revelando los múltiples mecanismos donde opera la dominación. De este modo, también aparecen distinciones en las activaciones feministas, diferenciando aquel eurocéntrico que restringe las demandas al espacio de la mujer blanca, respecto de posiciones que recogen la alteridad del mundo no-blanco, en un entendimiento del colonialismo como sistema aún vigente.

Como se podía prever, las descripciones del patriarcado también abarcan otros aspectos, donde la religión tiene un rol destacado en la generación del mandato masculino.

La demonización de la mujer como sujeto social quizás se inicia en el gesto de culparla por el pecado original, narrado una y otra vez durante dos milenios de cristiandad, generando lo que Onfray (2015) denomina un odio a las mujeres “a lo que se suma el odio a todo lo que ellas representan para los hombres: el deseo, el placer y la vida” (p. 115), coincidiendo con lo expresado por Sanyal (2018) en el sentido de que “tras la transición del judaísmo al cristianismo se practicó también el robo de la voz y la autodeterminación de la mujer” (p. 76). No parece una exageración si consideramos las múltiples atrocidades que se han cometido contra las mujeres en la era cristiana como el que describe Barbara Walker y que recoge Sanyal (2018):

Durante un proceso por brujería en el año 1593, el esbirro a cargo del examen (un hombre casado) descubrió evidentemente por primera vez un clítoris y lo identificó como una marca del diablo, prueba segura de la culpabilidad de la acusada. Era un «pequeño trozo de carne, sobresaliente, como si fuera una tetilla, de media pulgada de largo» que el ayudante del verdugo «vio a simple vista pero estaba escondido, puesto que se encontraba en un lugar secreto que era indecoroso mirar; sin embargo, finalmente, ya no estaba dispuesto a callar una cosa tan rara» (p. 17).

Como señala más adelante Sanyal, “el colonialismo era en sí mismo un *proyecto de género*: Occidente se concebía a sí mismo masculino, lógico y activo”. El colonialismo, por tanto, no sería solo una herramienta para la dominación de aquello no-europeo, sino que una práctica que se hacía ya en la sociedad de forma interna donde las mujeres serían el grupo que prueba la eficiencia del método. Colonialismo y religión se encuentran entonces ligados.

La civilización en la que vivimos es el resultado de las diferencias de poder que se manifiestan en la cultura dominante, nos entrega los insumos para que estas diferencias sean naturales y necesarias. Eagleton (2017) lo resume de esta forma: “es civilizado (en sentido descriptivo) llevar pantalones, pero incluso más (en sentido normativo) que tu mayordomo te ayude a ponértelos” (p. 19). Apuntamos a un estado de naturalización del patriarcado en el que resulta en cierto modo sorprendente la potencia y diversidad de los movimientos feministas, presionando zonas de alta sensibilidad y organizando lecturas que demuestran su vinculación. La tecnificación derivada de la Ilustración y la industrialización de la sociedad, también parecen terrenos que el patriarcado ha conquistado. Harding indica que la expansión europea y el desarrollo de la ciencia moderna “parecieran de hecho haberse facilitado

mutuamente” (en Vargas-Monroy 2010, p. 75), generando “estilos discursivos análogos, que parecen construir objetos de estudio de manera similar” (p. 83), donde “la colonialidad del poder se liga a la colonialidad del saber” (p. 87). La crítica del feminismo apunta a este “vínculo entre objetividad y dominación dentro del conocimiento occidental moderno” (p. 81).

La construcción de objetividad, tarea asignada a la ciencia desde que entramos a la modernidad y que no sería otra cosa que “el consenso de los expertos” (Arnau, 2022), se constituye como uno de los pilares de la dominación. Si bien es cierto que los avances científicos han permitido un desarrollo nunca antes alcanzado en la historia de la especie, ha sido con altos costos asociados. El trabajo científico toma de la religión cierta aura infalible en sus conclusiones, siendo en la práctica un campo lleno de errores —algunos garrafales y letales—, con una serie de sesgos que se derivan del orden vigente. Uno de los aspectos donde actualmente se dedican esfuerzos desmitificadores, se ancla en la concepción científica del género y las diversidades. La modernidad científica ha reforzado sesgos de género, validándolos con su aura de objetividad, lo que apenas empieza a cambiar tras numerosas investigaciones que buscan “sacar a la luz falsedades manifiestas, invisibilizaciones y ocultaciones más o menos intencionadas, o directamente invenciones sobre la naturaleza, comportamiento, etc., de las mujeres” (García Dauder & Pérez Sedeño, 2017, p. 9). Consideremos que hasta mediados del “siglo XIX se utilizaron técnicas ginecológicas de cirugía (extirpación del clítoris o de los ovarios o las cauterizaciones) para tratar y curar «trastornos mentales» femeninos como la histeria, la masturbación o la ninfomanía” (p. 150). Y bien avanzado el siglo XX, los manuales de psiquiatría describían el “trastorno de personalidad histérica” en mujeres que “buscan atención, seductoras, inmaduras, autocentradas, vanidosas y dependientes de otras” (en García Dauder & Pérez Sedeño, 2017, p. 158). Resultan, es este sentido, poco alentadoras las revisiones que se pueden hacer respecto de las consideraciones que han tenido los estudios científicos, y su explosivo desarrollo, con las mujeres (y en general con cualquier población que no responda al estereotipo de hombre blanco), siendo cuerpos que reaccionan de forma distinta a cualquier intervención, dadas las diferencias de masa corporal y orgánicas que existen. De este modo, se ha utilizado este conocimiento

como un medio de control, un “dispositivo biopolítico y regulador de género” (García Dauder & Pérez Sedeño, 2017, p. 177).

Lo que aquí denominamos la revolución antipatriarcal —liderada por movimientos feministas—, alcanza otros espacios sociales, como la economía y el lenguaje, siendo ambos complejos sistemas simbólicos que determinan las relaciones. Somos testigos, por ejemplo, de cómo han saltado las alarmas frente a las demandas de uso de lenguaje inclusivo y no sexista en los años recientes, generando defensas que muchas veces se anclan en cuestiones puramente doctrinarias y normativas. Detrás se despliega la batalla cultural por el reconocimiento de las diversidades en la identidad de género, un fenómeno de reciente aparición que ha contado con el apoyo de la teoría y la estructura de los feminismos. Esto, en principio, responde a que los movimientos feministas promueven la visibilización de un sector postergado, condición que comparten otros sectores sociales, que emergen con las mismas lógicas disidentes como lo hicieron en su momento las feministas. Es natural que las organizaciones feministas de diferentes signos hayan apoyado estas peticiones, trabajando junto a otros grupos marginados socialmente, cuestión sobre la que no se planteaban interrogantes hasta hace muy poco (Missé, 2022). Esta deriva ha abierto debates internos y fraccionado determinados sectores dentro del feminismo, lo que consideramos como parte de un proceso de adecuación que probablemente redundará en el asentamiento de distintas facciones que, en buena medida, perseguirán metas conjuntas en los grandes temas. Sin embargo esto representa un espacio de fricción interna en una estructura que se encuentra aún en etapa de formación, lo que no debiera sorprender justamente por su estadio, pero que de hecho es aprovechado por sectores reaccionarios para debilitar las causas transversales. Estos movimientos ya responden a una cuestión de táctica política que no entraremos a analizar en detalle, pero que señalamos con el fin de dar cuenta de las complejidades que enfrenta una estructura disruptiva, donde las resistencias a veces también surgen desde su interior.

En economía, por mencionar un último ejemplo de espacio en disputa, la perspectiva de género ha recalibrado el concepto de la *mano invisible* del mercado, que en su operación ha borrado el rol de la mujer dentro del sistema económico. En los últimos años, una serie de estudios cruzan datos respecto a las labores de cuidado —

que recae mayoritariamente en mujeres—, y su aporte en el funcionamiento social. A principios del presente siglo, podía representar entre el 30 y el 40 % del PIB de una economía del primer mundo, como Canadá, país miembro del G7 (Marçal, 2017).

La valoración del trabajo doméstico y los cuidados, evidenciando la función subsidiaria que producen las mujeres en el sistema general, entra en el campo de la economía feminista y la inclusión de perspectiva de género en disciplinas complejas. Desde esa puesta en valor se derivan una serie de reivindicaciones que quiebran modelos de producción que se asientan desde la transición al capitalismo (Federici, 2022).

Estas ramas de la lucha feminista se encuentran en pleno desarrollo dentro de las sociedades occidentales, sumándose al frente que apunta al corazón del orden social. Pese a los avances gigantescos que se han producido en menos de un siglo en el ámbito de las reivindicaciones de género (derecho civiles y reproductivos, visibilización conceptual de las diferencias con respecto a los hombres, parcelas de agenda e incidencia relevantes), resulta poco realista pensar que los cambios que aún se demandan se produzcan sin una alta cuota de fricción, ya que se subentiende una compleja redistribución del poder y el reemplazo de pactos arraigados en un tramado ideológico. Estos movimientos, por tanto, aportan a la configuración de un escenario de crisis.

### 2.1.3. Crisis climática

Como tercer elemento, intentaremos comprender la incidencia que la crisis climática declarada, tiene sobre la configuración del mundo. Desde la década de 1970 emergen con solidez discursos ecologistas<sup>6</sup> que advierten de las desastrosas consecuencias que ejerce la acción humana sobre el medio ambiente. Ya en ese momento se había reunido evidencia más que suficiente en torno a los efectos de la era postindustrial y una explotación de recursos impulsada por tecnologías extractivas

---

<sup>6</sup> Se empiezan a articular grupos ambientalistas de distinto tipo: animalistas (hoy redefinidos como antiespecistas), contra los combustibles fósiles, aquellos preocupados por los océanos, conservacionistas medioambientales, etc. Se asientan bases de opciones como vegetarianos, conectados luego con los veganos, así como activistas que protestan contra el uso de animales para abrigo, entre muchas otras vertientes específicas por territorio.

cada vez más eficaces, aunque nada o poco eficientes desde una mirada ambiental. Fue una década donde no solo se marcaron los principales problemas, sino que también se avanzó, al menos en EE.UU., en “legislación ambiental: diez años en los que administraciones de diferente color político promulgaron más de una veintena de leyes medioambientales federales con un impacto notable en la racionalización ecológica” (Santiago Muíño, 2023, p. 187).

Una de las señales más claras surge en 1972 con el informe encargado por el Club de Roma al MIT<sup>7</sup>, *Los límites del crecimiento* (Meadows, Randers & Meadows, 2006). Se marcan en esta publicación una serie de límites que no debieran traspasarse, en función de la sostenibilidad de los ecosistemas y el bienestar de la humanidad. Quizás la principal debilidad del informe radica en las proyecciones y ciertas estimaciones (por ejemplo indicaba que el petróleo se agotaría hacia 1990) que son utilizadas mañosamente por grupos detractores. Al respecto nos permitiremos algunos comentarios.

El informe del 72 no es un oráculo, verlo de esa forma corresponde a una espectacularización nada deseable sobre las investigaciones científicas. Las proyecciones, tal como señala el informe, se sostienen respecto de variables que, en esa condición dinámica, cambiarán en el tiempo y modificarán los plazos: se encontrarán nuevas formas de producción, nuevos recursos, aparecerán otras tecnologías, se modificarán comportamientos. En términos generales el informe del 72 propone que el sistema iniciaría un colapso progresivo en la década de 2020, planteando que no podría sostenerse el sistema de crecimiento por más de cien años a partir de la publicación. Sin embargo, ese es solo uno de los escenarios que propone el informe, planteando otras doce proyecciones que varían sus plazos en función de distintas acciones sociales marco, aunque siempre se coincide en esa idea, completamente revolucionaria para la fecha, de que el crecimiento tiene un límite dado que los recursos también lo tienen. Por último, el informe ha sido actualizado cada diez años, tomando en cuenta distintos factores que no viene al caso detallar. Los detractores, defensores del modelo de crecimiento, lo tildaron de catastrofista, tal como consigna la revisión del informe publicado a inicios del siglo XXI: “se alzaron las

---

<sup>7</sup> Massachusetts Institute of Technology: Instituto Tecnológico de Massachusetts, uno de los centros educativos más prestigiosos del mundo, permanentemente dentro de los diez mejor evaluados en distintas mediciones.



FIG. 2: Registro de campaña 2012 Heartland Institute. Fuente: The Guardian (web)

voces de un gran número de economistas, quienes junto a industriales, políticos y defensores del Tercer Mundo, mostraron su indignación ante la idea de poner límites al crecimiento” (Meadows, Randers & Meadows, 2006, p. 29).

El informe *Los límites del crecimiento* arrojó una mirada sobre el modelo de desarrollo que puso sobre la mesa el gran problema ecológico que se produce bajo este funcionamiento. La comprensión de la simbiosis entre desarrollo económico y deterioro ambiental abrió nuevas discusiones y acercó a los ambientalistas al centro del debate, aunque se tiende hasta hoy a ridiculizar sus acciones y planteamientos<sup>8</sup>. Pese a las evidencias, los discursos negacionistas de esta realidad o los que minimizan sus efectos, siguen apareciendo en distintos medios. Uno de los factores que se pueden desprender del análisis de los desplazamientos negacionistas, es su adscripción a un sector político, de derecha y conservador. Así al menos lo señala Klein (2015): “El 72 % de los libros negacionistas climáticos, publicados en su mayoría a partir de la década de 1990, están vinculados a laboratorios de ideas de derecha” (p. 57). Esta instrumentalización política y disputa por el relato tal vez alcanza una cumbre en el año 2012, cuando el Instituto Heartland montó una campaña en vallas publicitaria donde

<sup>8</sup> Sin embargo, también es cierto que existen corrientes de discurso ecologista que suelen simplificar las razones tras el problema, lo que abre paso a discusiones que poco contribuyen a acordar cambios necesarios. Santiago Muñio (2023) apunta con acierto sobre las alarmas colapsistas como “vicio común del pensamiento ecologista” (p. 106). La discusión, en cualquier caso, se mueve en una frontera de la que obtienen mejor rendimiento los intereses corporativistas que se resisten a cambiar las condiciones de producción y consumo.

aparecían psicópatas como Charles Manson o Unabomber junto a la frase *I still Believe in global warming. Dou you?* (Figura 2).

Pese a este grueso episodio de proselitismo climático, campaña que tuvieron que retirar tras exponerse la polémica, el Heartland Institute se mantiene activo y visitar su web siempre nos puede orientar respecto a la insospechada salud que tienen los grupos que se mueven en contra de toda evidencia<sup>9</sup>. Aquí no parece importar trasladar al lector datos e investigación respaldada. Lo que se busca, en cambio, es plantar una duda respecto a la necesidad de cambiar nuestro sistema productivo, un movimiento que persigue instalar un relato divergente que desdramatiza la situación, discursos sencillos de repetir y replicar. Heartland es una de las muchas instituciones que existen con el fin principal de desvirtuar los efectos del cambio climático, que “recaudan en conjunto más de 900 millones de dólares al año” (Klein, 2015, p. 65) y que algunos especialistas han denominado como el *contramovimiento climático*.

Dicho esto, la fase que inaugura el informe del MIT liderado por Donella Meadows, multiplicó otra serie de mediciones que muestran la necesidad urgente de cambios severos en el sistema. Uno de los reportes más gráficos al respecto, y que muestra lo mal encaminados que estamos en esta materia, lo realiza anualmente la WWF, donde muestra —entre otras cosas— la biocapacidad del planeta en contraste con la Huella Ecológica de la población, lo que ha permitido marcar en el calendario el día de la sobrecapacidad. En términos muy sencillos, este día indica el punto del año en que se supera la capacidad del planeta de producir lo que consume la humanidad en un año calendario. En 1970, se estima que ese día se alcanzó el 30 de diciembre. En 1996, el 30 de septiembre. En 2019, el 26 de julio, y en 2023 el 2 de agosto. En otras palabras, vivimos con una deuda estructural.

Investigadores de distintas áreas comenzaron a mirar el problema en su conjunto emergiendo el concepto de Antropoceno como etiqueta capaz de describir el periodo. Esto implica colocar la acción humana como centro de las consecuencias globales del planeta, cuestión que antes solo aplicaba a elementos que se producían de modo natural entre fuerzas mayores a las sociales. Dipesh Chakrabarty (2019) explica que este cambio implica inaugurar un nuevo periodo geológico determinado por la acción humana:

---

<sup>9</sup> Para más información sobre este punto, recomendamos visitar <https://heartland.org>, especialmente la sección “Climate Realism”.

El periodo de la historia humana usualmente asociado con lo que hoy consideramos como la institución de la civilización –los comienzos de la agricultura, la fundación de ciudades, el surgimiento de las religiones conocidas, la invención de la escritura– comenzó hace unos diez mil años, cuando el planeta pasó de un periodo geológico, la última era de hielo o el Pleistoceno, al más reciente y cálido Holoceno. El Holoceno es el periodo en el que se supone que estamos; pero la posibilidad de un cambio climático antropogénico ha planteado la cuestión de su final (...) El nombre que han acuñado para esta nueva era geológica es Antropoceno. La propuesta fue hecha por primera vez por el ganador del premio Nobel en química, Paul J. Crutzen, y su colaborador Eugene F. Stoermer, un científico marino especialista. En una breve declaración publicada en 2000 (p. 97).

El concepto de Antropoceno ha encontrado resistencia porque implica la aceptación de una responsabilidad social en la catástrofe ecológica y, por tanto, la consecuente generación de políticas que permitan mitigar sus efectos.

La estrategia negacionista, aún muy presente, si no puede negar de plano los hechos, intenta diluir o desviar la responsabilidad humana, atribuyendo los cambios a cuestiones naturales y cíclicas que ocurrirían con o sin la acción humana. Naomi Oreskes, frente a esta disputa del relato, nos recuerda que “negar que el calentamiento global es real es precisamente negar que los humanos se han convertido en agentes geológicos y modificado los procesos físicos más básicos de la tierra” (en Chacrabarty, 2019, p. 94).

La implicación de científicos de renombre en la construcción de discursos negacionistas, sobre el relato público respecto de la crisis climática y otras importantes cuestiones sobre la salud humana y los ecosistemas, es desnudada por Oreskes y Conway en *Mercaderes de dudas* (2018). Estas campañas de contrainformación han retrasado significativamente la percepción de urgencia en la opinión pública, especialmente en EE.UU., principal emisor de contaminantes: una encuesta del año 2006 “indicaba que solo poco más de la mitad (el 56 %) pensaba que las temperaturas globales medidas habían subido... pese al hecho de que casi todos los científicos del clima pensasen que sí” (p. 290). Otra encuesta señalaba que dos de cada tres ciudadanos estadounidenses apreciaba importantes desacuerdos entre los científicos respecto de las causas del cambio climático. Esta sensación tiene su origen, al menos en parte, a partir del debate sostenido sobre la cuestión climática a finales de la década de 1970, cuando el tibio informe presentado por el comité presidido por el economista Thomas Schelling se

impuso por sobre otra serie de estudios que recomendaban acciones inmediatas tendientes a la reducción de combustibles fósiles:

El cambio climático no produciría nuevos tipos de clima, argüía Schelling, solo cambiaría la distribución de las zonas climáticas en la Tierra. Eso sugería una idea de la que los escépticos climáticos se valdrían durante las tres décadas siguientes: que podríamos seguir utilizando combustibles fósiles sin restricción y lidiar con las consecuencias mediante la migración y la adaptación (Oreskes & Conway, 2018, pp. 298-299).

Otras referencias en el campo del negacionismo climático se encuentran en las publicaciones de Bjørn Lomborg, Julian Simon, Stuart Pimm y Jeff Harvey, entre otros. Al final del siglo XX y principios del XXI, estos autores firmaron trabajos de alta repercusión científica y política, desvirtuando el debate climático, minimizando sus consecuencias y justificando la postergación de cambios significativos. Insisten en la idea de la mejoría sostenida de las condiciones de vida de la mayor parte de la población, lo que proyectan a futuro, afirmando que “dentro de un siglo o dos, todas las naciones y la mayor parte de la humanidad estarán en los niveles de vida occidentales de hoy o por encima de ellos” (Simon en Oreskes & Conway, 2018, p. 435).

Resulta paradójico que, situados en medio de la revolución del conocimiento, con distintos medios abiertos a la comunicación entre ciudadanos, una cuestión de tanta relevancia como la crisis climática no sea la principal preocupación social. No se puede minimizar el efecto que han tenido las campañas negacionistas en esta materia, saturando la capacidad social de comprender un fenómeno complejo y nutriendo el argumentario falaz que aún hoy mantienen importantes sectores de poder.

Los grupos activistas sin duda han ganado espacio, pero no han logrado traspasar el cerco comunicacional para ocupar el lugar central pese a la batería argumental y evidencia que respalda sus peticiones. Marina Garcés (2018), en ese sentido, señala que “hoy tenemos pocas restricciones de acceso al conocimiento, pero sí muchos mecanismos de neutralización de la crítica” (p. 49), y plantea al mismo tiempo que el tejido de conocimientos que libera el sistema tiene limitaciones, al fomentar la independencia y la adhesión de los individuos a la estructura: “el sistema de la cultura es el encargado de forjar al ciudadano libremente obediente: debe articular, a la vez, su autonomía como sujeto y su obediencia como ciudadano” (p. 40). Vale la pena

reflexionar un instante sobre este punto, pues el sistema tal y como lo vivimos (más que conocerlo) determina nuestro entendimiento y la capacidad que tenemos de modificarlo. La Ilustración y la Revolución Industrial nos habrían “rescatado de un «mundo cerrado» y jerárquico e introducido al «universo infinito» y democrático (...) el origen de la concepción moderna del hombre (mantengamos aquí la forma masculina) como poder constituyente, legislador autónomo y soberano de la naturaleza” (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, pp. 65-66). Desde un punto de vista ontológico y cultural, somos superiores a lo natural, nuestro entorno es tan solo un insumo. Los discursos ambientalistas, llenos de datos y evidencias, se enfrentan no solo a los intereses encarnados (o encargados) en los negacionistas, sino que principalmente a nuestra concepción de humanidad que nos constituye desde hace más de 300 años.

Desde esta mirada podemos comprender la fragmentación de las posiciones ambientalistas en la actualidad, lo que se suma a las enormes dimensiones del problema. Se pueden apreciar posturas que van desde la clausura radical contra el sistema, hasta el optimismo y la esperanza en la llegada de soluciones que permitan compatibilizar el modelo de desarrollo con el cuidado ambiental. Resulta claro que las posiciones más esperanzadoras han encontrado una mejor respuesta desde el cuerpo político, industrial y comunicacional.

Si bien los movimientos ecologistas han sido históricamente grupos aislados y socialmente devaluados, algunos han conseguido convertirse en actores influyentes en espacios de poder de la mano de ciertos giros políticos. Así vemos que en EE. UU. se materializa un tinte proactivo en la materia, donde el gobierno de Biden (2021-2025), coloca a Jeremy Rifkin<sup>10</sup> a la cabeza de un plan de salvamento basado en la idea del *Green New Deal*. Esta noción propone salir del problema climático a través de una Tercera Revolución Industrial que abandone los combustibles fósiles y dote a las ciudades de inteligencia artificial, entre otras medidas tan drásticas como optimistas (Rifkin, 2019). Rifkin no es un negacionista, se declara alarmado por la evidencia del cambio climático y propone un cambio en la matriz productiva: “en el pasado la raza humana ha demostrado ser capaz de esfuerzos similares, especialmente en el rápido

---

<sup>10</sup> En temas ambientales, Rifkin es el asesor de referencia de los grandes polos industriales: Estados Unidos, Europa y China figuran en su cartera de clientes.

cambio de una forma de vida agrícola a otra industrial entre 1890 y 1940” (p. 25). Más adelante enuncia ideas que, por decirlo de alguna forma, estimulan la imaginación: “Si fuéramos capaces de almacenar la décima parte del 1 % de la energía solar que llega a nuestro planeta, obtendríamos seis veces más energía que la que ahora utilizamos en la economía global” (p. 57). Luego propone que toda esta energía se distribuya sin fronteras por el planeta:

Individuos, familias, comunidades, países enteros serán liberados de la geopolítica de la era del petróleo, caracterizada por el conflicto y la guerra en un juego de suma cero, y poco a poco formarán parte de una política de la biosfera que implicará una profunda colaboración a la hora de compartir el sol y el viento que inundan la tierra (p. 217).

Es llamativa la caja de resonancia que tienen las ideas de Rifkin y la posibilidad que se le ofrece de ocupar lugares de influencia, pese a que sus propuestas se encuentran en una zona de difícil concreción. De otra parte, de los discursos ecologistas presentes, es tal vez el único que integra la idea de desarrollo y mantiene vivo el sistema de mercado como actor fundamental en la transición. En el planteamiento de Rifkin no hay desmantelamiento alguno, solo transición, transformación, inversión, cambios de mentalidad y entendimientos globales.

Otras posturas y organizaciones ecologistas -aún periféricas- que promueven un cambio total del paradigma desarrollista, no encuentran el mismo eco. Más arriba mencionamos la atomización del sector, asunto que seguramente no ayuda a adoptar medidas necesarias. Entre las figuras que tienen voz en el debate público se encuentra Greta Thunberg, que siendo aún una niña se convirtió en conocida activista contra el cambio climático. Los medios la han convertido en un icono mundial y su discurso exige el cumplimiento del Acuerdo de París de 2015<sup>11</sup>, lo que es de hecho más radical que lo planteado por Rifkin pero que, con el paso de los años, se ha vuelto inalcanzable. El magnetismo y la pasión propia de Thunberg, además de un discurso sólido exótico en personas tan jóvenes, la han elevado a tener un papel destacado en la discusión, pero que lamentablemente no se traduce en influencia en las esferas de poder.

---

<sup>11</sup> Entre otros acuerdos alcanzados en esa cumbre, se firmaba el compromiso de limitar el aumento de la temperatura global del planeta a 1.5 °C respecto de la era preindustrial. La meta se ve prácticamente imposible de alcanzar en este punto. Para más detalle recomendamos visitar <https://www.un.org/es/climatechange/paris-agreement>

Por último, para dejar dibujado el mapa de forma más o menos completa en este breve resumen del punto climático, debemos mencionar que existen posturas aún más extremas en el discurso ambientalista. Estas voces son completamente devaluadas y, en general, simplemente obviadas. Nos referimos a movimientos que están aún por debajo de lo que se conoce como *ecología profunda* (conservacionistas, reformistas, ecofeministas, ecosociales y otros organismos de ese corte), lo que implica que se encuentran fuera del radar civilizatorio; se trata de ideas totalmente rupturistas que, pese a su marginalidad, son parte del mismo paisaje. La *Iglesia de la Eutanasia* o los *anarcoprimitivistas* son dos agrupaciones de contornos difusos que promueven el fin de la organización social tal como la conocemos. Si los *eutanásicos* impulsan la natalidad cero y el suicidio humano (y masivo) como vía de solución, los *anarcoprimitivistas* despliegan un discurso hasta cierto punto sofisticado a través de John Zerzan, su principal ideólogo:

El desarrollo del mundo y el imperialismo están esclavizando a la humanidad y destruyendo la naturaleza en todas partes, en nombre del progreso. El gigante conocido como globalización ha asimilado casi toda oposición, aplastando la resistencia mediante el implacable sistema universalizador del capital y la tecnología (2016, pp. 160-161).

Zerzan señala que la especie humana debiera retornar a un punto presocial, anterior a la agricultura, eliminando de paso el desarrollo cultural y el pensamiento simbólico. Afirma que en las comunidades previas al desarrollo de asentamientos mayores, se vivía en una cierta armonía, y asegura que “la caza de cabezas, el canibalismo, la esclavitud y la guerra no aparecieron hasta el inicio de la agricultura” (p. 102). Curiosamente, es el mismo punto histórico que marca Harari (2016) como detonante de la noción social que actualmente tenemos: la revolución agrícola permitió asentamientos humanos de grandes dimensiones, lo que obligó a crear estructuras políticas innecesarias hasta ese momento<sup>12</sup>. La distancia interpretativa entre Zerzán y Harari sobre el mismo evento es enorme, como lo es la valoración de cada uno en el contexto editorial y social contemporáneo, por lo que llama la atención

---

<sup>12</sup> Sobre este asunto, recomendamos consultar Jared Diamond (2017), quien hace una comparación de las estructuras sociales de tribus y hordas, respecto de la complejidad de los grandes asentamientos humanos. En efecto, nos informa Diamond, en comunidades de baja densidad poblacional, no existen sistema de justicia ni policía, ya que todos los problemas se subordinan a las relaciones previamente existentes. En ese sentido, la comunidad primitiva es un organismo autorregulado.

que estén de acuerdo al menos en que la aparición de la agricultura condiciona nuestros actuales parámetros.

Incluso en una mirada general como la que aquí ofrecemos, resulta claro que la humanidad y todas las especies vivas del planeta, se enfrentan a un problema de enormes consecuencias y que cualquier camino que permita sortearlo, si aún fuera posible, se encuentra fuera de las lógicas que conocemos.

#### 2.1.4. Colapso económico

Otra voz de alerta presente en nuestros tiempos, se da en el ámbito económico. Como hemos visto hasta el momento, el sistema económico de mercado y neoliberal, se enlaza vivamente con las otras ramas de la construcción social. La economía, según se percibe hoy en día, se establece como una red que sostiene y condiciona muchos otros campos. La crítica al capitalismo, pese a su extensión y dominio en occidente (y más allá), se ha visto reforzada durante la segunda década del presente siglo, especialmente tras la crisis del 2008 que hundió la economía de varios países capturados por la burbuja financiera. Abunda literatura que ve un patrón en las sucesivas crisis económicas, se publican ensayos y estudios que revitalizan el pensamiento marxista, llegando esta corriente postmarxista a presentarse con fuerza en el panorama contemporáneo<sup>13</sup>. Desde otra vereda, al mismo tiempo, se hace una defensa del sistema de mercado y se exigen avances en la eliminación de regulaciones y trabas, que abogan en definitiva por la reducción de la influencia de los Estados en las relaciones comerciales a todo nivel. La discusión respecto de las condiciones en las que debe operar el mercado, sus influencias políticas, geoestratégicas, culturales, ambientales y en prácticamente todos los aspectos sociales, se encuentra no solo vigente, sino que es omnipresente. La bibliografía disponible es inabarcable tanto por su cantidad como por su variedad. En las líneas que siguen, intentaremos exponer los principales ángulos que tiene la crítica a un sistema económico que, si bien no funciona de forma idéntica en todos los territorios, ha alcanzado una hegemonía planetaria que parece indiscutible.

---

<sup>13</sup> El principal exponente de esta corriente es el prestigioso economista Thomas Piketty, que citamos en esta sección. También David Harvey es un crítico del modelo, tal como David Graeber o Naomi Klein, todos citados en este trabajo.

Entender la configuración de la economía moderna, desde cualquier asiento no especializado en estas materias, supone un desafío complejo. Sin embargo esta complejidad forma parte también de la construcción de la idea económica que sobrevuela todo lo social. Es interesante ver cómo *El Capital* en el siglo XXI de Thomas Piketty, uno de los textos más influyentes en esta materia, toma como punto de partida referencias literarias para estimar la calidad de vida y el funcionamiento económico en la instalación del sistema que subsiste hasta nuestros días. Publicado por primera vez en 2013, el colosal análisis de Piketty (2021) ve en las novelas de Balzac y Austen un reflejo de la injusta distribución del ingreso a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, colocando a la creación literaria, por extensión al arte, en participantes válidos de la discusión, concluyendo que “el asunto de la distribución de la riqueza es demasiado importante como para dejarlo sólo en manos de los economistas, los sociólogos, los historiadores y demás filósofos” (p. 17).

La mirada de Piketty coloca en primer plano el problema de la distribución de la riqueza, tal como hiciera Marx un siglo y medio antes. Desde un inicio, distintos autores, enunciaron que la desigualdad generada por el sistema de mercado, era una fuente de conflictos sociales, potencialmente muy graves. Piketty lo resume así: “Cuando nació la economía política clásica en el Reino Unido y en Francia, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, la distribución ya era el centro de todos los análisis” (p. 18). El capitalismo, unido al desarrollo industrial, se afianzaban en su cuna europea y mostraban grietas por donde se colaba una discusión crítica. Muchos entonces vaticinaron la inviabilidad del sistema, predominando “una visión por demás sombría, aun apocalíptica, de la evolución a largo plazo de la distribución de la riqueza y de la estructura social” (Piketty, 2021, p. 19), siendo el reclamo de Marx, por su magnitud, su dimensión filosófica y su posterior influencia política, el más notable. La profecía marxista, que señalaba el colapso del sistema por exceso de acumulación de riqueza de los dueños del capital en desmedro de los trabajadores (productores de la riqueza), no se cumpliría:

Marx pasó totalmente por alto la posibilidad de un progreso técnico duradero y de un crecimiento continuo de productividad, una fuerza que (...) permite equilibrar —en cierta medida— el proceso de acumulación y de creciente concentración del capital privado. Sin duda también fue víctima del hecho de haber fijado sus conclusiones desde 1848, aun

antes de iniciar las investigaciones que podrían justificarlas. Es por demás evidente que Marx escribía en un clima de gran exaltación política, lo que a veces conduce a atajos apresurados que es difícil evitar (...) A esto se suma que ni siquiera se cuestionó sobre cómo sería la organización política y económica de una sociedad en la que se hubiera abolido por completo la propiedad privada del capital —problema complejo, si lo hubiera, como lo demuestran las dramáticas improvisaciones totalitarias de los regímenes que intentaron llevarla a cabo. (Piketty, 2021, pp. 23-24).

Sin embargo subsiste en el ambiente una noción de desajuste sobre un sistema económico dominante y ante el que no tenemos alternativa. Oponerse al sistema capitalista liberal es una tarea compleja, en la medida que resulta casi imposible explicar el mundo sin la puesta en marcha del mercado como medio regulador de nuestras relaciones. Sin embargo, también es cierto que la incidencia del mercado en los distintos estamentos sociales varía dependiendo de la graduación neoliberal que tenga el entorno. En esta sentencia se implican dos nociones que parecen esenciales para la comprensión de este punto. Lo primero, es que existe la posibilidad de regular las áreas donde el mercado puede operar y hasta qué punto es eso aceptable. Para un ciudadano de la órbita de la UE, en términos generales, es muy difícil comprender que no exista autoridad estatal preferente en salud o educación, donde puede desarrollarse actividad privada pero —con matices dependiendo del país—, esta no se adueña del espacio. Existe actividad privada en salud y educación, pero representan tan solo una alternativa para quienes descarten la provisión estatal. Mientras la institucionalidad pública mantenga la fortaleza, será percibida como la vía principal de servicios elementales. Al igual que con salud o educación, podemos hablar de vivienda, transporte público, espacios comunes, energía, etc. Hay territorios, como en países sudamericanos, donde la penetración neoliberal ha copado todas estas esferas, lo que en la práctica se traduce en que la principal alternativa para cada uno de estos problemas es lo que ofrece el mercado y, por tanto, lo que cada sujeto pueda proveerse. La segunda noción que podemos desprender, es de carácter más amplio aún: el sistema de mercado actual empuja hacia la adopción de la doctrina neoliberal. El mercado abierto y global encuentra en el marco neoliberal su mejor escenario para madurar. Es válido preguntarse entonces si el neoliberalismo es nocivo para la sociedad o, por el contrario, tiende a encontrar sus propios límites éticos y promueve la riqueza, como sostienen sus promotores. ¿Por qué la implantación de un modelo neoliberal genera una oleada amplia de críticas? Se posicionan en contra de un esquema

neoliberal desde grupos social demócratas hasta ecologistas, partidarios de la existencia del mercado y abolicionistas de toda estructura económica vigente. Vamos a detenernos, por tanto, un instante sobre la concepción neoliberal.

La idea del mercado como un ente autónomo capaz de regularse frente a las demandas sociales, se concibe de la manera que la entendemos hoy en las formulaciones hechas por Adam Smith, con la publicación de *La riqueza de las naciones* en 1776. Esta obra monumental, que tomó cerca doce años de trabajo de su autor, construye una dimensión teórica sobre la economía y el mercado que hasta hoy son la base del liberalismo. Distintas ideas se instalan como axiomas de la propuesta de Smith: la iniciativa privada, guiada por el interés personal, redundará en beneficios colectivos; el dinero no es una invención de los Estados, sino que estos son los que garantizan la estabilidad de la moneda; el ser humano tiende *naturalmente* a intercambiar bienes y servicios, por lo que el mercado sería también una cuestión natural: “Nadie ha visto jamás a un perro intercambiar deliberadamente un hueso con otro perro” argumenta Smith (en Graeber, 2012, p. 35). Hay otros elementos importantes en la construcción del universo planteado por Smith, pero con estos tres ya se pueden dibujar los cimientos del liberalismo.

Es interesante observar que, habiendo despertado críticas desde su misma publicación, hay principios que no se cuestionan en cuanto a su veracidad. Quizás lo más sorprendente sea que, aún siendo seriamente puestos en duda, se mantengan como verdades fundacionales. Porque ¿es realmente *natural* realizar intercambios de bienes entre individuos? Y entonces, ¿es realmente el dinero un facilitador de este intercambio? La teoría económica que construye Adam Smith se funda en este hecho esencial: el trueque entre personas se desarrollaba de manera rudimentaria e incómoda, condicionado por la excepcional *doble coincidencia de deseos*. Esta hipótesis señala que para que se produjera un intercambio entre individuos, ambos poseedores de dos productos diferentes, debía producirse esta *doble coincidencia*, donde el sujeto A necesita lo que tiene el sujeto B, y B quiere al mismo tiempo lo que tiene A. Esa, según esta narración, era la condición en la que podía producirse el trueque, un principio “según el cual cada parte debe no solo saber de quién obtener lo que quiere, sino que estos deseos deben ser simultáneos, una idea tan inconveniente que conduce

inevitablemente al surgimiento del dinero” (Humphrey & Hugh-Jones, 1992, p. 6)<sup>14</sup>. Esta historia se enseña hasta nuestros días en las escuelas, se constituye como una suerte de mito fundacional que naturaliza la existencia del dinero, transformando una cuestión puramente simbólica en una condición de todas las relaciones económicas, al punto “que la mayoría de los habitantes del planeta sería incapaz de imaginar cualquier otro posible origen del dinero. El problema es que no hay pruebas de que alguna vez ocurriera así, y sí un montón de pruebas que sugieren que no” (Graeber, 2012, p. 40).

David Graeber sostiene, en un su elogiada investigación *En deuda*, que las referencias utilizadas por Smith no tienen ninguna base histórica, no hay evidencia de que los eventos sucedieran siquiera una vez de este modo. Es difícil dejar de creer en esta historia pues resulta lógica, sencilla y directa, pero cabe indicar que Smith propuso ejemplos muy precisos de trueque que sucedían en las tribus aborígenes de América del Norte, mientras escribía su libro en Escocia, sin contar con ningún informe concreto a la mano. Graeber sentencia que Smith inventó estas situaciones:

Stanley Jevons, por ejemplo, quien en 1871 publicó el que se ha venido a considerar el libro clásico acerca de los orígenes del dinero, tomó sus ejemplos directamente de Smith, con indios intercambiando carne de caza por pieles de alce y castor, en lugar de emplear las descripciones reales de la vida india que dejaban en claro que Smith se lo había inventado (2012, p. 40).<sup>15</sup>

Los sistemas de trueque documentados efectivamente no se parecen en nada a los ejemplos proporcionados por Smith, principalmente porque no se dan entre individuos sino entre representantes de tribus o grupos. Pero además no tenían el objetivo único de satisfacer una necesidad específica, sino que venían a reforzar lazos entre comunidades. Se documentan efectivamente intercambios de bienes, pero que también cumplían una función de encuentro cultural e incluso sexual, asuntos que aparecen en descripciones ceremoniales ubicadas en puntos tan distantes como América central y Australia. Humphrey concluye: “nunca se ha descrito un solo ejemplo de economía de trueque, sencillamente, y mucho menos la emergencia de él del

---

<sup>14</sup> Traducción propia. Original en inglés: *the famous <coincidence of wants> whereby each partner must not only know from whom to obtain what he wants but these wants must be simultaneous, is so inconvenient idea that leads inevitably to emergence of money.*

<sup>15</sup> William Stanley Jevons publica en 1871 *La teoría de la Economía Política*, donde se incluye su teoría del intercambio y el surgimiento del dinero como herramienta para superar las rudimentarias formas de trueque que supuestamente prevalecían.

dinero; toda la etnografía disponible sugiere que jamás ha habido tal cosa” (en Graeber, 2012, p. 41).

Otro punto fundacional radica en que la motivación individual de progresar redundará en un beneficio social, la base de la competencia como motor social. Smith propone este mecanismo y desliza la idea de que la mano invisible del mercado regulará los intercambios para alcanzar “la paz mundial y la felicidad de todos los pueblos” (Marçal, 2017, p. 38). Pero existe evidencia que el beneficio individual suele favorecer únicamente a quienes lo persiguen como objetivo, sin que por ello se logre *la felicidad de todos los pueblos*. La concentración de los recursos es hoy más desigual que nunca, donde “el 1 por ciento más rico posee la mitad de las riquezas del mundo. Y lo que es aún más alarmante: las 100 personas más ricas poseen más en su conjunto que los 4.000 millones de personas más pobres” (Harari, 2018, pp. 97-98). Pero incluso más allá de la repartición de recursos, está la cuestión de lo que se considera como aporte a la economía. Marçal (2017), ejercitando una mirada feminista del problema, apunta muy bien que la creación de riqueza es una cuestión que desplaza completamente las labores de cuidado —mayoritariamente a cargo de mujeres—, siendo que según un estudio canadiense de 2003, el valor del trabajo no remunerado (cuidados de hogar), “suponía entre el 30,6 y el 41,4 por ciento del PIB” (p. 67). Efectivamente en las formulaciones de Adam Smith se ejemplifica el funcionamiento del mercado con un consumidor estándar de carne y el carnicero quien vende el producto. Según esa pequeña fábula, el consumidor tendrá su filete gracias al trabajo y ambición del carnicero. Omite, por tanto, que *alguien* debe cocinar la carne, poner la mesa, lavar los platos, etc. Todos esos ignorados procesos, en el caso particular de Smith, estaban a cargo de su madre, figura indispensable para que desarrollara su obra en tranquilidad y, aún así, omitida de la cadena. La ironía histórica es evidente. La economía liberal sería muy diferente si desde su base se hubiera incorporado este factor a la ecuación.

De manera opuesta, lo que la economía de mercado desarrolló fueron versiones cada vez más liberales. La más extendida en nuestros días, al menos en el mundo occidental, es el neoliberalismo, fórmula que con matices se distribuye por economías centrales y periféricas. Fundada en las teorías de la escuela austríaca del siglo XX

liderada por Hayek, es llevada a su versión operativa en Chicago de la mano de Milton Friedman, pieza clave en la implantación del neoliberalismo.

Según indica Klein (2007) “el modelo económico de Friedman puede imponerse parcialmente en democracia, pero para llevar a cabo su verdadera visión necesita condiciones políticas autoritarias (...) algún tipo de trauma colectivo adicional, que suspenda temporal o permanentemente las reglas del juego democrático” (p. 33). Retomaremos este asunto con más detalle más adelante; por el momento, subrayamos la trama que se dibuja bajo el modelo neoliberal, donde lo político y lo económico van de la mano. Lo cierto es que Naomi Klein enlaza el asunto de la implantación neoliberal con distintos episodios traumáticos, esquema que se repitió tras la debacle financiera de 2008, causada en buena medida por la falta de regulación. Friedman veía en el desarrollismo keynesiano, en auge a mediados de la década de 1960, un cerco a los mercados, una traba para alcanzar una idealizada libertad económica:

Para que los gobiernos volvieran al camino correcto, Friedman, en su popular libro *Capitalismo y libertad*, diseñó lo que se convertiría en el manual del libre mercado y que, en Estados Unidos, constituiría el programa económico del movimiento neoconservador (...) Como cosas a privatizar, Friedman proponía la sanidad, correos, educación, pensiones e incluso los parques nacionales. (Klein, 2007, p. 88).

No resultó tan sencillo llevar a la práctica la propuesta de la escuela de Chicago. La radicalidad del proyecto neoliberal implicaba aprovechar excepcionalidades democráticas, por lo que dio sus primeros pasos en países sometidos a regímenes brutales, pues “el terror era la herramienta fundamental de la transformación hacia el libre mercado” (Klein, 2007, p. 138); en palabras de David Harvey (2015), “un brutal experimento llevado a cabo en la periferia se convertía en un modelo para la formulación de políticas en el centro” (p. 15). Pese a ello, o quizás debido a ello, el neoliberalismo “ha llegado a incorporarse a la forma natural en que muchos de nosotros interpretamos, vivimos y entendemos el mundo” (Harvey, 2015, p. 7).

La construcción neoliberal también produce frecuentes crisis, lo que tiende a ser aprovechado para reforzar algunos conceptos de la propia doctrina. La inestabilidad del sistema es señalada por algunas voces, porque aunque no parecieran debilitarlo en el corto plazo, nos ofrece “muchas buenas razones para pensar que, en una o dos generaciones, el capitalismo mismo ya no existirá” (Graeber, 2012, p. 528). De alguna

forma, las voces críticas respecto del sistema económico dominante, contienen algunas observaciones anunciadas por Marx, quien advertía que “la tendencia a crear el mercado mundial está directamente expresada en el concepto de capital mismo. Todo límite se presenta como una barrera que hay que superar” (en Hardt & Negri, 2018, p. 243). Esto, formulado como crítica, es al mismo tiempo un centro magnético del mundo neoliberal. Nos ofrece un mundo infinito, sin límites, donde podemos seguir expandiéndonos hasta abarcarlo todo, un *todo* que por lo demás nunca se completa. El nudo que se construye entre desarrollo industrial y tecnológico, junto a la idea capitalista, coincide con la noción de globalización: occidente vive en la ilusión de la prosperidad indefinida. Es una idea seductora que llena nuestro entorno de comodidades y dispositivos que se adhieren a nuestro cuerpo, extensiones en el sentido propuesto por McLuhan en la década de 1960, apuntando al individuo que “se siente fascinado por cualquier extensión suya en cualquier material diferente de él” (McLuhan, 2009, p. 67), un sujeto que descubre su pleno potencial y alcanza la realización. El *sueño americano* es más que una frase publicitaria, se encadena con hechos concretos que somos capaces de percibir en nuestro entorno, despertando el deseo, fomentando el narcisismo advertido por el citado McLuhan y retomado, entre otros, por Lipovetsky (2011).

El sistema económico enfrenta a los individuos a esta realidad, operando en la zona de los deseos, construyendo una “cultura intensamente tecnológica, y por lo tanto narcótica” (McLuhan, 2009, p. 67). Uno de los logros más interesantes de este esquema cultural, es la sensación que produce de ser insustituible. Nos confronta a la pregunta de la alternativa, dibujando un espacio vacío enfrente, la incertidumbre como opción, lo que Latouche (2009) cataloga como “el totalitarismo economicista, desarrollista y progresista” (p. 17). Tal como sucede con el caso de la crisis climática, visto páginas más arriba, los relatos que acogen el sentido de crisis sistémica y que tienen cabida en el imaginario público, son aquellos que mantienen la idea del progreso indefinido<sup>16</sup>, como Zizek (2016) señala, “la paradoja del capitalismo es que no

---

<sup>16</sup> Las ideas de desarrollo sostenible, desarrollo verde, economía circular, reciclaje, reutilización, el pago compensatorio de la huella de carbono y otras líneas de acción en este sentido, se han abierto un lugar en espacio social, generando una sensación de acción y conciencia de la crisis, siempre en un nivel individual. Sin embargo, el efecto de las medidas es marginal comparado al crecimiento que mantienen las grandes corporaciones, que a su vez adoptan estos términos con fines publicitarios u otras tácticas de lavado de imagen o *greenwashing*.

puedes quitar las malas hierbas de la especulación financiera sin eliminar también las buenas hierbas de la economía real” (p. 44).

Sin embargo, existen propuestas que se presentan como posibilidad pero que tienen escaso eco en la vida pública. Se discuten en foros académicos y en circuitos activistas, pero no tienen cabida en la esfera social ampliada. Sin proponer visiones conspiranoicas, cuestión con la que no comulgamos, lo cierto es que la repercusión limitada de propuestas alternativas al modelo, dialoga bien con el interés corporativo y desarrollista que se impone. El poder de agenda que poseen los grupos de interés relacionados a las grandes corporaciones es, por cuestiones principalmente económicas, mucho mayor que el que tienen activistas o académicos. No es de extrañar que propuestas como las de Serge Latouche (citado en el párrafo anterior) que abogan por un *decrecimiento* social, o la concepción del *antropoceno* propuesta inicialmente por Crutzen y Stoermer en el año 2000 (Chakrabarty, 2019, p. 97), tengan casi ninguna visibilidad fuera de los límites de sus nichos. En ambos casos, el llamado es a modificar completamente el modelo, extirpando el desarrollo de la ecuación, tal como lo advirtió el economista Claudio Napoleoni ya al final de su vida: “Se trata de encontrar un nuevo modelo, ya no será un modelo de desarrollo (...). No creo que podamos resolver simultáneamente el problema de un crecimiento más fuerte y de un cambio cualitativo del crecimiento” (en Latouche, 2009, p. 19). La búsqueda del *posdesarrollo* de Latouche se asienta en las concepciones presentadas desde la década de 1960 por Castoriadis, Illich, Partant, Gorz y otros, que ingresan la variable de los límites físicos del crecimiento económico, enlazada también para el asentamiento de la crítica ecologista, como bien lo resume Parreño Velasco (2023): “El decrecimiento se opone a las ideas capitalistas y coloniales de crecimiento y expansión ilimitadas. Pero, además, sugiere que no se trata de hacer «menos de lo mismo», sino de actuar en otra dirección” (p. 361).

Las vías hacia un eventual decrecimiento no son caminos intransitables. En distintos rincones del planeta se practican iniciativas locales que recuperan lógicas comunitarias y de autonomía alimentaria y energética (Latouche, 2009, pp. 60-68), demostrando que con insumos e información correcta, la alternativa es posible. Pero no será llevada a cabo, mientras los medios de comunicación masifiquen el proyecto

desarrollista, las corporaciones defiendan sus beneficios y los individuos sigamos en el circuito del “«biodigestor» que metaboliza el salario con las mercancías y las mercancías con el salario, pasando de la fábrica al supermercado y del supermercado a la fábrica” (Latouche, 2009, p. 26).

#### 2.1.5. Movimientos poscoloniales

Veremos aquí aspectos relacionados a otra corriente de fricción y descontento social que tiene muchas aristas desplegadas, las que ordenaremos bajo el cartel de movimientos poscoloniales. Del análisis y crítica a la época colonial, se desprenden una serie de lógicas, algunas de las cuales hemos mencionado en los apartados anteriores. Otros problemas sociales contingentes como, por ejemplo, entendemos los desplazamientos migratorios, los situaremos como síntomas de un mundo que se aferra a la sombra colonial. En la teoría poscolonial se apunta también a un sistema de creencias que se incrusta en la ideología de tal forma, que muchas veces es difícil apreciarlo de un modo crítico. La cuestión poscolonial la comprenderemos como una suma de pensamientos comprometidos y situados políticamente, que observan críticamente las condiciones del mundo que, tras “la experiencia del colonialismo, ensaya una revisión de algunas nociones clave de la tradición de pensamiento social de Occidente, como modernidad, o los mismos conceptos de Europa y Occidente, por cuanto (...), se apoyan en una historia de dominio” (Romero Reche, 2012, p. 149). En esta movilización conceptual se abren preguntas respecto del poder, de la hegemonía y de la producción del conocimiento, siendo Europa espacio de profunda crítica en la construcción cultural del mundo contemporáneo, tal como lo resume Bernal Herrera: “Si el eurocentrismo hace que hechos tan obvios y «naturales» como el que Europa no cumple la definición geográfica de continente no impiden seguir hablando de ella como tal, ¿qué no sucederá en el espeso campo de la cultura?” (2012, p. 9).

La época colonial, sobre la que se construyeron el poder y las fortunas de los países europeos y su posterior hegemonía, posibilita ahora corrientes que revalorizan la mirada periférica y reivindican las culturas originarias. La idea colonial tiene su origen en Europa y la entenderemos como el proceso expansionista de los imperios

europeos que, a través de soldados, exploradores, naturalistas, representantes religiosos y mercenarios,

(...) invadieron, se apropiaron de la tierra y la expropiaron y se instalaron como si fuera su casa sin considerar la población nativa y las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo. Y cometieron uno de los mayores crímenes de la humanidad al cazar y esclavizar a la gente de África. (Mignolo en Diallo, 2018, ¶16).

En términos históricos se ha superado la fase colonial. El final de las colonias se enlaza con la independencia de las colonias británicas en Norte América hacia 1783, las declaraciones de independencia de los territorios bajo dominio español en el cono sur de Latinoamérica a inicios de la segunda década del siglo XIX, la debacle del imperio portugués con su rey liderando la emancipación de Brasil (su principal colonia) en los mismo años; es un proceso influido por las ideas de la ilustración, promovido desde las élites locales que buscaban terminar con la subordinación de regímenes en degradación, debilitados por la caída de la corona francesa y la posterior aparición avasalladora de Napoleón en Francia. Irónicamente, el proceso de independencia precursor, la Guerra de Independencia de Estados Unidos de América, fue apoyado por las coronas francesas y españolas, con el objeto de debilitar el poder británico, sin contar con el efecto contagio o con las debilidades que causarían esos desembolsos en la solidez de sus propios funcionamientos, especialmente en el caso francés. Las cabezas imperiales se encontraban desconectadas de la realidad y no fueron conscientes de su decadencia hasta perder completamente la estabilidad. Sin embargo, en las Américas el proceso no se cerraría hasta finales del siglo XIX con la sangrienta emancipación de Cuba (apoyada por EE.UU.), último sustento colonial de España en la región. Con este hito se marca el final de la primera fase colonial, pero no marca el fin de las colonias, ni tampoco de la lógica de la colonialidad.

Deberán pasar aún decenios para dismantelar el ejercicio colonial extendido en el planeta. Territorios en Asia y en África no logran sus independencias hasta bien

entrado el siglo XX: las indias británicas se independizaron tras la Segunda Guerra Mundial, dividiéndose en cuatro importantes territorios (India, Pakistán, Sri Lanka y Birmania); las colonias africanas, en manos de distintas potencias europeas, inician su proceso de independencia también tras la derrota del Eje, siendo la colonia italiana de Libia una de las primeras en lograr el reconocimiento como Estado independiente dado el desgobierno que planeaba sobre Italia y la debilidad estructural que atravesaba a las potencias triunfantes. Sin embargo, los más de cincuenta países que se dibujan sobre el continente africano, no se liberarían totalmente de sus colonizadores hasta 1975, con la caída de Angola y Mozambique. En este caso, fue decisivo el apoyo del bloque soviético a las milicias rebeldes, motivado por cuestiones geopolíticas, tal como sucediera doscientos años antes con la independencia de Estados Unidos y los apoyos recibidos en esa ocasión por parte de Francia y España. Solo desde ese momento decisivo se puede hablar de una fase poscolonial. Y de todas formas, estamos hablando de un asunto que parece definitivamente inconcluso.

Hoy, en este mundo empapado por la lógica de la modernidad, la democracia y los Estados Nación, subsisten territorios que ya no llamamos colonias sino que protectorados u otras denominaciones, pero que en la práctica son territorios bajo las leyes de un Estado con el que no se comparten fronteras. Los casos de la Isla Reunión en el sur africano o el archipiélago en torno a Tahití, ambos bajo control francés; Islas Canarias, como parte de España; las Islas Maldivias, territorio británico; o el caso de Puerto Rico, isla perdida por España junto a Cuba en 1898, que sigue bajo control de Estados Unidos. Por todo el planeta subsisten ecos de dominación colonial, lo que es un signo potente que debemos observar al hablar de la etapa poscolonial, una idea que se mantiene en construcción.

No estamos en el apogeo de las colonias, por supuesto, pero tampoco es una fase completamente extinta. Al día de hoy se sabe muy poco respecto de cómo operan estos territorios, zona gris dentro del funcionamiento de naciones que lucen carteles democráticos. Es aun sorprendente descubrir que en ocasiones estas colonias modernas no se mantienen únicamente por motivos geoestratégicos: por ejemplo “la aportación de Puerto Rico a Estados Unidos asciende a \$39,556 millones anuales, contrario a los \$21,339.7 millones que se recibe de la nación estadounidense” (Rivera Toro, 2019, p. 65). Este asunto lo aborda en extenso Rocío Zambrana y, respecto del caso portorriqueño, utiliza la noción de excepcionalidad colonial, inseparable del

sistema económico: “la forma en que la racionalidad neoliberal se instaló como la lógica dominante de la excepcionalidad colonial” (2021, p. 54)<sup>17</sup>.

Las independencias de los territorios dominados, como ya adelantamos, no implica necesariamente el fin de la lógica colonial, sino que representan el término de cierto sistema de colonización: “Si bien es cierto que ya no padecemos la dominación colonial abierta de los modelos español o británico, la lógica de la colonialidad sigue vigente en la «idea» del mundo que se ha construido a través de la modernidad/colonialidad” (Mignolo, 2007, p. 20).

La crítica poscolonial apunta al vínculo de las ideas de modernidad y colonialidad, asunto que merece cierta reflexión. La noción de modernidad se asocia a derivas virtuosas, a progreso y, en definitiva, al triunfo de lo racional. La modernidad es el paso del ser humano sobre la naturaleza, una era que cada día nos sorprende por el dominio que alcanza la especie sobre su entorno. El relato de la modernidad nos enfrenta a los éxitos del modelo, planeado y ejecutado por hombres blancos, mayoritariamente europeos. Al mismo tiempo es un relato que omite la existencia del Nuevo Mundo, que no tiene participación alguna en la construcción del mundo moderno, tal como observa Herrera:

En esta versión de la modernidad las periferias no juegan ningún papel relevante, visión anecdóticamente ejemplificada en el eficiente índice analítico de la edición inglesa del libro de Habermas *El discurso filosófico de la modernidad*, carente de referencias a España, América o África, aunque sí incluye, por ejemplo, a Gretel Theodor Adorno, a Dionisio y a la *Odisea*. Aun una versión tan crítica, y atenta a lo sociopolítico, de la modernidad como la que Adorno y Horkheimer presentan en su *Dialéctica del iluminismo*, dedica bastante espacio al texto homérico, pero no muestra ningún interés por la conquista y colonización de América, África y Asia (2012, p. 12).

La negación de la fase colonial, justificada en el beneficio civilizatorio que trajo Europa a sus colonias, no hace otra cosa que esconder una vergüenza social no asumida, al menos no por una buena parte de la población europea, que ven en la cuestión decolonial un reclamo hasta cierto punto injustificado, al menos extemporáneo. Lo que se niega, en definitiva, es la violencia:

---

<sup>17</sup> Traducción propia. Original en inglés: *on the way in which neoliberal rationality was installed as the dominant logic of colonial exceptionality*.

Desde la perspectiva europea, la modernidad se refiere a un período de la historia que se remonta al Renacimiento europeo y al «descubrimiento» de América (idea que comparten los académicos del sur de Europa, es decir Italia, España y Portugal) o bien a la Ilustración europea (idea que sostienen los académicos e intelectuales y reproducida por los medios en los países anglosajones —Inglaterra, Alemania y Holanda— y un país Latino —Francia). Desde la perspectiva del otro lado, el de las excolonias portuguesas y españolas de América del Sur, la idea propuesta por los académicos e intelectuales es que el progreso de la modernidad va de la mano con la violencia de la colonialidad (Mignolo, 2007, p. 31).

La concepción de colonialidad que se inaugura con esta corriente de pensamiento, nos muestra un mundo donde el registro subalterno ocupa los mismos espacios que dejó la colonia como tal. Mientras que

«Colonialismo» se refiere a períodos históricos específicos y a lugares de dominio imperial (...). «Colonialidad» denota la estructura lógica del dominio colonial que subyace en el control español, holandés, británico y estadounidense en la economía y la política del Atlántico, desde donde se extiende a casi todo el mundo (Mignolo, 2007, p. 33).

Las colonias contemporáneas adoptan nuevas formas, donde las fronteras físicas no son tan importantes como la dominación cultural, política y económica. Como vimos en el apartado anterior, la ponderación del factor económico es muy importante, pues arrastra componentes políticos y culturales, hasta el punto de consagrarse como la ideología dominante. La idea misma del desplazamiento se convierte en el proceso de selección que se aplica en la nueva colonialidad, o el nuevo imperio propuesto por Hardt y Negri (2018) caracterizado “principalmente por la falta de fronteras: el dominio del imperio no tiene límites” (p. 16). En este mundo sin fronteras la distinción entre lo aceptado y lo excéntrico se basa en la misma lógica colonial de la conquista americana, retomando las ideas de Bartolomé de las Casas quien planteaba que “los amerindios son iguales a los europeos en naturaleza, sólo en la medida en que son potencialmente europeos o, en realidad, potencialmente cristianos (...) De las Casas no puede ver a los amerindios más allá de su perspectiva eurocéntrica” (Hardt & Negri, 2018, p. 135). El nuevo orden imperial, liderado por Estados Unidos, exige despojarse de lo local para pertenecer a la era de lo global, y “pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo *locus* de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar” (Mignolo, 2007, p. 34).

De la observación de este fenómeno de imposición hegemónica, surgen conceptos como el de *hibridación* o *multiculturalismo*, que señalan los derroteros por los cuales transitan las manifestaciones culturales para insertarse en la globalidad. La *hibridación*, en palabras de García Canclini identificaría las “múltiples alianzas bajo el signo de las mezclas interculturales derivadas de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional” (en Guasch, 2016, p. 71). En general estos procesos de integración cultural tienden a satisfacer el nuevo modelo occidental que se deriva de la hegemonía poscolonial, cuestión que se puede ver con claridad en el campo del arte:

El multiculturalismo institucional es un instrumento regulador desarrollado por Occidente para afianzar su hegemonía cultural y perpetuar la jerarquía según la cual los artistas occidentales obtienen su reconocimiento sobre la base de sus propios méritos individuales, mientras que los artistas no occidentales son únicamente aceptados en la medida que representan a una comunidad étnica y una cultura local a la que ellos o sus ancestros pertenecen (Guasch, 2016, p. 76).

En la misma línea, García Canclini sostiene que los “países africanos, asiáticos y latinoamericanos (...) proporcionan gran parte de los paisajes y la memoria mientras las metrópolis suministran criterios estéticos y la valoración cultural” (2010. p. 87). De este modo, la producción del discurso se realiza en ese occidente que Naoki Sakai define como “el grupo de países cuyos gobiernos (en algún momento) han declarado su afiliación militar y política con Estados Unidos” (en García Canclini, 2010, p. 83).

La colonia contemporánea se produce entonces también en lo que Silvia Rivera Cusicanqui (2010) llama el *colonialismo interno*, donde la producción de lo social pasa por este proceso híbrido de “postmodernismo culturalista que las elites impostan y que el estado reproduce de modo fragmentario y subordinado” (p. 54). Rivera Cusicanqui posee uno de los discursos más atrevidos en la reivindicación de la periferia, sumando con cierta fricción su voz al coro intelectual latinoamericano, buscando un nuevo sentido respecto de la modernidad en un contexto poscolonial<sup>18</sup>. Sin embargo, Rivera Cusicanqui adquiere singularidad pues reivindica lo precolonial,

---

<sup>18</sup> Además de Mignolo, García Canclini y Rivera Cusicanqui, citados en el cuerpo de este texto, podemos mencionar a Aníbal Quijano, Edward Said, Jesús Martín-Barbero, Beatriz Sarlo o Ariel Dorfman, entre otros, dedicados principalmente al objeto decolonial. Se teje desde la periferia una mirada teórica que responde a la metropolitana.

rescatando lógicas no insertas en la centralidad con la intención de vislumbrar y realizar la descolonización:

No hay «post» ni «pre» en una visión de la historia que no es lineal ni teleológica, que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto. El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos más que de nuestras palabras. El proyecto de modernidad indígena podrá aflorar desde el presente, en una espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro (Rivera Cusicanqui, 2010, pp. 54-55).

La segunda mitad del siglo XX también produjo en espacios centrales una mirada crítica sobre el desarrollo de la modernidad, los equilibrios de poder y la subordinación. Especialmente importantes son los aportes de Michel Foucault y su concepto de *biopolítica* o la propuesta que hace de la sociedad disciplinaria, insumos teóricos aprovechados desde los estudios culturales que buscaban dar sentido a una narración alternativa de lo moderno. También se suman a este flujo crítico autores como Jean Baudrillard (2007) y la instalación del *simulacro* dentro de la dinámica de la modernidad; o Tzvetan Todorov, pionero en la relectura de la conquista americana, quien intenta contrastar las diferencias entre colonos y colonizados, iluminando una distancia que quizás aún se mantiene:

Existen dos grandes formas de comunicación, una entre el hombre y el hombre, y otra entre el hombre y el mundo, y comprobamos entonces que los indios cultivan sobre todo la segunda, mientras que los españoles cultivan la primera (...) Estamos acostumbrados a no concebir la comunicación más que en su aspecto interhumano, pues, como el «mundo» no es sujeto, el diálogo con él es muy asimétrico (si es que hay diálogo) (Todorov, 2008, p. 84).

El abanico abierto con la reflexión decolonial muestra puntos de contacto con el feminismo y el bloque antipatriarcal, como también con los discursos ecologistas. En estas tres vertientes se apela a una revisión profunda de las condiciones de funcionamiento social, cuestionando las escalas de autoridad establecidas, uniéndose en la amplia zona de reivindicación de las diversidades (de los diferentes cuerpos, culturas, especies) en busca de generar un nuevo equilibrio. En ese sentido, el movimiento poscolonial es directamente político en la medida que persigue un reordenamiento estrictamente simbólico, de consecuencias prácticas. Volviendo a Rivera Cusicanqui, quizás la pensadora más atrevida en la línea que analizamos, su

planteamiento encadena la estructura colonial y el desprecio de las culturas previas a la llegada de los conquistadores, planteando las actuales consecuencias y visibilizando los mecanismos por los que permanece la misma estructura: “la retórica de la igualdad y la ciudadanía se convierte en una caricatura que encubre privilegios políticos y culturales tácitos, nociones de sentido común que hacen tolerable la incongruencia y permiten reproducir las estructuras coloniales de opresión” (Rivera Cusicanqui, 2010, pp. 56-57). Habla observando con detención la realidad boliviana, territorio especialmente desfavorecido en la era colonial y la actual globalización de tintes imperiales. Pero su crítica se podría extender a toda Latinoamérica, territorio que ella prefiere llamar como Abya Yala<sup>19</sup>:

Las elites bolivianas son una caricatura de occidente, y al hablar de ellas no me refiero sólo a la clase política o a la burocracia estatal; también a la intelectualidad que adopta poses postmodernas y hasta postcoloniales: a la academia gringa y a sus seguidores, que construyen estructuras piramidales de poder y capital simbólico, triángulos sin base que atan verticalmente a algunas universidades de América Latina, y forman redes clientelares entre los intelectuales indígenas y afrodescendientes. (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 57).

Esta postura viene a responder la principal crítica que recibe el pensamiento decolonial “por cuanto tiende a apoyarse argumentalmente en los cimientos teóricos cuya deconstrucción persigue” (Romero Reche, 2012, p. 150). Es verdad que gran parte de la reflexión periférica (en América Latina pero también en la India y en África), se apoya en un entramado de conceptos generados en Europa, y marginalmente en Estados Unidos, como los que mencionamos algunas líneas atrás. Del mismo modo, es verdad que mucha teoría decolonial, se desarrolla por autores que si bien vienen de regiones aisladas, en general tienen familias que las pueden sustentar, han migrado a polos desarrollados donde profundizan sus estudios y, de manera bastante clara, administran los mismos recursos teóricos que se encuentran ya validados. Por lo demás, es habitual encontrar casos en que el lugar de destino para el perfeccionamiento académico es la antigua potencia colonizadora. El ambiente académico de la modernidad y, con mayor razón, de la globalización normaliza la migración de estudiantes indios a Inglaterra, africanos en Francia y latinoamericanos

---

<sup>19</sup> Abya Yala: concepto que se refiere a lo que en occidente se denomina continente Americano “proveniente de los pueblos Tula-Kuna de Panamá y Oeste de Colombia. Abya Yala significa «Tierra en plena madurez» o también «Tierra de sangre vital»” (Díaz Salazar, 2015, p. 59)

en España. Pero este mestizaje de conocimientos, ¿se inscribe en la violencia colonial? Otra forma de verlo, es que estos nuevos aportes vienen a disputar un campo que ha estado históricamente dominado por la centralidad, desplazando la hegemonía. También es verdad que son frecuentes los casos de teóricos de la centralidad que se han desplazado para completar sus trabajos de campo, enriqueciendo sus visiones de mundo (Foucault pasaba algunas temporadas en Brasil, Baudrillard tenía vocación etnógrafa), de lo que emergieron coordenadas conceptuales que han aportado a la comprensión decolonial. Como bien apunta Romero Reche (2012), el principal objetivo “del postcolonialismo es enfocar en primer plano las particularidades culturales arrolladas por el colonialismo dando voz a los subalternos y explicitando su punto de vista por encima de los discursos producidos por la historiografía y la sociología clásicas” (p. 152). Las herramientas teóricas, conceptuales y prácticas con las que esta tarea se realice, dependen a nuestro entender de cuestiones epocales, por lo que la crítica de inconsistencia de la teoría poscolonial, la vemos como una variable a tener en cuenta, pero no como un agente que invalide su lectura o sus aportes. Para no desviar la potencia crítica de la construcción decolonial, y mantenerse fiel a su objetivo principal, es fundamental mantener distancia con el conceptualismo adormecedor, lo que Rivera Cusicanqui describe como “una jerga, un aparato conceptual y formas de referencia y contrarreferencia que han alejado la disquisición académica de los compromisos y diálogos con las fuerzas sociales insurgentes” (2010, pp. 57-58).

## 2.2. Chile: crisis sobre la crisis

En Chile, la sensación de alarma se ha instalado varios meses antes de la pandemia. La pregunta en torno al acto creativo en medio de una crisis social y cuáles son las estrategias de los artistas que dialogan con ese contexto, se plantea desde que se desató lo que coloquialmente se conoció como el *estallido social* o el *octubre chileno*. Las razones de esa crisis, por supuesto, no se encuentran en la propagación de un virus, pero sí, al menos en parte, en la aplicación y expansión de un modelo neoliberal que ha venido ganando terreno en buena parte del mundo, sumado a un complejo entramado de causas que responden a distintas épocas y sensibilidades. Para comprender la crisis chilena nos remontaremos a la historia comenzando con algunos detalles producidos en la época de la conquista, pero indagando especialmente a partir de la década de 1960. Chile, como el resto de la región, se convirtió en un espacio de prueba y error de las dinámicas de la guerra fría, donde gracias a la implantación de la dictadura de Pinochet, famosa por su crueldad, se logró aplicar por primera vez en el mundo el modelo económico y social neoliberal impulsado por la Escuela de Chicago y su principal figura Milton Friedman. Luego, muchos de sus principios serían replicados por distintos gobiernos, aspectos que incluso se han desbordado sobre políticas aplicadas en países centrales. Encontraremos en estos pilares muchas de las motivaciones que desestabilizaron el sistema en Chile en el año 2019. Este estallido lo comprenderemos como un eslabón de una serie de protestas que se sucedieron desde el año 2006 y que se intensifican con asombrosa regularidad en la década que se inició en 2010.

En los meses que siguieron a octubre de 2019 en Chile se produjeron actos de vandalismo sin precedentes, se capturaron los espacios públicos con mensajes que acumulaban años de frustración social, se paralizó una buena parte de los sectores productivos, se produjeron hechos de represión policial como no se habían visto desde el fin de la dictadura. Para tener una noción de la escala que adquirió el conflicto, conviene señalar que el Gobierno, en manos de una coalición de derecha, primero enfocó su discurso en el retorno del orden y el combate a la delincuencia, haciendo uso de la figura de la guerra como fondo del mensaje, para finalmente abrirse a la redacción de una nueva constitución, asunto que tras dos propuestas de orientación

ideológica opuestas, no llegaría a reemplazar la carta magna basada en el texto de 1980, impuesto en dictadura. En medio de este impensable viaje, se incrusta la llegada a la presidencia de la República —en marzo de 2022— del diputado Gabriel Boric, quien adquiriera notoriedad como dirigente estudiantil en las protestas de inicios de la segunda década. Desplegaremos algunos detalles de este itinerario, indispensable para comprender y dimensionar la crisis institucional que ha envuelto el país sudamericano.

Dentro de ese estado general, llaman la atención ciertos objetos culturales producidos dentro de la manifestación con distintos grados de intención artística: los graffittis y rayados del espacio público; la adaptación de espacios artísticos como centros de atención de primeros auxilios; la intervención, destrucción, deconstrucción o resignificación de monumentos y estatuas emblemáticas; el surgimiento de intervenciones performáticas en el espacio público; la importancia de símbolos precoloniales, especialmente de origen mapuche, en la protesta; la aparición de personajes superhíbridos (Figura 3) que se transformaron en iconos del movimiento social; la acelerada creatividad de las redes sociales en la difusión de mensajes; la constitución de redes y tejidos virtuales sosteniendo la nueva nomenclatura simbólica. Las estéticas de estos gestos también la podemos encontrar en la obra de una serie de artistas que se encuentran en sintonía con las demandas sociales, como los que proponemos como foco de investigación. En muchas de estas observaciones, se devela la intención de desarmar las jerarquías vigentes, algunas de ellas imperantes desde la colonia. Ejemplo que raya en lo grotesco, ocurrió en Temuco (zona sur) donde decapitaron la estatua de un conquistador de Española, para colocar su cabeza en manos de la estatua de Caupolicán, conocido cacique Mapuche, planteando un orden diferente de las estructuras de poder (Figura 4). Esta y otras estatuas relacionadas a la época de Conquista y Colonia fueron intervenidas o destruidas durante los meses del *estallido chileno*, actos de desmonumentalización<sup>20</sup> que hemos visto también con ocasión de otras situaciones límites.

---

<sup>20</sup> Sobre este concepto tomamos la definición formulada por Rojas y Alvarado (2021): “proceso de transformación y activación de una obra por medio de recursos de alteración, que tienen como rendimiento su propia autonomía estética y por lo tanto, una nueva significación. No se trataría tan solo de la destrucción, ni la simple extracción de una obra del espacio público a otro lugar, se trata de una evidente caída del valor monumental designado a la obra” (p. 158).



FIG. 3: Retrato de *Pareman*, en el marco de protesta en Santiago, 2019. Fuente: Observatoriopueblosoriginarios.org. Autor imagen: Bastián Cifuentes Araya.



FIG. 4: Registro de alteración de monumento en marco de protesta en Temuco, 2019. Fuente: Mapuexpress.org

Uno de los gestos con intencionalidad artística que ocupa un capítulo de esta investigación, y que vino a revitalizar el movimiento, se produjo con la performance feminista *Un violador en tu camino* del colectivo LasTesis. A través de la ocupación del espacio público, trasladando el centro de las problemáticas sociales al cuestionamiento del patriarcado como origen de las desigualdades y promotor del neoliberalismo, esta acción ofrece varias capas de análisis que desarrollaremos más adelante, donde incluiremos el modo en que se cruzan disciplinas y discursos en su formación, sostenidas sobre una estructura horizontal de trabajo que vuelve difusas las jerarquías habituales.

Otra obra que se insertó en el panorama de protesta y cuyo artista ocupa un capítulo, es la intervención realizada por Francisco Papas Fritas que con *Retórica del victimista* (Figura 5) coloca al borde de una cornisa —a un paso de saltar—, una figura humana con uniforme de Carabineros (policía chilena), sosteniendo un arma dentro de su boca. La intervención generó un operativo policial y el desconcierto de los agentes del Estado, frente a una obra que se constituye como una provocación y como un deseo, en el sentido de que se instala como una metáfora del fin de la violencia al convocar la figura del suicidio de la totalidad del cuerpo represor, o más bien, del final de las prácticas de violencia ejercidas por el aparato de control, entre otras interpretaciones posibles. Examinaremos en profundidad a este artista y sus obras en el capítulo de análisis.



FIG. 5: *Retórica del victimista*, de Francisco Papas Fritas. Santiago, 2020. Autor imagen: José Miguel Araya. Gentileza del artista.

Un tercer punto de enfoque está dado por el trabajo de Kimvn Teatro, compañía que encuentra su origen en el año 2008 y que actualmente se define como un colectivo donde confluyen distintas disciplinas (teatro, música y audiovisual). Su ángulo creativo ha estado marcado por la relación entre la contingencia y la violencia desplegada sobre las comunidades mapuche en el territorio chileno. Su trabajo se puede entender como una operación de denuncia, con componentes de activismo.

Para el análisis de estos creadores y sus obras, tendremos al menos dos puntos de referencia: la historia y tradición de protestas instalada en Chile, que encuentra su orgánica en las manifestaciones contra la dictadura; y la estructura económica, ajustada al ritmo global, que hizo de Chile un *ejemplo* para la región.

## **CAPÍTULO III: MARCOS SOCIALES Y CULTURALES**

### 3. MARCOS SOCIALES Y CULTURALES: COMPRENDIENDO LOS TERRITORIOS

#### INTRODUCCIÓN A LOS MARCOS DE COMPRENSIÓN

Los objetos, procedimientos y fenómenos de los que daremos cuenta en esta investigación se ubican en Chile, un territorio delimitado por fronteras claras, inserto en la comunidad mundial. Pero su papel en el mundo también hay que verlo en relación a las grandes potencias y, aún hoy, en la influencia y consecuencias que ha tenido la fase colonial. Nos resulta imposible ver la configuración del territorio y sus relaciones internas, sin considerar de alguna forma los tejidos con España y con otros países de la región. Chile, al ser un territorio geográficamente aislado incluso dentro del contexto latinoamericano, ha desarrollado lo que Pablo González Casanova llama relaciones *disimétricas* (2020)<sup>21</sup> con otros, las que a nuestro juicio generan un estilo particular de creación.

Esta dinámica entre centro y periferia que se inicia en la fase del imperio colonial español, deja una larga sombra. La conquista y dominio del territorio denominado Chile, fue parte de la expansión realizada por la Corona española iniciado con el encuentro del nuevo continente. De esta forma, es imposible pensar Chile sin la aparición de aquella España imperial impulsada por los Reyes Católicos. De hecho, la enorme influencia del continente europeo en el mundo moderno, no se podría entender sin la persistente relación disimétrica sobre los territorios dominados durante algunos siglos.

La influencia de la centralidad sobre territorios como el chileno, siguiendo a González Casanova, la podemos comprender como “la expansión de la «civilización», del progreso social y técnico de la occidentalización del mundo, de la evangelización, de la difusión de las ideas liberales y socialistas” (2020, p. 62). La carga que tienen los territorios colonizados, por tanto, es palpable.

Resulta evidente que hoy el sistema colonial se ha agotado en su temporalidad histórica, dando paso a un nuevo esquema de dominio que gira en torno a la idea de *imperio*, que ya habíamos mencionado en el capítulo anterior, noción propuesta por Hardt y Negri (2018) que también se mueve en el eje Norte-Sur, actualmente con

---

<sup>21</sup> Concepto que apunta al cruce de variables que dan cuenta de una desigualdad y una asimetría entre un grupo humano y otro, donde los factores de la colonialidad son dominantes en su construcción.

dominancia de los preceptos estadounidenses. En el cómo se presentan estas dos fuerzas dominantes, europea y estadounidense, se produce un curioso paralelismo sobre el que desviaremos brevemente la discusión.

De una parte Europa nace conceptualmente como tal, al transformarse en ese grupo de países que modelaban el mundo, constituyendo un continente pese a no responder a ninguno de los parámetros geográficos para serlo. Con Estados Unidos la operación es inversa: el país se apropia de la denominación del continente; no solo se autodenominan *America*, sino que desde muchos otros sitios en el planeta se asocia EE.UU. a América. En ambos casos constatamos una cultura expansiva que coloniza otros espacios, asunto al que dedicaremos algunas líneas aquí, viendo enseguida cómo ello se recoge y se cuestiona desde el arte contemporáneo. Europa, hoy en el mundo, se refiere a la sección occidental del continente, con énfasis a la Unión Europea, acuerdo comercial y de mínimos culturales que busca mantener cierta cuota hegemónica; de otra parte, la *America* del imaginario estadounidense corresponde únicamente a Estados Unidos, convertido en continente y en promesa de futuro (el *sueño americano*). Este punto ha sido tema de debate, así como lo ha sido su representación gráfica a través de los mapas, sus proporciones y delimitaciones.

En el arte contemporáneo de primera línea también se ha abordado esta cuestión en diversas oportunidades, aquí mencionaremos dos ejemplos. Mona Hatoum<sup>22</sup> trabaja frecuentemente con representaciones del mapamundi. *Projection* (2006, 89 x 140 cms.) (Figura 6) es una delicada pieza en clave de blanco sobre blanco, un lienzo enmarcado donde se teje una representación de la proyección Peters del mundo, usando algodón y abacá, materiales relacionados a la explotación esclavista colonial.

Las proporciones de la proyección Peters tienen la particularidad de no deformar las escalas de las masas de tierra, mostrando a Europa como un pequeño apartado terrestre. Los cuestionamientos al eurocentrismo y su dominio colonial se hacen evidentes con este lienzo.

---

<sup>22</sup> Mona Hatoum (1952): artista palestina británica de relevancia mundial, nacida en Beirut en 1952. Emigra a Europa donde se establece y desarrolla su obra; muchas piezas utilizan los mapas como inspiración.



FIG. 6: *Projection* (Mona Hatoum, 2006). Autor imagen: Ela Bialkowska. Fuente: gentileza de la artista y Galleria Continua.

Otro ejemplo, lo produjo Alfredo Jaar<sup>23</sup> con su pieza *A logo for America* (1987), una intervención en los carteles publicitarios del centro de Nueva York con una serie de gráficas que ponían en discusión la noción de América. La secuencia incluía una gráfica del mapa estadounidense con la frase sobreimpresa *This is not America* (Figura 7), entre otras imágenes que revelaban una cuestión tan obvia como evidente: América es más que el país de Estados Unidos de Norteamérica. La simple ironía con la que se produce este objeto, sin entrar a analizar el emplazamiento, contrasta con la realidad y con el tiempo. Casi cuarenta años después, la campaña presidencial de Donald Trump irrumpiría con el lema *Make America Great Again* (Figura 8), en un giro conservador y regresivo del término América<sup>24</sup>.

La práctica artística da cuenta de la importancia que tienen los mapas, los territorios y los significados políticos que se implican en estas demarcaciones. Estos ejemplos son muestras icónicas de lo que ello significa, y adquieren importancia en la

<sup>23</sup> Alfredo Jaar (1956): artista chileno, radicado en Nueva York donde genera gran parte de su trabajo. Es uno de los artistas visuales más importantes del cambio de milenio.

<sup>24</sup> Se referencia el uso de un lema de campaña muy similar (*Let's make America Great Again*) en la campaña de Ronald Reagan de 1980, lo que podría ser un antecedente de la obra de Jaar. El uso en 2015-16, en la campaña de Trump, reabre la discusión sobre el significado político de la noción de América ya se había dado.



FIG. 7: A Logo for America (Alfredo Jaar, 1987). Instante de la obra. Gentileza del artista.



FIG. 8: Bandera hecha por simpatizante con el lema de campaña de Donald Trump.  
Fuente: Pinterval. Autor: Nambctv.

medida que se refieren a territorios que ejercen influencia sobre otros espacios, generando estos relatos que los diferencian de otras partes del mapa, son obras que señalan el centro y nos recuerdan la fricción con la periferia.

Retomando el hilo central de este apartado, en las siguientes páginas indagaremos en la conformación política y simbólica del Estado donde se enmarcan las producciones artísticas que luego analizaremos en profundidad.

Al no tratarse de un documento puramente histórico, aquí presentaremos algunos eventos que consideramos relevantes en el modelamiento social, concentrándonos en aquellos episodios que configuran su forma actual. El caso chileno tiene la complejidad de arrastrar pozos de conflicto que se han ido acumulando a lo largo de su historia y que, en forma sintética, señalaremos para luego relacionarlos con los objetos que ocupan el centro de esta investigación.

En las siguientes páginas bordaremos la historia del territorio latinoamericano, lo que tiene cierta complejidad porque entendemos que elementos de distinta data tienen participación directa en la crisis sistémica que explota en 2019, evento que calificamos de bisagra. Hemos dividido este recuento crítico en cuatro grandes partes. En la primera, titulada *Chile en tres tiempos: de la colonia a la modernidad*, repasamos tres periodos centrales, aunque los tomaremos desde un enfoque temático, intentando proyectar su influencia hasta nuestros días. Revisamos brevemente las prácticas coloniales y exterminio de los pueblos originarios, dando nacimiento a un esquema de poder que ha subsistido a través de los años; luego veremos la posición chilena desde la formación de los grandes bloques de influencia post II Guerra Mundial, hasta la instalación de un sistema dictatorial en la década de 1970 y el consiguiente modelo económico social impuesto; un tercer ingreso examina los giros ocurridos desde el final de la dictadura y la instalación del orden globalizado, donde se cruzan planos ideológicos e institucionales, en un periodo que pasó de la despolitización social hasta la revuelta de octubre de 2019.

En un segundo apartado, bajo el título de Antecedentes de la protesta en Chile, observaremos la emergencia de movimientos de protesta, articulando distintas instancias sociales en una línea no exenta de violencia, derivada de prácticas sociales amparadas en la desigualdad y las ramificaciones políticas. Estas prácticas finalmente

culminaron en una dictadura que abrió la puerta a un cambio de paradigma social. Intentaremos marcar las diferencias entre lo que significó la protesta bajo la dictadura y los movimientos de malestar una vez finalizado el periodo represivo.

Una tercera entrada de esta revisión que hemos llamado *Arte y protesta en Chile: antecedentes y filiaciones*, la dedicamos a identificar objetos artísticos y culturales que responden a esta historia de protesta, intentando visualizar cómo se manifiestan ciertos símbolos que tienden a reiterarse, ejemplificando con obras relevantes de distintas disciplinas.

La cuarta división corresponde directamente a la valoración del funcionamiento artístico en Chile, un apartado que hemos titulado *El sistema artístico en Chile*. Veremos cómo se ha construido el actual sistema, que se forma una vez terminada la dictadura de Pinochet. Postulamos que esta reestructuración tuvo dos grandes procesos. Por un lado se configuró un arte de transición, que concentró manifestaciones de apertura y experimentación dentro de una naciente elite creativa. Una segunda fase vino a repolitizar la idea del arte chileno, retomando de forma crítica la transición. En ambos casos veremos algunos ejemplos relevantes, con algún grado de detalle.

En este recorte, comprendemos la globalización como el fenómeno determinante de la última etapa, difuminando las dinámicas propiamente locales, pese a ubicarnos en un territorio que naturalmente se encuentra aislado. Esta fase contemporánea la abordaremos desde la perspectiva de la oposición norte-sur, primer y tercer mundo. Desde esta lectura parece interesante observar las actividades de contrapoder —en este caso relacionadas a la producción artística—, insertas en una dinámica de “luchas a la vez económicas, políticas y culturales y por lo tanto son luchas biopolíticas” (Hardt & Negri 2018, p. 76). La globalización, como veremos, es menos eficiente en la modelación de los pactos y garantías sociales (sujetos a las particularidades de su marco cultural), que en la generación de un estado de malestar.

### 3.1. CHILE EN TRES TIEMPOS: DE LA COLONIA AL MUNDO GLOBAL

#### 3.1.1. Prácticas coloniales y exterminio: bases de la chilenidad

Si bien el tiempo colonial se ha extinguido en casi todos los rincones del planeta, las huellas y ecos de las acciones de los conquistadores son aún visibles en muchas sociedades sometidas. No es un misterio que las prácticas coloniales tenían una finalidad principalmente económica, en el entendido de alimentar las arcas de la corona patrocinadora. Las Américas fueron tierras donde se extendieron a tal punto las atrocidades invasoras, que en determinado momento fue necesaria la *importación* de esclavos africanos dada la mortalidad de los nativos de cada región.

La corona española fue a la par que sus símiles europeos en esta práctica de exterminio, siendo el cono sur una fuente de ejemplos en este sentido. Estas tierras, por lo señalado en diversos escritos históricos, merecían menos atención de los reyes ibéricos a medida que se encontraban más al sur del continente. Así pues, las plazas más importantes de la región (y las de mayor riqueza en oro y plata) se encontraban en Buenos Aires y Lima, ambas designadas como Virreinos. El territorio chileno, en consecuencia, quedó en manos de tropas mal preparadas y sujetos que muchas veces veían en esta aventura una salida honrosa a una vida llena de excesos, en ocasiones derechamente delincuentes.

Sin embargo, es justamente en el territorio chileno donde se produjo el más duro de los encuentros de la conquista, un punto nunca solucionado, como lo indica Cabrera (2016): “la llamada Araucanía fue uno de los territorios que nunca lograron conquistar completamente; de ahí que al momento de su independencia, Chile fuera aún una capitánía general con mandos militares a cargo de las instituciones políticas” (¶21). Es justamente esta zona de indefinición la que se ha arrastrado por más de 200 años en Chile y que resumimos aquí, con el fin de dar cuenta cómo algunas reivindicaciones cruzan las generaciones para instalarse en la actual discusión social y política, así como en el centro de ciertas preocupaciones artísticas.

Es correcto afirmar que el territorio mapuche, o Wallmapu, fue foco de un conflicto que se arrastró por cerca de 300 años y que nunca logró ser superado por las autoridades coloniales. Sin embargo, la guerra como tal —con batallas, ciudades arrasadas, raptos esclavistas, líderes sacrificados de modos crueles—, se concentró en

los primeros cien años (1550-1656). El territorio en cuestión (equivalente a la superficie de Portugal), fue un doloroso problema para la corona española que vio cómo una etnia con un grado de organización aparentemente menos elaborada que Incas o Aztecas, aprendían rápidamente las técnicas de guerra de los conquistadores y aprovechaban el conocimiento del territorio de un modo similar a una guerra de guerrillas. Tras el fracaso colonial en la confrontación, se recurrieron a otros métodos que habían surtido buen efecto en otros territorios, como por ejemplo la evangelización. Sin embargo, la cosmogonía y tradiciones arraigadas en el imaginario mapuche, también hicieron fracasar estas arremetidas simbólicas y culturales.

En síntesis, la verdadera sumisión del pueblo mapuche llegó con los procesos de independencia del cono sur americano, en la primera mitad del siglo XIX. Como es sabido, los primeros aires emancipadores se producen al tambalear la casa Real española en manos de otras potencias europeas. En rigor, los criollos deseaban ser leales a los verdaderos reyes de España, lo que se tradujo luego en un auténtico impulso independentista que se alimentaba de los discursos ilustrados europeos. Este es un punto relevante, pues la construcción del Estado de Chile como república independiente, se basa en un modelo de liberación que proviene de las ideas de avanzada de un continente que comenzaba un proceso de transformación. De muchos modos, se puede entender la independencia latinoamericana como una continuidad de las corrientes europeas, por lo que su carácter independiente es relativo visto en perspectiva.

Este nuevo sentido de nación derivó en una necesidad urgente de cerrar los temas territoriales pendientes, donde se enfrentaron “los intereses de la clase dirigente con los pueblos indígenas” (Nachar Farías, 2017, p. 4). Se produjeron sucesivos procesos de *pacificación*, que también adoptaron dimensiones de masacre, adicionando estrategias de división y segmentación de gran rendimiento, en una operación que puede leerse como la constitución de “una ideología poscolonial genocida, no tanto en cuanto a sus resultados, pero sí en las formas simbólicas en que la élite se propuso resolver la cuestión indígena” (Nachar Farías, 2017, p. 4). El último gran conflicto se produjo a finales del siglo XIX, en el que el levantamiento de las comunidades mapuche fue implacablemente aplastado por tropas chilenas, pese a

tener otro importante frente abierto con la Guerra del Pacífico (1879-84) contra la confederación peruana boliviana. Con esta victoria, sumada a la también exitosa campaña internacional, el Estado chileno se hizo fuerte y ocupó definitivamente el *Wallmapu*, demarcando una separación simbólica entre los mapuche y los chilenos.

La estrategia para mantener unido el territorio nacional consistió en confinar a los nativos en *reducciones*, paños de terreno donde podrían continuar con sus actividades agrícolas, usualmente tierras de mala calidad. Por el contrario, grandes porciones de territorio fueron entregadas a colonos europeos a través de una agencia estatal creada para dicho fin, abriendo un frente de conflicto que subsiste hasta nuestros días, asunto sobre el que volveremos al analizar ciertos objetos artísticos y determinadas estéticas de las recientes protestas.

En el Chile de la independencia, se había instalado “la convicción que la llegada de los europeos contribuía a regenerar la raza y hacerla digna de la historia” (Pinto Rodríguez, 2003, p. 120). Este pensamiento, donde subyace un desprecio por costumbres ancestrales y modos de vida no adscritos al plan civilizatorio de la modernidad, estaba bien asentado en capas dirigentes de distinto color político y miembros de la intelectualidad chilena de fines del siglo XIX y principios del XX. Muchas de estas nociones respecto del pueblo mapuche mantienen una sorprendente vigencia entre elementos conservadores, descendientes de colonos y grupos que mueven intereses económicos con asiento en la zona. También se encuentra aquí una razón para comprender la influencia que ejercen Europa y más tarde EEUU en la conformación de la idea del arte en Chile, donde se ha obviado en gran medida la presencia de culturas originarias con estéticas propias. Los grupos de la élite chilena, por cierto, observaban y deseaban el modelo europeo en campos que iban más allá de la conformación política o industrial, generando un bolsón de exclusión que despreciaba todo lo que estaba fuera del universo central. Veremos distintos ejemplos de esta exclusión en el arte, al analizar el funcionamiento del sector específicamente. Del mismo modo, se aprecia un cambio en este apartado específico a partir de la década de 2010 en adelante, donde se conjugan distintos factores para que ingresen estas estéticas excluidas al círculo de validez local.

Las distintas campañas y estrategias sostenidas por el Estado chileno para reducir la presencia mapuche en su zona originaria, encaja con lo señalado por Veracini (2019) cuando indica que “la eliminación física [de los colectivos indígenas] se trata inevitablemente de la reconstitución del espacio” (p. 267). Es decir, el genocidio promovido por colonos se produce en el marco de una apropiación (leer usurpación) territorial, en este caso bajo la idea de una nación y un Estado, la necesidad de generar un nuevo mapa para el territorio.

Desde el fin formal de la dictadura cívico-militar (1990), la zona ha estado envuelta en una serie de incidentes que la prensa denominó en su momento como *el conflicto mapuche*. Por su parte, la intelectualidad chilena ha girado desde la total desconexión con el tema o un desprecio absoluto por la cultura mapuche, hacia un compromiso mayoritario por la reivindicación histórica de sus demandas. Este último apartado es producto de una apertura relativa de los gobiernos democráticos a reconocer un problema, la preparación de generaciones descendientes mapuche, episodios de alta violencia simbólica y concreta, y el asentamiento de un estado social que superaría la división polarizada de la guerra fría —con potente correlato al interior de las fronteras—, abriéndose a la posibilidad de volver a mirar nuestra historia críticamente.

### 3.1.2. Guerra fría y territorio en disputa

Con el fin de la II Guerra Mundial se genera un reordenamiento de poderes en el mundo, donde Europa cede protagonismo ante Estados Unidos y la Unión Soviética, preponderantes en los siguientes 50 años de equilibrios políticos, económicos y sociales. El fenómeno de la Guerra Fría como tal no es tema de análisis en este documento, por lo que lo mencionaremos en función de entender cómo influye en el continente americano, con foco en Chile, y más adelante en relación a los dominios culturales, simbólicos y artísticos, campo que también tuvo mucho movimiento. En términos muy sencillos, los países de todo el planeta debían decidir si se adscribían a las políticas del desarrollismo de mercado impulsado por EEUU, o bien se anotaban en la lista de países socialistas centralizados, en la órbita de la URSS. Se agregaba el hecho de que ambas potencias poseían un arsenal nuclear que parecían estar dispuestos a usar, lo que modelaría algunos aspectos de la posmodernidad. Las naciones que no se

identificaban con ninguna de ambas propuestas, quedaron en el apartado de “no alineados”. Es de esta época que también se crean las categorías de Primer Mundo (donde estaban las potencias y sus aliados), Tercer Mundo (países no desarrollados) y un ambiguo Segundo Mundo conformado por naciones usualmente no alineadas o neutrales, desarrolladas o en vías de desarrollo.

Europa se convierte en botín de guerra y escenario de numerosas operaciones políticas, comunicacionales y simbólicas que buscaban inclinar esta polaridad en uno u otro sentido. Por su parte, hacia el sur de Estados Unidos se abría un abanico de opciones que las grandes potencias miraban con interés. Otros lugares del planeta fueron también objeto de disputas, algunas sangrientas, como Corea y Vietnam, donde cada bloque presentaba sus intervenciones como una primera necesidad de sus intereses, a través de efectivos andamiajes de propaganda. Y aunque estas partes no se mueven de forma totalmente independiente, veremos algunos desplazamientos en el cono sur americano, donde bascularon las influencias de los bloques dominantes.

Chile, en esta etapa, se convierte en un protagonista inesperado de las decisiones tomadas por Washington y Moscú. Un punto de inflexión para todo el continente se produce con la victoria de la Revolución Cubana (1959), expulsando de la isla a Fulgencio Batista, tirano condescendiente con los grandes inversores de los Estados Unidos. La isla, ubicada a pocas millas náuticas de Miami, cambiaba su órbita y recibía el apoyo de la URSS en su camino al socialismo y la dictadura del proletariado.

Los estadounidenses decidieron reforzar su círculo de influencia en Latinoamérica, a modo de evitar un efecto contagio. En ese escenario, con la guerra de Vietnam entrando en una fase de incertidumbre, el nuevo presidente del gigante del norte, J.F. Kennedy, da impulso a una batería de instrumentos que buscaban atraer naciones a su esfera, evitando otro conflicto armado.

Chile repartía sus fuerzas políticas en tres bloques de similar alcance (izquierda, moderados y conservadores) bajo un sistema de elecciones presidencialista que no consideraba segunda vuelta, lo que derivó en una serie de presidentes electos que no tenían apoyo mayoritario de votantes. Las campañas de la década de 1960 serían muestra de esta división, donde cada sector fidelizaba a un tercio de los votantes y solo pequeñas variaciones definían quién sería elegido. Para el terremoto de 1960, el más

violento registrado en la historia de la humanidad, la ayuda internacional se hizo indispensable, lo que se presentó como una oportunidad de generar condiciones de influencia para la administración norteamericana. A través de la organización *Alianza para el progreso*, agencia destinada a influir en las políticas públicas de la región, se acordaron ayudas que amarraban ciertos tratamientos económicos y activaban algunas reformas. Una de ellas fue la reforma agraria (1962), que consistía en regular la tenencia de grandes extensiones de tierra no aprovechada, siendo un punto de tensión que —en la óptica de la súper potencia— debía ser solucionado para evitar un estallido al estilo cubano. Sin embargo, la administración conservadora de Alessandri se debía a sus partidarios, donde estaban los influyentes latifundistas y las más importantes fortunas, lo que derivó en un proyecto cosmético. Este problema se arrastraría a través de los años, transformándose en una de las promesas de campaña con la que Salvador Allende llegaría al poder en 1970. La oligarquía chilena veía peligrar su estatus y Estados Unidos —con Nixon al mando— tomaría diferentes medidas para desestabilizar esta Revolución Socialista democrática: era la primera vez que un gobierno de este signo llegaba por la vía democrática a la presidencia. Como es de dominio público, el gobierno de Allende cae producto de un violento Golpe de Estado en 1973, orquestado por un maridaje cívico militar que derivó en 17 años de una cruel dictadura.

Recientemente se han liberado documentos del Departamento de Estado Norteamericano donde se revela la intervención directa de Nixon y Kissinger en la caída democrática chilena (Montes, 2020), sepultando versiones conservadoras que señalaban que las políticas revolucionarias impulsadas por Allende eran las principales responsables de la crisis social que se vivía promediando su mandato, como argumentaba Paul Johnson (2000): “él [Allende] iniciaba un plan de nacionalización en gran escala, que aisló a Chile de la comunidad comercial mundial” (p. 571).

El tiempo se ha encargado de demostrar que estas interpretaciones eran poco más que un montaje para blanquear la imagen de Estados Unidos, dejando mínimo margen de credibilidad para los pocos autores que sostienen estas hipótesis. Lo relevante, de cualquier modo, es que se develan los profundos intereses económicos involucrados en estas operaciones.

Una de las investigaciones más interesantes en este sentido, es la realizada por Naomi Klein (2007) donde se relaciona directamente la política económica implementada por la dictadura, con una operación preparada por distintos órganos vinculados a Estados Unidos, desde los años 60 en adelante. La propuesta de Klein señala que la implementación de un sistema ultra neoliberal no habría sido posible en democracia:

Milton Friedman aprendió lo importante que era aprovechar una crisis o estado de shock a gran escala durante la década de los setenta, cuando fue asesor del dictador general Augusto Pinochet (...) Se trataba de la transformación capitalista más extrema que jamás se había llevado a cabo en ningún lugar, y pronto fue conocida como la revolución de la Escuela de Chicago (p. 28)

La gravitación de Friedman en la transformación de la estructura económica y social chilena, contó con el permiso de la dictadura, donde se produjo “una trinidad política: la eliminación del rol público del Estado, la absoluta libertad de movimientos de las empresas y un gasto social prácticamente nulo” (Klein 2007, 38). Este enfoque es un acierto, pues las constantes y abrumadoras violaciones a los derechos humanos producidas desde el día del Golpe de Estado, acapararon toda la acción política de disidencia a nivel nacional e internacional. Las consecuencias de dicha invisibilización serían graves y demoraron años en quedar expuestas.

El escenario de intervención en materia económica, se venía preparando desde finales de la década de 1950, a través de la influencia producida por el *Proyecto Chile* que becó a cientos de estudiantes de economía de la Universidad Católica de Chile para que se perfeccionaran en la Escuela de Chicago (Klein, 2007, pp. 92-93). Un puñado de estos profesionales, luego se hará cargo de diseñar el plan económico de la dictadura, generando buena parte de las condiciones que mutarían en un malestar que se acumularía por décadas.

También es necesario señalar que muchas de las garantías necesarias para llevar a cabo un plan de esta magnitud, quedaron consagradas en la Constitución de 1980, redactada por una comisión leal al régimen y validado a través de un plebiscito que no cumplió con ninguna condición de legitimidad.

### 3.1.3. Transición y nuevo orden global

El final de la dictadura chilena (1990) fue un pacto entre fuerzas políticas, donde se acordaron condiciones que aseguraban impunidad para las principales figuras militares del régimen. Pinochet continuó a cargo de las Fuerzas Armadas y, una vez fuera de ese cargo, ocupó un asiento en el Senado de la República a través de una figura particularísima: senador vitalicio. Este dibujo institucional contenía garantías de inamovilidad estructural, incluidas en la Constitución de 1980. También trajo paz en muchos sentidos, el fin de las persecuciones políticas, el término del exilio para los que aún no podían reingresar, el regreso a la legitimidad de los partidos políticos (proscritos entre octubre de 1973 y diciembre de 1987) y la extinción de un estado policial, con una marcada apertura cultural y comercial al mundo. Los acuerdos suscritos, pero no transparentados, se vivieron como un alivio para una sociedad que estaba cansada de una polarización extrema, agotada de la lógica de buenos vs malos y de la satanización del adversario.

Este pacto se vio enmarcado por los hechos que asombraban al mundo, con la caída del bloque soviético y el consiguiente fin de la guerra fría, al menos como la habíamos conocido. Por tanto el fin de la polaridad se vivió como un evento doble en Chile, donde los partidarios de la izquierda quedaron sin modelos de referencia. Por su parte, la derecha veía el fin de la dictadura con temor, esencialmente alimentado por su propia campaña que vaticinaba el retorno de la Unidad Popular y el programa allendista, unido al caos y el miedo, si no lograban mantenerse a cargo del país. Sin embargo, en muchos aspectos, la coalición que llegó al gobierno fue muy favorable para muchos sectores de la industria identificados con el régimen. Para comprender este doblez, es bueno recordar que en los últimos años de la dictadura muchas empresas públicas fueron vendidas a privados —operación que se ha calificado como un saqueo al Estado—, y que ya en democracia la actividad política era dependiente de intereses económicos identificados (Mönckeberg, 2015). Según la investigación de María Olivia Mönckeberg, una treintena de empresas públicas fueron liquidadas entre 1985 y 1990, algunas de ellas de interés estratégico como

La Empresa Nacional de Electricidad (Endesa), sus filiales y las compañías distribuidoras del sector eléctrico; la Compañía de Acero del Pacífico (CAP), la Industria Azucarera Nacional (Iansa), la Línea Aérea Nacional (LAN Chile), la Compañía de Teléfonos de Chile

(CTC), la Empresa Nacional de Telecomunicaciones (ENTEL), Telex Chile, Laboratorios Chile y el Instituto de Seguros del Estado (ISE) (p. 47).

Estos movimientos argumentaban la ineficiencia endémica del Estado para manejar compañías, que reportaban pérdidas, y que por tanto era mejor privatizar. Como estaban con balances insuficientes, su precio de venta fue muy bajo. No hay que indagar mucho para comprobar el reducido núcleo de personas que se hicieron con estas propiedades y ver los nombres de exministros de la dictadura en los directorios de las empresas. Algunas de ellas, años más tarde, se incluirían dentro de ventas transnacionales: CTC y Endesa pasaron a manos españolas, LAN se fusiona con la brasileña TAM para crear LATAM, la línea aérea más importante del cono sur.

Chile se convertía en una democracia dependiente de los movimientos privados, con hilos económicos que cruzaban casi todo el tejido político y que se encargarían de financiar (ilegalmente) las campañas de los candidatos presidenciales de los bloques más importantes. Se podía apreciar el triunfo desplegado del neoliberalismo de Friedman, ocupando el centro del sistema. Los gobiernos democráticos que vinieron a suceder a Pinochet, una alianza de centro-izquierda bautizada como la Concertación de Partidos por la Democracia, apelaron “como justificación para no modificar el modelo de desarrollo, al peligro que suponía la presencia del general Pinochet como comandante en jefe de las fuerzas armadas y como senador vitalicio” (Labarca, 2016, p. 615).

El discurso en términos mundiales también apuntaba en una dirección similar. Se empezó a hablar de la globalización —desatada tras la apertura de los mercados tras la disolución del bloque soviético—, que vino a reordenar la producción del tiempo y el espacio (García Canclini, 2001). La inauguración del primer MacDonalD en Moscú en enero de 1990, con largas filas soportando el invierno para conocer la hamburguesa ícono del capital, fue un acento simbólico que materializaba el triunfo de la tecnocracia neoliberal por sobre el centralismo socialista. Se esparció la idea, hacia el final del siglo XX, de que la globalización sería un objeto que incluiría interculturalidad, pues las fronteras mundiales serían porosas no solo al comercio, sino a todas las expresiones culturales, las que inevitablemente terminarían en sincretismos. Sin embargo, la extinción de las fronteras no eliminaría las jerarquías donde “los Estado-

nación capitalistas dominantes continúan ejerciendo una dominación imperialista sobre las demás naciones y regiones del globo” (Hardt & Negri, 2018, p. 29).

Esta última idea es palpable en el caso chileno, donde las distintas capas de dominación tienen un factor económico como medio divisor en las relaciones internas. Y los comportamientos con lo extranjero también se estructuran en la misma lógica, donde los intercambios son bienvenidos cuando vienen de países imperiales, y rechazados cuando son de origen colonizado.

Hasta mediados de la década de 2000, en Chile había un distanciamiento casi total entre la actividad política y el mundo ciudadano. Con el fin de la dictadura no solo quedaron amarras institucionales, sino también culturales. Una de ellas era que la política era un asunto de políticos, gente que básicamente no se conectaba con la realidad. Parece una idea absurda en muchos sentidos, pero fue instalada con acierto: “En 2005, según los datos entregados por Latinobarómetro, 75.75% de los chilenos no estaban interesados en política” (Labarca, 2016, p. 615). Lo neoliberal, en escala micro, se sustenta en la elevación de lo individual como único espacio a completar, siendo la realización profesional y familiar aspiraciones que copan el imaginario personal. Esto se tradujo en una despolitización de la ciudadanía, que simplemente quería cubrir sus necesidades y las de su entorno cercano. La preocupación por lo social como cuerpo que debiera moverse coordinadamente, parecía enterrada. Este reordenamiento encontró explicaciones en la idea de la posmodernidad, concepto que se suponía que este nuevo Chile, democrático y abierto al mundo, había dejado entrar. Con todo, es una noción difícil de encuadrar y parecía agregar complejidad a la comprensión de la época en vez de entregar certezas. La reflexión de Subercaseaux (2011) al respecto es elocuente:

El término 'postmoderno' ha sido utilizado de modo polivalente o de multiuso. Está presente en la academia y en los periódicos, en la crítica literaria o artística, y hasta en las crónicas políticas o sociales. Se lo encuentra en Europa, Estados Unidos y también, aunque en menor grado, en América Latina. Se utiliza para describir una película de Almodóvar, una novela de Bryce Echeñique, el periódico *The Clinic*, un determinado tipo de barba, la decoración de una pieza, postura epistemológica que privilegia la conciencia pragmática frente a la utópica, el comportamiento iconoclasta frente a las jerarquías, el corte de un traje, el estilo de un edificio o incluso, a veces, en el lenguaje cotidiano para referirse a una situación inusitada que produce desconcierto. (pp. 275-276).

El mundo del arte entró también en una zona de incertidumbre creativa, donde intervinieron distintos factores. Por una parte, los artistas que habían movido la escena de los ochentas con propuestas innovadoras, creando en una lógica política, buscaban terminar con la dictadura. Aunque Pinochet no fuera juzgado y su círculo cercano gozaba de privilegios, el objetivo principal estaba logrado. Quedaba un espacio vacío en la temática política, que repercutía en una creatividad sin horizonte. Por otra parte, se empezaron a rearticular ciertas instituciones de la cultura, que estaban fuera de las políticas estatales desde 1973: las principales universidades recuperan independencia y con ello generan planes artísticos de mejor nivel, incorporando nombres clave de las distintas ramas que se encontraban vetados; también se levantan incipientes estructuras gubernamentales enfocadas en el desarrollo artístico, una forma de compensar los años de sacrificio y compromiso del sector, construyendo un ambiente de mejoría.

Conceptos como reconciliación y consenso se hacen habituales en la realidad política y social, lo que se traspaasa al sector artístico que no estaba acostumbrado a trabajar en función del objeto estético como fin, sino persiguiendo una meta política. Por lo demás, en el planeta se estaban agotando las ideologías de izquierda, dominantes en el sector, por lo que muchos empezaron a diseñar nuevos proyectos en función de las posibilidades que se estaban abriendo de una manera acrítica, o bien, visto como un modo de obtención de recursos lejos de los discursos políticos. La escena artística de los noventa en Chile se hunde en un camino apolítico, con pocos choques con la autoridad. Más de una década tuvo que pasar para ver indicios de disidencia y cuestionamientos en el mundo del arte, que se empezó a consumir en una industria del entretenimiento que vivía un auge (especialmente en los dramas televisivos y eventos que requerían de artistas), una serie de concursos fomentados por el aparato estatal que estimulaban la creación anual e individual (volveremos sobre este punto), y el mencionado abismo creativo al que se enfrentaban los artistas que veían esta nueva época como un territorio desconocido, confuso y de apariencia apacible.

### 3.2. ANTECEDENTES DE LA PROTESTA EN CHILE

Las protestas se desarrollan en el mundo de manera periódica, de alguna forma son parte de las reglas entendidas en la sociedad contemporánea. Donde hay poder, habrá grupos contrarios que se expresen a través de canales institucionalizados o espontáneos. Dentro de las vías que prefieren las sociedades modernas para conducir los descontentos, se encuentran las organizaciones políticas, gremios, asociaciones y sindicatos, en general cualquier organismo que se valide institucionalmente y que ejerza un rol representativo. Estas operaciones se encuentran largamente descritas en diferentes análisis de tipo sociológico, pero resultan nítidas y amplias en las descripciones de Luhmann (2016) a través de su teoría de sistemas, donde intenta —y en buena medida logra— realizar definiciones precisas de las relaciones que se establecen en las sociedades complejas. Esta perspectiva postula que todas las relaciones deben estar incluidas dentro del sistema, el cual es un órgano flexible capaz de agregar capas de complejidad para incorporar lo que se encuentra fuera. Es un paraguas que utilizaremos para mirar el caso de la protesta en Chile, pues nos provee de los conceptos apropiados para nombrar las distintas partes en juego. En adelante, entonces, las nociones referidas al choque que se da tras las protestas, están ancladas fundamentalmente en la teoría de sistemas.

Chile como un único sistema, modificado dentro de esa lógica a lo largo de los años, se puede rastrear desde la época colonial en algunos aspectos constitutivos. Allí, como mencionamos más arriba, se establecen algunas relaciones que subsisten y que establecen ciertas categorías. Catalogaremos este modo de diferenciación como *jerarquización*, entendido como un modo de “autosimplificación de diferenciación del sistema” o como una *estratificación* producida “cuando los subsistemas primarios son conducidos, a su vez, a una relación de rango” (Luhmann, 2016, p. 42). Este enfoque permite organizar bloques claros de intereses dentro del ordenamiento social chileno, donde el ingreso al orden social parte por aceptar una serie de condiciones de subalternidad, habitualmente poco favorables para un sector importante de la sociedad. Chocan entonces derechos adquiridos de una fracción menor, contra demandas no escuchadas de una amplia masa. El sistema regula esta tensión social mediante mecanismos de participación política y añadiendo complejidad a los

procesos. Este equilibrio genera cambios graduales y acotados dentro del aparato, lo que proporciona estabilidad y reduce la incertidumbre, objetivo fundamental de todo orden.

En ese marco, entenderemos los movimientos institucionales en Chile como una manera de mantener ciertas cuotas de poder dentro de márgenes estables, sin cambiar fundamentalmente las jerarquías. Es por ello que, pese a los distintos signos de gobiernos que han pasado por la presidencia chilena, los cambios no son sustantivos en términos de distribución de riquezas, retribución obrera, reconocimiento de minorías y disidencias, o fomento cultural y educativo. Por supuesto hay avances en el tiempo, pero la estabilidad del sistema es, de cierta forma, notable.

Existen momentos en los que estos equilibrios se han visto en peligro. Durante la colonia, como mencionamos, la nación mapuche estuvo muy cerca de concretarse, lo que hubiera dividido el territorio en dos. Durante la independencia se discutió una descentralización del sistema, lo que conllevaba una pérdida de control sobre la producción de riquezas, y se resolvió en favor de un sector más conservador. A finales del siglo XIX, el Presidente Balmaceda fue derrocado en lo que se conoce como la Guerra Civil de 1891, con antecedentes de financiamiento por parte de algunas fortunas y familias conservadoras que se veían amenazadas (Pradenas, 2006, p. 209). La experiencia de Allende fue otro escenario en el que estos equilibrios se vieron amenazados, lo que terminó con un Golpe Militar y la conocida dictadura de Pinochet.

Por un asunto de economía y pertinencia, nos concentraremos en algunos gestos que caracterizan las protestas chilenas durante la dictadura y, luego, en la democracia del mundo global. En estos dos apartados, veremos algunas dinámicas que tienden a repetirse y, por tanto, parecen funcionar como entradas adecuadas para comprender el espacio social que ocupan.

### 3.2.1. Protestar en dictadura

Como principio válido para hablar de este tema, diremos que la represión dictatorial se instala en las sociedades con un efecto sorpresa, ya que nunca se espera un nivel de violencia que vulnere la dignidad de las personas de la manera en que finalmente se establece. Lo imprevisible de la violencia es una cuestión que excede el tema que tratamos aquí, pero las sociedades que son expuestas a esta degradación

nunca se encuentran preparadas para enfrentarla. Sin embargo, las experiencias que se ven en la historia al respecto, repiten un patrón en la agenda represiva, donde se tiende a deshumanizar a todos los individuos que deben ser *erradicados*. Esta operación provoca la deshumanización de quién ejerce la represión, en la lógica inserta en el discurso de Himmler cuando señalaba que casi cualquier individuo podría sacrificar su vida por la patria, pero son pocos quienes podrían sacrificar el alma por su patria (Žižek, 2019).

Para comprender los gestos de protesta que surgen en estas condiciones, es fundamental considerar la organización de un aparato represor convencido de esta máxima y dotado con las herramientas que el Estado puede proporcionar. Del mismo modo, es importante considerar los tiempos que toman las protestas en aparecer dentro de estas sociedades. En el caso chileno, desde el momento mismo de la interrupción democrática, se vio un singular nivel de violencia que generó un estado de inmovilidad social. Como lo indica Bravo Vargas (2012), “bajo estricto control, autoridad y persecución, el régimen se propuso abiertamente exterminar de raíz el peligro del *conflicto social* y las diversas expresiones que representaban al mundo popular y obrero organizado” (p. 89), sembrando terror de modo que no se producirían contramanifestaciones o jornadas de protesta hasta ya iniciada la década de 1980. Es lo que Klein (2007) denomina la doctrina del shock, estado en el que es difícil reaccionar dado el duro golpe inicial que, en este caso, tiene como resultado a 3179 personas ejecutadas, “más de la mitad de ellos entre septiembre y diciembre de 1973. Se estima que durante esos tres primeros meses, más de 18 mil personas sufrieron torturas” (Bravo Vargas, 2012, p. 90).

Se daba por supuesto que ciertos niveles de violencia se estabilizarían dentro de un periodo relativamente breve, pero la Junta Militar encabezada por Pinochet mantuvo al país en un estado policial y, al mismo tiempo, extendió el relato de la excepción y la promesa de un próximo retorno a una normalidad democrática<sup>25</sup>, una vez que cumplieran con su *misión*, expresada en su *declaración de principios* (Gobierno

---

<sup>25</sup> En este sentido es elocuente el audiovisual *Pinochet y sus tres generales* (Berzosa, 1977), una de las primeras misiones extranjeras que tuvo acceso directo a la Junta Militar. En el capítulo dedicado al general Leigh, este expresa que el sentido de su misión es restablecer el orden democrático a la brevedad y devolver el poder a los políticos. Leigh sería expulsado de la Junta un año después y la dictadura se extendería otros 15 años más.

de Chile, 1974): “asegurar la independencia y despolitización de todas las sociedades intermedias entre el hombre y el Estado. Particular importancia dentro de éstas tienen las agrupaciones gremiales, sean ellas laborales, empresariales, profesionales o estudiantiles” (p. 8).

La implantación de un nuevo orden social por parte de la dictadura, implicó una reestructuración de áreas sensibles, traspasadas a la administración privada o dejadas en manos de un mercado desregulado. Entre 1974 y 1980 se crearon empresas privadas de salud (Isapres), de jubilación y pensiones (AFP), se modificó el código laboral, se remataron cerca de 350 empresas vinculadas al Estado, se disolvieron los sindicatos, se creó la figura del trabajador temporal sin derechos, se generaron las condiciones para la explotación agrícola de exportación con signos depredatorios, y se ampararon todas estas premisas bajo la Constitución de 1980 (Bravo Vargas, 2012).

La crisis económica hacia 1973 era caótica y se mantuvo con cifras alarmantes durante dos años más. Pese a las durísimas medidas que fomentaban la inversión extranjera y cercenaban las garantías laborales impuestas por el régimen, recién hacia 1977 se pudieron mostrar números azules, traspasando los costos a una amplia parte de la población. En esos años, se intervinieron las universidades a través de rectores militares y las principales organizaciones sociales fueron desmanteladas. La represión se extendía como una estructura permanente que sostenía una cuota de terror necesaria entre quienes tenían posiciones contrarias a estas medidas. El control era total, como se grafica en la famosa declaración de Pinochet de 1981: *No se mueve una hoja en este país si no la estoy moviendo yo, que quede claro.*

El paso de un paradigma social a otro, en el caso chileno, fue posible gracias a las condiciones autoritarias impuestas por el régimen dictatorial. La mayor parte de las condiciones que articulaban los pactos entre las diferentes capas sociales mutaron al amparo del régimen de terror, donde las voces disidentes fueron perseguidas, dejando campo libre para profundos cambios simbólicos, políticos y estructurales. Este laboratorio encontró como principales dificultades sus propias incertezas en la implementación de la transformación social que pretendía.

Distinguiremos dos grandes momentos que nos permitan visualizar la dificultad de la tarea que se proponía el régimen, pese al control total del que se disponía. Una

primera etapa va desde 1973 hasta 1977, donde la dictadura de la Junta Militar y el círculo civil que la sustentaba, no logran estabilizar su concepto central basado en una liberalización total del mercado. En esta fase se enfrentan aún posturas contrapuestas, que discutían respecto de la importancia y el tamaño del Estado dentro del sistema social. Uno de los principales nudos que debían resolver consistía en compatibilizar la necesidad de control centralizado que requería el régimen, con la doctrina liberalizadora que proponían los asesores económicos que controlaban carteras clave. Hasta ese momento, no había ejemplos en el mundo de este sistema de delegación total de responsabilidades sociales en manos privadas, por lo que eran comprensibles las aprehensiones que generaba un modelo teórico de esta naturaleza, especialmente en la estabilidad del poder. Pinochet mismo no estaba convencido de que la reducción del tamaño estatal fuera algo que beneficiara su posición, pudiendo generar un descontento que fuera difícil de controlar incluso con la represión. El caso de la revolución cubana, por entonces aún muy vigente, era un ejemplo que nadie estaba dispuesto a replicar, por lo que las estrategias represivas sobre la población civil debían estar acompañadas de un plan que modificara las bases de ciertos entendimientos y evitar cualquier intento de alzamiento.

La economía parecía el camino más adecuado para lograrlo, pues en ese plan ya se habían implicado ciertas intervenciones del aparato estadounidense, formando cuadros profesionales en la Escuela de Chicago desde hacía al menos dos décadas, bajo la inédita propuesta de Milton Friedman:

El gobierno estadounidense pagaría para enviar a estudiantes chilenos a atender economía en lo que prácticamente todo el mundo reconocía que era el lugar más rabiosamente anti «rosa» del mundo: la Universidad de Chicago (...) recibirían dinero para viajar a Santiago, investigar la economía chilena, formar estudiantes y profesores en los fundamentos de la Escuela de Chicago. (...) Inaugurado oficialmente en 1956, el proyecto permitió que cientos de alumnos chilenos cursaran estudios de posgrado en la Universidad de Chicago entre 1957 y 1970 (Klein, 2007, p. 92).

Este equipo profesional debía orientar este cambio, al amparo de un formación consolidada y un nicho educativo bien asentado en Chile, dominando la línea de economía de la influyente Universidad Católica de Chile. Siguiendo a Klein (2007), “hacia 1963, doce de los trece miembros del claustro a tiempo completo de la facultad eran graduados del programa de la Universidad de Chicago y Sergio de Castro, uno de

los primeros graduados, fue nombrado decano de la Facultad” (p. 94). Una vez en el poder, la Junta Militar de Gobierno dio luz verde al plan conocido como *el ladrillo*, un documento de quinientas páginas preparado por Sergio de Castro y otros economistas chilenos discípulos directos de Friedman. Esto suponía un shock social que debía estabilizarse en un mediano plazo, pero se fue extendiendo de modo preocupante a vista de los jefes, con tasas de desempleo y pobreza crecientes. Pinochet necesitaba mostrar algún aspecto positivo de su gestión, por lo que empezó a hacer modificaciones sobre el plan ultra liberal, a modo de contener y regular el espacio privado, conservando así cuotas de poder y expresando su natural patriotismo —ver nacionalismo— para justificar sus acciones. En 1975 se involucra Friedman en persona para intentar revertir la decisión política, reforzando la postura liberal privatizadora de todos los aspectos sociales: “«En mi opinión, el mayor error —escribió Friedman a Pinochet en 1975— consiste en creer que es posible hacer el bien con el dinero de los demás»” (en Klein, p. 42), apelando a la máxima de autorregulación del mercado.

Tras otros dos años de desorden e inestabilidad, el régimen toma un giro osado: cambiar la estructura económica requería de cambios sustanciales, y debían realizarse en corto tiempo. De aquí se derivan al menos dos grandes reformas. La primera, fundamental, fue la redacción de la Constitución de 1980; una segunda, también esencial, fue la construcción del nuevo estatuto del trabajador, conocido como Plan Laboral, lo que redundó luego en la creación de las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP), empresas privadas que administran las cuotas obligatorias de los ahorros de la clase trabajadora para la jubilación. Como se concibió el sistema, ese dinero iba en una parte importante a inversiones en empresas del mismo país, siendo así que la economía logró despegar gracias al uso de los recursos de los trabajadores. El plan laboral era parte de las *siete modernizaciones* que debían realizarse, según acordó la Junta Militar con el grupo de Chicago Boys, lo que incluía áreas como salud, educación, las ya mencionada previsión y economía, entre otras.

Conocemos parte de esa discusión a través de la liberación de las actas de las principales comisiones que diseñaron el nuevo orden. En este sentido, identificaremos distintos ejercicios artísticos que han utilizados estos insumos para la generación de obras, adquiriendo el archivo un potencial político dentro de las estrategias de



FIG. 9: Celebración espontánea en el centro de Santiago de Chile tras la muerte de Augusto Pinochet, 10 de diciembre de 2006. Autor imagen: Rodrigo Canales Contreras.

construcción de procedimientos creativos. Estas actas y documentos se hacen públicos en los años que siguen de la muerte de Pinochet en diciembre del 2006 (Figura 9), momento que liberó tensiones dentro de las esferas de poder. Durante algunos años fuimos testigo de obras construidas en base a estos documentos que se habían mantenido en secreto.

Uno de los objetivos, quizás el principal, de estas obras fue transmitir el contenido de los documentos, dar a conocer el funcionamiento de las instituciones y personas que coordinaron el cambio de paradigma social, económico y cultural. De otra parte, el archivo se constituye como gesto estético de gran potencia al conectar dos momentos vitales de la historia: el presente con aquello que le dio origen. En cierto modo, el uso del archivo funciona como una suerte de sublimación que ordena aristotélicamente nuestra historia, dando una sensación de causa/efecto que suele tranquilizar —o al menos dar coherencia— al espectador o visitante. Lo que resulta evidente al encontrarse con estos archivos, más allá de las consideraciones estéticas y

posiciones políticas que se derivan de estas obras, es que la construcción del Chile dictatorial coloca el factor económico como un punto de apoyo y pivote de todo el tejido social. Revisaremos brevemente algunos ejemplos de estas poéticas emergentes cuando abordemos la repolitización del arte en democracia, un asunto donde el uso archivo como estrategia, alcanza dimensiones performativas.

Los éxitos macroeconómicos exhibidos por el régimen, sustentados en la apertura total de la economía local, la precarización del empleo y la jibarización del Estado, generaron una situación confortable para el manejo represivo, acallando cualquier voz de protesta que surgiera dentro de las fronteras. Sin embargo, las hojas sí empezaron a moverse en la medida que Chile se vio arrastrado a una recesión económica debido a la crisis financiera internacional, quedando el sistema neoliberal expuesto plenamente: “a fines de 1981 la cartera vencida de los bancos representaba la cuarta parte de su capital. El sistema estaba en jaque, en 1982 más de 800 empresas se fueron a la quiebra” (Bravo Vargas, 2012, p. 99). La clase trabajadora quedó expuesta a la miseria y la inflación hizo estragos entre profesionales, que vieron en pocos meses debilitados sus ingresos y sin opciones de cambio. En ese contexto es que surgen las primeras señales de protesta contra la dictadura.

El país, a contracorriente del gobierno, volvió a politizarse, generando una serie de organizaciones espontáneas de base que incluían *ollas comunes* y distintos espacios de encuentro de pobladores, movilizados por la miseria y la represión. Se logró rearticular un tejido social que estaba subyugado pero no totalmente desaparecido. En este mismo relato, aparecieron los primeros medios de prensa independiente y de oposición, ligados a figuras de los proscritos partidos políticos<sup>26</sup>. Se produjo una irritación, comprendida en términos de la teoría de sistemas, donde organizaciones espontáneas, empujadas por las duras circunstancias lograron recoger el malestar — ver desesperación— que se producía a raíz del desigual reparto de las pérdidas producidas por la crisis y un diseño estructural basado en la explotación de las

---

<sup>26</sup> Nos referimos a revistas como *Cauce*, *Apsi*, *Análisis* y *Hoy*, donde algunos de sus reporteros y periodistas sufrieron raptos y torturas de parte de agentes del Estado a causa de las publicaciones. También se podía contar con la información emitida por radio Cooperativa, que iba más allá de las versiones oficiales que copaban la prensa oficial. Los medios indicados fueron afectados por censura y boicot económico. Para más antecedentes recomendamos el artículo *La pendiente democratización de la prensa*, de Gustavo González (1992), disponible en [<http://200.41.82.22/bitstream/10469/14099/1/REXTN-Ch43-23-Gonzalez.pdf>]

debilidades. La Primera Jornada Nacional de Protesta se convoca para el día 11 de mayo de 1983, siendo masiva, organizada, transversal y con algunos focos de violencia:

...hubo asambleas, actos culturales y manifestaciones en campus universitarios, donde comenzaron los arrestos. Dos veces en la jornada hubo incidentes verbales y pugilatos en el Palacio de Tribunales, encabezados por abogados y estudiantes de leyes. Pero fue al caer la noche cuando transcurrió lo más intenso de la jornada. Junto al ensordecedor ruido de cacerolas ardieron decenas de barricadas y fogatas comunitarias. Un cinturón de fuego se dibujó en la periferia santiaguina (Bravo Vargas, 2012, p. 104).

Desde ese momento y hasta octubre de 1987, se registraron otras 22 Jornadas de Protesta. Once de ellas ocurrieron en los 18 meses que siguieron a la primera, obligando a la dictadura a decretar Estado de Sitio, una medida que permitió la circulación de militares en zonas civiles y prometía una represión en un grado de violencia similar a los primeros meses. La respuesta del poder, hasta ese momento, se alejaba del diálogo y no hizo más que aumentar la irritación general. La facción civil del gobierno confiaba en un control basado en golpes de autoridad, de manera de continuar con el proceso transformador de la sociedad y la concentración de los recursos económicos. No fue hasta 1987, donde la oposición política había validado a ciertos personeros y las protestas —y las represalias— se presentaban cada vez más violentas, que se estableció un calendario que se abría a la posibilidad de regresar a la vida democrática. Esto se produjo bajo dos condiciones donde Pinochet se mostró inflexible: la aceptación de la Constitución de 1980 como marco regulador; y la exclusión de los partidos que validaban la vía armada como mecanismo de lucha (comunistas y otros grupos). Se construye de esta forma una salida pactada que buscaba terminar con una escalada de violencia donde, por ejemplo, Pinochet se salvó milagrosamente de un cinematográfico atentado (1986) con cinco escoltas muertos, lo que derivó en una serie de represalias entre las que sobresale por su crueldad, la llamada Operación Albania (1987), con 12 militantes de izquierda ejecutados.

Este pacto de los partidos de centro izquierda con la dictadura que acordaba la ruta de salida, también dejó fuera a los actores sociales espontáneos del campo de acción. Pinochet y su equipo agregaron una capa de complejidad al proceso, pasando de la irritación al acoplamiento, institucionalizando la protesta y transformándola en un acuerdo político.

Entre quienes quedaron fuera, después de ser protagonistas de los años de protesta, estaban las federaciones de estudiantes universitarios (que se regeneraron de forma autogestionada), los estudiantes secundarios, un sector de artistas de disidencia, dirigentes sindicales y de base. En definitiva, quedaron afuera del mapa los eslabones que representaban las hebras tradicionales del tejido social. Es un sacrificio que valoraremos luego, al analizar cómo se articulan los eventos en relación a algunos objetos culturales que surgen en el contexto del estallido social del 2019 y los derroteros que tomarían.

### 3.2.2. Protestar en el Chile de la democracia global

En muchas sociedades del siglo XXI, la protesta se entiende como un derecho ciudadano. Sin embargo, las primeras dos décadas han dado muestras que, frente a ese derecho, suele aparecer resistencia de parte de la capa hegemónica, lo que tiende a terminar en choques de violencia. Otro factor distintivo de la protesta registrada en este tiempo, es la globalidad con la que se produce. Los focos estallan en capitales de distinto signo cultural, separadas por miles de kilómetros, pero compartiendo ciertas dinámicas y demandas, lo que ha impulsado profundas reflexiones en torno a la extensión de un modelo que se impone a nivel planetario y que parece contener las causas de un malestar que se generaliza del mismo modo. Es válido preguntarse cuáles son las causas de las protestas en capitales con estructuras sociales tan distintas como Madrid, Nueva York, El Cairo, París, Quito, Londres o Santiago de Chile, por mencionar solo algunos polos que han llamado la atención. Ante esto, es curioso constatar que hacia el final de la primera década del siglo, se hicieron frecuentes los discursos que nos informaban de estar viviendo en una suerte de apogeo civilizatorio, con indicadores de salud, confort y seguridad como nunca antes se habían dado, estadísticas que nos impulsaban a creer en un sistema que producía riquezas y que parecía capaz de encontrar soluciones a cualquier desafío que se le presentara, gracias a una fortaleza estructural y un alcance global que nos colocaba en una posición inmejorable respecto de todos nuestros antepasados (Žižek, 2016). Y sin embargo, surgen protestas.

Es sugerente la imagen que nos propone Ricardo Forster (2019) para describir el sistema como un “parque de diversiones donde todo parece girar alocadamente

mientras los humanos que se trepan en su carrusel no hacen otra cosa que reír frenéticamente de sus propias alucinaciones” (p. 175). Algo no funciona en este sistema y no parece razonable negarse a escuchar los discursos críticos. Como mencionamos más arriba, las grietas adquieren distintos matices según la zona de crítica, pero en algún punto parecen coordinarse en torno a la explotación que sufre el individuo promedio mientras se desenvuelve en medio de una descarga de elementos perturbadores. Se multiplican las acusaciones contra el sistema: es parte de un esquema causante de la crisis climática; se construye sobre una plataforma colonial que nos divide en castas; tiene una marca patriarcal que impide un desarrollo justo entre géneros; se basa en el triunfo de la razón instrumental que convierte la libertad en un núcleo de violencia; propicia el individualismo para convertirnos en autómatas que buscan un goce ilimitado (que no llega); las burbujas del mercado revientan de forma periódica dejando a millones de personas a la deriva sin otra opción que seguir sometidos al mismo sistema. Las alteraciones que marcan al sistema de mercado, han sido objeto de disputa y se convierten en las banderas de batalla de los principales alzamientos ciudadanos. Hoy en día, todos estos tópicos parecen verse aumentados a través de las tecnologías asociadas a las redes sociales y el desarrollo de inteligencia artificial que logran definirnos como sujetos atrapados, en cierta forma vencidos.

El caso chileno propuesto en este contexto resulta interesante de observar, justamente porque dentro de la protesta social se integran los factores mencionados. El caos, como efecto, sería total. Hemos visto que Chile fue uno de los primeros países donde se desarrolló una economía de mercado siguiendo estrictamente los preceptos de Friedman, donde el sostén de esa transfiguración social se anclaba en una represión dictatorial enmarcada dentro de la lógica de la guerra fría, en los primeros pasos de la doctrina del shock. Con el retorno de la democracia, se validó el sistema económico como motor social, una concesión que se enlazó con la despolitización de la vida comunitaria. Sobre esa base se construyó el Chile modélico, con números macroeconómicos sólidos y logros sociales que lo llevaron a ocupar un asiento en el club OCDE<sup>27</sup> y convertirse en un candidato a abandonar el subdesarrollo. En Chile se

---

<sup>27</sup> Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos. Lo conforman 36 Estados, entre los que se cuentan los más ricos del mundo y donde Chile fue admitido en el año 2010. Su objetivo principal es “promover políticas que favorezcan la prosperidad, la igualdad, las oportunidades y el bienestar para todas las personas”. Fuente: [www.oecd.org](http://www.oecd.org)



FIG. 10: Portada de periódico informando detención de Pinochet. Fuente: X @laredjuridica.

respiraba paz, prosperidad, estabilidad y democracia del modo que cualquier país con un sistema de mercado le gustaría exhibir. Entonces la pregunta vuelve a presentarse: ¿a qué responden las protestas? Para dar una explicación, y comprender cómo se articula la suerte de revolución que alcanza su zénit en octubre de 2019, haremos un rápido recorrido por los principales focos de indignación en el periodo 1990-2019, dividiendo en dos partes este relato. En la primera parte, nos centraremos en la llamada transición (1990-2006) bajo los gobiernos de Patricio Aylwin, Eduardo Frei Ruiz-Tagle y Ricardo Lagos; luego, en un apartado más extenso dadas las señales que se producen, analizaremos una multiplicación de los conflictos sociales bajo los gobiernos de Michelle Bachelet y Sebastián Piñera, con dos periodos alternados cada uno (2006-2022).

### 3.2.3. La transición (1990-2006): Aylwin, Frei, Lagos

Fueron años de neoliberalismo floreciente dentro de Chile, con un país bajo la conducción de una coalición de centro izquierda (1990-2010) que, en su médula, pactó la transición a la democracia en una estructura que dejó fuera a muchos actores de base. El primer aviso de repolitización de la ciudadanía se dio con la detención de

Pinochet en Londres (1998) en un episodio que se extendió por 18 meses de proceso, tiempo que nos permitió apreciar un país dividido, con una importante masa de fieles a la dictadura que se desplegaron sin siquiera cuestionarse el hecho de estar defendiendo a uno de los criminales más buscados del globo. Por otra parte, el gobierno encabezado por Eduardo Frei Ruiz-Tagle se vio comprometido en articular la defensa diplomática del entonces Senador Pinochet<sup>28</sup> (Figura 10), volviendo a abrir las heridas de los detenidos desaparecidos y torturados, perdiendo de este modo la confianza de un electorado que se había conformado con vivir en una frágil democracia donde se hacía justicia “en la medida de lo posible”, fórmula que instaló el primer presidente posdictadura, Patricio Aylwin.

Por primera vez desde el fin de la dictadura, se vieron enfrentamientos entre fanáticos pinochetistas y cercanos a víctimas de violaciones de los derechos humanos. Se rompía el orden y el pacto por hacer de Chile un país que podía progresar e insertarse en un mundo que iniciaba su fase de globalización. En la memoria quedaría el gobierno de Chile trabajando y, finalmente, logrando la libertad de Pinochet. Sin embargo, la idea de su inviolabilidad estaba quebrada. A su regreso al país, tras más de quinientos días, los tribunales locales dieron curso a querellas interpuestas contra el General en retiro, lo que mantuvo abierta una batalla judicial y con vida enfrentamientos ocasionales entre partidarios y detractores. También relevó algunas figuras de la política nacional que se habían mantenido fuera del pacto de transición y que presentaron las primeras demandas contra Pinochet, especialmente aquellas patrocinadas por Gladys Marín, emblemática dirigente comunista. Los comunistas — que fueron parte del gobierno de Allende— quedaron fuera de las negociaciones de 1987, lo que los marginó de la política activa durante una década; la vigencia de un sistema electoral *binominal*<sup>29</sup> que, en la práctica, impedía su llegada al congreso, se sumó como factor de exclusión en este sentido. El episodio Londres los devolvería al imaginario colectivo como agentes importantes, pese al profundo anticomunismo que existe hasta hoy en una porción importante de la población.

<sup>28</sup> Hecho en sí macabro al investigarse años más tarde si fue Pinochet quien dio la orden para asesinar a su padre y expresidente (1982), Eduardo Frei Montalva por medio del envenenamiento, asunto del cual la familia permanece convencida.

<sup>29</sup> Sistema que privilegiaba los pactos y alianzas, poco frecuente en democracias representativas. Según este esquema, los pactos podían elegir a sus dos candidatos si su lista doblaba la votación de la lista siguiente. En concreto, una lista debía obtener 67% de los votos para llevar todos sus candidatos al congreso.

Desde ese momento se abrió un espacio de protesta que estaba sublimado, en el sentido que había sido reemplazado por el discurso del consenso y el progreso. Si bien se hicieron informes sobre violaciones a los derechos humanos<sup>30</sup>, que permitieron crear una fuente de información fiable al respecto, siempre estuvieron envueltos en un espíritu reconciliatorio y de final de historia. Esto se tradujo en la sensación de impunidad que no fue bien trabajada en términos sociales, que apelaba a la independencia de las instituciones y las restricciones de un sistema que había sido aceptado. Pero de este acuerdo, por cierto, solo podían participar quienes estaban dentro de las instituciones. Es significativo que para la campaña en busca del tercer gobierno de la *Concertación*, donde el candidato fue el socialista Ricardo Lagos (lo que ya indicaba un giro audaz respecto de los moderados antecesores), el lema fuera *crecer con igualdad*, reconociendo de modo implícito que los beneficios del sistema no llegaba a todas las capas sociales. Aún así, su elección fue extremadamente disputada frente al candidato de la derecha, encarnada en Joaquín Lavín que se presentaba como un político apolítico (un oxímoron con tintes absurdos). Ya en su discurso de victoria, Lagos fue interrumpido por la multitud que exigía juicio a Pinochet, a lo que el presidente electo respondió: "Los juicios los resuelven los tribunales, y haré respetar las decisiones de la justicia" (en Caño & Relea, 2000, ¶13). El plan, como se ve, consistía en mantener la cohesión social a través de la institucionalidad, confiando en la estabilidad de las certezas generadas por la complejidad del sistema.

La imagen exitosa del gobierno de Lagos, que terminó entregando el mando a la primera mujer presidenta de Chile, Michelle Bachelet, debe ser observada con atención pues en su periodo se incubaron las primeras señales de malestar con las políticas de desarrollo, justicia e inclusión. Como señala Žižek (2016), "la gente no se rebela cuando «las cosas están realmente mal» sino cuando sus expectativas se ven defraudadas" (p. 30). De cierta forma, los actos de protesta que se suceden desde entonces, son conducidos por masas defraudadas por un sistema donde "la economización de todas las esferas de la vida, con eje en el consumismo, constituye la

---

<sup>30</sup> En 1990, el Presidente Patricio Aylwin conformó la Comisión Nacional por la Verdad y Reconciliación. Presidida por el abogado Raúl Rettig, entregaría un documento donde se recogen y acreditan testimonios de violencia política entre 1973 y 1990, conocido como el *Informe Rettig*. En el año 2003, el Presidente Ricardo Lagos crea la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, presidida por el Obispo Sergio Valech. Este grupo de trabajo evacuó dos informes en 2004 y 2010, conocidos como *Informe Valech* (1 y 2). Los informes se pueden descargar en el sitio del Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH), <https://bibliotecadigital.indh.cl/home>

trama profunda de la neoliberalización efectiva de las sociedades” (Forster, 2019, p. 168). El Estado chileno y su discurso institucional, donde cualquier demanda debía ser procesada a través de los organismos de una eficiente burocracia, se conformó con el apego al orden como paisaje del progreso. Durante el gobierno de Lagos, que había sido emblemático opositor a Pinochet y se alzaba como el primer socialista en ganar una elección después de Salvador Allende, se produjo un evento de protesta protagonizado por la gremial de microbuseros que se veían desplazados con el primer paso del plan de modernización del transporte urbano<sup>31</sup>. Los empresarios que ya estaban en operación, y que veían perjudicadas sus condiciones con los contratos que se estaban licitando, decidieron bloquear puntos estratégicos de la capital a modo de protesta. Lagos ordenó la persecución penal de los responsables invocando la Ley de Seguridad del Estado, un estatuto ideado por la dictadura para perseguir políticamente a sus adversarios: “El Intendente Metropolitano, Marcelo Trivelli, presentó esta mañana a nombre del Gobierno un requerimiento por Ley de Seguridad del Estado en contra de los dirigentes microbuseros que convocaron a la paralización de la locomoción colectiva” (Anguita & Campusano, 2002, ¶18).

Si bien, en el corto plazo, la táctica dio resultado para desarticular el movimiento de presión, la señal política fue que los gobiernos democráticos ahora podían adoptar medidas de represión propias del pinochetismo. No solo estaban avalando el sistema económico y defendiendo a la propia figura del dictador al rescatarlo de un juicio internacional, ahora también se usaban esquemas legales de represión propios del régimen dictatorial. La decadencia estaba en marcha.

En este periodo también se ejecuta un plan de modernización (hospitales, autopistas urbanas, puentes y otras grandes obras) basado en un modelo de concesiones a privados de la infraestructura pública. Este sistema no es único en el mundo, aunque en el caso chileno mantiene la particularidad que muchas de las administraciones encargadas a empresas privadas, son de una extensión inusual sino

---

<sup>31</sup> Conviene hacer algunas aclaraciones al respecto para comprender la importancia de este evento y sus dimensiones simbólicas. Durante la dictadura se liberalizó completamente el transporte de pasajeros, al punto que cualquier persona con un bus podía hacer cualquier recorrido, bajo la lógica oferta-demanda. Esto derivó en el surgimiento de verdaderos carteles o mafias del transporte, sobre dotación de máquinas, competencia desleal, baja seguridad, salarios de esclavitud, baja preparación y muy poco control. En general, los dueños de buses se identificaban con la derecha pinochetista, pues su auge se produjo bajo ese régimen.

perpetuas. Los contratos, en muchos casos, son muy ventajosos para las empresas, a las que se les garantiza un beneficio a todo evento o bien, son capaces de incrementar los cobros por sobre la media internacional. En educación también se trabajó para fomentar y permitir el ingreso a la formación superior de estamentos sociales que estaban al margen. Se llegó a una fórmula donde el Estado servía de aval para préstamos que hacía la banca privada a los estudiantes de modo de pagar su educación profesional. El plan, desde cierta óptica, fue un éxito, pues efectivamente se logró el ingreso de cientos de miles jóvenes de primera generación familiar<sup>32</sup>, donde no había otros miembros profesionales antes. Pero también formó una generación completa de profesionales endeudados con la banca privada a través de los CAE (Crédito con Aval del Estado), que pueden alcanzar los 20 años plazo. Esto se convertiría un pozo de demandas y recriminaciones al cabo de pocos años.

#### 3.2.4. Multiplicación de conflictos (2006-2019): Bachelet, Piñera, Bachelet, Piñera

Durante el mandato de Lagos, sin embargo, se posiciona una figura clave que logra —una vez más— agrupar una mayoría para heredar el gobierno en un mismo signo. Michelle Bachelet llega a la presidencia en marzo del 2006, en lo que sería el último gobierno de la coalición gobernante desde 1990. Pese a las cualidades personales de Bachelet (preparación, pragmatismo y carisma), sumadas a una historia de vida compleja (torturada, exiliada, hija de un general asesinado por oponerse al Golpe de Estado), su primer mandato estaría lleno de problemas, algunos correspondientes a la herencia de la democracia pactada, complicaciones que deterioraron rápidamente la imagen de la presidenta y pusieron en cuestión su capacidad de gobernar, lo que se tradujo en discursos que no estuvieron exentos de misoginia.

En abril de 2006 se gestó la primera gran ola de protestas bajo el mandato de Bachelet. Conocida como *la Revolución Pingüina*<sup>33</sup>, los estudiantes secundarios

<sup>32</sup> Entre el año 2005 y el 2016 se registró un aumento del 70% de la matrícula en la educación superior en Chile, fundamentalmente gracias a la implementación del sistema de créditos. Fuente: Fundación Sol [<https://fundacionsol.cl/blog/presentaciones-4/post/endeudar-para-gobernar-y-mercantilizar-el-caso-del-cae-6477>]

<sup>33</sup> En Chile los estudiantes de los ciclos primarios y secundarios deben portar uniforme. Los establecimientos particulares suelen usar uniformes inspirados en modelos de la educación privada anglosajona. La educación pública utiliza prendas estándar: chaquetas o *jumpers* azules y camisas blancas. De ahí que se les conozca como *pingüinos*.

articularon una red a nivel nacional demandando la derogación de la Ley Orgánica Constitucional de Educación (LOCE) como primer punto de su petitorio. Es interesante destacar que la LOCE fue promulgada por Pinochet un día antes de la entrega del poder ejecutivo, donde se regulaba incluso el funcionamiento de los centros de alumnos. Como vimos más arriba, durante la dictadura y pese al firme control de los centros educativos, los centros de alumnos y estudiantes secundarios fueron una columna importante en las protestas de la década de 1980, por lo que esta ley venía a regular la organización interna de la comunidad estudiantil, entre otras materias, de modo de garantizar un funcionamiento de ideal apolítico. También, la LOCE garantizaba el principio de subsidiaridad del Estado, fundamento de las políticas neoliberales donde se promueve la participación de particulares en la tenencia en este caso de centros educativos, lo que derivaría a la larga en una serie de condiciones de segregación de la población, reflejando en el sistema educacional la estratificación de la sociedad chilena de acuerdo a sus niveles de ingreso.

La movilización estudiantil supo comunicar sus demandas y obtuvo un inesperado respaldo de la ciudadanía, convirtiendo esta causa en tema prioritario de la agenda de gobierno. Los liceos fueron tomados por los estudiantes durante meses y las negociaciones terminaron casi al finalizar el año con un acuerdo para reemplazar la LOCE, pese a la lentitud inicial con la que reaccionó el gobierno. Se instalaba una sensación de desfase entre aquello que la esfera política suponía como preocupaciones ciudadanas, y las cuestiones de fondo que eran capaces de discutir las organizaciones de base, con dirigentes carismáticos que en muchos debates parecían dominar tópicos técnicos y teóricos mejor que las autoridades.

En diciembre de 2006 muere Pinochet y las manifestaciones espontáneas de alegría y carnaval se desplegaron por las principales calles de Santiago y otras capitales regionales. En las comunas con mayores ingresos, enclaves de la derecha, se vieron modestas muestras de tristeza, evidenciando una adhesión a la baja con la figura del dictador, ensombrecida por los escándalos financieros que se hicieron públicos en distintos juicios abiertos tras su liberación en Londres. Pese a los años transcurridos desde el final de la dictadura, la deseada despolitización ciudadana no había permeado todos los estamentos.

A inicios de marzo de 2007 se presentaría uno de los episodios más vergonzosos de la democracia tecnócrata instalada en el país, y otra vez el foco de atención estaría puesto en el sistema de transporte. En el plan modernizador de Lagos, la agenda estipulaba un cambio completo a la red de buses y el sistema de funcionamiento hacia el final de su gobierno a través de la implementación del *Transantiago*, donde se centralizaría el control de la flota a nivel metropolitano al estilo de las grandes ciudades mundiales. Como todo plan complejo, se fue retrasando y engrosando sus presupuestos, siendo aplazada su inauguración para el siguiente gobierno. Prometía ser una joya que el gobierno de Bachelet podría mostrar a la región, evidenciando las bondades de una democracia madura y tecnificada. Sin embargo, y siendo muy escueto en la descripción, todo salió mal. La aprobación de Bachelet y los políticos — todos de alguna forma implicados en la modernización— se fue al piso, mientras en las calles la ciudadanía se indignaba frente a un sistema de transporte colapsado, mal diseñado y mal ejecutado que los condenaba a circular apiñados como bestias. Demoraría aún algunos años arreglar este asunto, pero quedó de ese tiempo instalada la costumbre popular de evadir el pago.

Los conflictos con los estudiantes no se detuvieron totalmente, manteniendo constantes focos protesta y movilización que buscaban impedir la exclusión de sus dirigentes de las mesas de trabajo. Las federaciones de estudiantes universitarios se sumaron a las demandas de los secundarios, forjando una alianza entre ambos sectores que habrá que mirar con atención. Si bien 2007 estuvo dominado por el fracaso de *Transantiago*, en el 2008 se hacen públicas una serie de diferencias entre lo que se exigía y aquello que se estaba gestando como propuesta educacional. En julio de ese año, tras varias jornadas de protesta en las calles donde la policía reprimía con dureza, se produce un evento que marcaría el tono de las siguientes discusiones. Una estudiante de 14 años, Música Sepúlveda, arroja un jarro de agua en la cara de la Ministra de Educación, Mónica Jiménez. Sepúlveda, según informó el diario *La Tercera*, declararía luego:

Lo único que pensé era que nunca más iba a tener la oportunidad de tenerla tan cerca y hablarle, pero no me hacía caso. Yo le decía que a mis compañeros los habían golpeado, que a mí me habían golpeado, pero era como hablarle a la pared, por lo que me dio pena, así que vi el jarro y se lo tiré (en Salazar, 2008, ¶13).

El apoyo ciudadano a los estudiantes decayó y un hábil manejo de comunicación política de la situación por parte de Bachelet, le permitió remontar en las encuestas<sup>34</sup>, hasta llegar a marcar cerca de un 80% de aprobación al final de su mandato. Hasta ese momento, en la agenda nacional no influían los eventos que seguían ocurriendo en torno al conflicto entre el Estado de Chile y el pueblo mapuche. Entre el gobierno de Lagos y el primer periodo de Bachelet, se documentaron once comuneros muertos por actos de fuerza, casos que nunca fueron totalmente resueltos, aceptando las versiones oficiales entregadas por las policías. Especial resonancia tendría el caso de Matías Catrileo (2008), donde después de años de investigación se pudo comprobar la desproporción usada por la fuerza policial, que terminaría con una bala por la espalda del comunero.

Pese a la histórica aprobación con la que terminaba Bachelet, la *Concertación* no logró otro mandato, debiendo entregar la banda a Sebastián Piñera, primer presidente de una colación de derecha elegido en Chile desde 1958, señal de los problemas que se avecinaban. Para Forster (2019), “el retorno de la derecha pinochetista al gobierno con Piñera vino a reforzar una alternancia cuyo núcleo último fue la matriz neoliberal permanente de la política económica de todos los gobiernos chilenos posdictatoriales” (p. 165). Uno de los intelectuales que vaticinaba el fracaso de la *Concertación*, en el marco de la campaña, era el profesor de la Universidad de Chile Carlos Pérez Soto (2009), que indicaba que los políticos

Lo van a pasar mal porque no son capaces de dar cuenta de la delincuencia como ira de los pobres; y lo van a pasar mal, porque no son capaces de dar cuenta de los pingüinos como ira de los marginados (57m39s—57m54s) (...) Lo que yo creo, es que la ira acumulada durante 35 años en este país, va a ir generando un clima de profunda violencia social. Esa violencia se expresa en los mapuche, se expresa en lo que la derecha estigmatiza como delincuencia, se expresa en las asonadas sin programa, con jarros de agua a la cara de los pingüinos, qué sé yo. Hay una profunda violencia social no reconocida” (1h13m20s—1h13m59s).

---

<sup>34</sup> Se debe agregar en este punto una serie de acciones impulsadas por la administración Bachelet en materia de igualdad de género y políticas medioambientales, que la hicieron retomar el control de la agenda. No es menos cierto que muchas de las exigencias del movimiento estudiantil se vieron discutidas y, desde cierto punto de vista, resueltas.

En el clima que identifica Pérez Soto, pero invisible en ese momento para la clase dirigente, se incubaban las razones que derivarían en un estallido, algunos años después.

El traspaso del poder tuvo una cuota de dramatismo pues al final de febrero —en el ocaso del verano austral y sólo días antes del cambio de mando—, se produjo el terremoto del 2010, uno de los más fuertes registrados en la historia del planeta, con una fallida alerta de tsunami que provocó cientos de muertes. Se sucedieron escenas de pánico y se desataron saqueos de tiendas en los días siguientes, obligando a la saliente presidenta Bachelet a decretar Estado de Sitio, militarizando algunas zonas del país. Este gesto motivó muchos comentarios, por las implicancias simbólicas que se encadenaban en ello.

La tragedia y crisis que se incrustan en un evento como un terremoto, funcionaron como una suerte de tregua social para la administración de Piñera (2010-2014). Naturalmente el impacto había afectado a todos, por lo que se paralizaron las protestas masivas. El año 2010 también era el año de celebración del Bicentenario de la Independencia de Chile, conmemoración largamente esperada y para la que diferentes instituciones públicas y privadas habían organizado contribuciones que debían apretarse en un calendario de eventos.

El gobierno se anotó, además, un punto al producirse el mediático derrumbe de la mina San José dejando atrapados a 33 mineros en un laberinto de túneles subterráneos en medio del desierto más seco del mundo. El rescate parecía improbable, por no decir imposible, y prometía convertirse en una tragedia que desnudaría precarias condiciones laborales. Sin embargo, con asombrosa decisión política, Piñera ordenó esfuerzos técnicos inéditos para dar con los mineros atrapados, estuviesen vivos o no. El campamento minero, a medida que pasaban los días, se transformó en un hervidero de corresponsales de prensa que estaban esperando algún desenlace. Tras varios intentos, se logró dar con un refugio donde se encontraban los 33 mineros, en lo que se puede considerar un caso suerte extraordinaria o, como la prensa rotuló hasta el cansancio, un *milagro*. Se necesitaron varias semanas para diseñar y construir un sistema técnico de rescate; la atención de la prensa internacional fue en aumento y el gobierno construyó de una narrativa con guiños a Dios y la Patria,

en línea con la tradición conservadora de sus votantes. Contra todo pronóstico, los mineros fueron rescatados, Piñera gozó de los más altos índices de popularidad de su presidencia e incluso una película protagonizada por Antonio Banderas *hollywoodizó* la historia.

Entre los tres eventos mencionados, se configuró un primer año de gobierno especialmente dulce para la gestión de Piñera, que vio crecer su figura de estadista. Bajo un gobierno de derecha, Chile salía adecuadamente de un feroz terremoto y mostraba al mundo sus capacidades técnicas y humanas al realizar un rescate imposible, mientras celebraba su bicentenario.

Bastaría un año para que este panorama diera un giro estrepitoso. Todavía no se habían calmado los ánimos de una crisis surgida en el extremo sur del país, donde la región de Magallanes se movilizó para exigir un trato energético acorde a una de las zonas más frías del planeta. Ya en ese momento se dejó ver un gobierno torpe y vacilante, incapaz de resolver un tema puntual. Frente a las movilizaciones estudiantiles, esta imagen no hizo más que multiplicarse.

Los estudiantes, esta vez organizados desde las universidades, se congregaron en impresionantes marchas y protestas exigiendo lo que parecía imposible: educación pública, gratuita y de calidad. Las movilizaciones del 2011 fueron miradas con atención desde distintos lugares del planeta, ya que coincidían con otros movimientos ciudadanos de gran escala. Sobre el 70 % de los esfuerzos educativos al año 2011, recaía sobre el endeudamiento de las familias de los estudiantes (Bravo Vargas, 2012), lo que perpetuaba las diferencias de clase y los privilegios a través del mecanismo del CAE. El país entero literalmente se paralizó y Piñera no lograba dar con una herramienta adecuada para retomar el control.

Cuatro ministros de educación pasaron por el gabinete en cuatro años de gobierno, mientras los dirigentes estudiantiles, universitarios y secundarios, planteaban demandas éticamente convocantes y se manifestaban de modos creativos, generando una alta adhesión. A partir de ese año, las principales Universidades del país se movían siguiendo un nuevo calendario, regido por las protestas, huelgas y movilizaciones, en vez de planes de estudio y metas académicas. Nos emparentamos con el gesto que destaca Walter Benjamin cuando analiza la revuelta de Francia en

1830 y menciona que “los revolucionarios les disparaban a los relojes. Previamente habían modificado el calendario, cambiando los nombres de los meses y su duración” (en Steyerl, 2018, p. 132). Se produce una modificación del tiempo que se ha asentado, desplazando la voz académica desde la exigencia a la solidaridad, de la atención a la retroalimentación.

En paralelo, las comunidades mapuche habían iniciado movilizaciones para exigir procesos judiciales más transparentes y expeditos. Distintas huelgas de hambre se sucedieron, siempre con cuotas de dramatismo. Un punto de no retorno se produjo el año 2013, en el quinto aniversario del asesinato de Matías Catrileo (referido más arriba), cuando en el mismo lugar fue incendiada la casa patronal del fundo, muriendo los propietarios del terreno, Werner Luchsinger y Vivianne Mackay (de 75 y 69 años respectivamente). El gobierno no dudó en calificar el hecho como terrorismo y se apresuró en condenar a grupos mapuche. El espantoso homicidio de esta pareja mayor, se convirtió en la punta de lanza de una estrategia de intervención policial en la zona. Fueron condenados tres acusados por este delito, en un juicio sobre el que caen sombras y dudas, tal como expresó un informe de la FIDH<sup>35</sup> que señala que

Entre las irregularidades destacan: i) persecución penal múltiple y sostenida en el tiempo, ii) acusaciones penales imprecisas para cada acusado y iii) abuso de la prisión preventiva e interposición de altas fianzas, engranadas a un patrón de criminalización y de construcción de una imagen social distorsionada del Pueblo Mapuche (en Molinet, 2020, p. 97).

Al primer gobierno de Piñera no le resultó sencillo completar su mandato. Las instituciones funcionaron, aunque dejando cada vez más espacios por donde se desbordaba el descontento.

En este contexto se fraguó el segundo gobierno de Bachelet (2014-2018), que ya no contaba con la *Concertación* como plataforma política, sino que ahora se alzaba bajo el paraguas de la *Nueva Mayoría*, pacto político más amplio pues incluía al Partido Comunista chileno. La alianza, entonces, abarcaba desde la centro izquierda moderada hasta los históricamente excluidos. Otro factor de cambio importante se vio con la llegada al Congreso de los antiguos dirigentes estudiantiles que lideraron el alzamiento

---

<sup>35</sup> FIDH: Federación Internacional de Derechos Humanos. Más información en [<https://www.fidh.org/es/quienes-somos/Que-es-la-FIDH/>]

del 2011, con Gabriel Boric como uno de los diputados de lo que la prensa bautizó como la *bancada estudiantil*.

Las promesas electorales de Bachelet venían a dar respuesta a los movimientos sociales: gratuidad en educación superior, reforma impositiva, rediseño de la educación pública, nuevo trato con los pueblos originarios, reforma al sistema electoral y una hoja de ruta para cambiar la constitución de 1980. Se respiraba desconfianza de parte de los grupos más radicales, del mismo modo que los sectores conservadores pretendían moderar muchas de las propuestas.

Unos meses después de asumir, se destapa el caso de sobornos y financiamiento ilegal de la política conocido como Caso Penta. Para hacernos una idea de la dimensión que puede alcanzar, el Grupo Penta es un Holding que mantiene activos que superan los 30 mil millones de dólares. A través de distintos mecanismos ocultos (e ilícitos), se hacían donaciones para campañas al Congreso, preferentemente de los candidatos del bloque de derecha. Hábilis maniobras comunicacionales y la aparición de donaciones marginales para candidatos que no eran de derecha, lograron dejar la impresión que el Grupo Penta repartía dineros a todos por igual, desprestigiando la actividad política en su conjunto. Pero lo cierto es que de los más de 30 investigados por la justicia en este caso, no hay ninguno que pertenezca a partidos de centro izquierda. Personajes de la derecha tradicional, por el contrario, abundan.

Este escándalo no hizo sino aumentar la ira en las capas medias y populares, de la que hablaba el profesor Pérez Soto, entorpeciendo la agenda de reformas que impulsaba el gobierno. En medio de esta confusión, se filtró a la prensa que el hijo mayor de la presidenta —que estaba en un cargo *ad honorem* coordinando las fundaciones de apoyo social del gobierno—, habría abusado de su posición de influencia para conseguir un préstamo en el principal banco chileno, e incluso reunirse con su dueño, una de las mayores fortunas del país, Andriko Lukšić<sup>36</sup>. Este escándalo acaparó la atención de los medios, deteriorando la imagen de Bachelet al ubicarla como parte de la elite que abusa de su posición de privilegio.

---

<sup>36</sup> Influyente empresario chileno de ascendencia croata. Entre sus empresas se contaban medios de comunicación, industria de combustibles, mineras, forestal, etc. Es uno de los pocos empresarios de alto nivel que mantiene simpatía con la izquierda, su padre fue acusado de cooperar con el gobierno de la Unidad Popular cuando se iniciaba la dictadura de Pinochet.

Con restricciones y negociaciones, las reformas de la administración Bachelet se cumplieron. La última, y la más resistida por la derecha, era el cambio constitucional. Llegó a ingresar en el Congreso el proyecto para redactar una nueva constitución a través de cierto tipo de asambleas ciudadanas, apenas unos días antes del traspaso de mando. En vista de lo que vino, haber seguido esta ruta parecía una alternativa para mantener y renovar el pacto social. Sin embargo, tras el cambio de mando —una réplica del anterior—, la nueva administración Piñera (2018-2022) decidió cerrar esta posibilidad. El (de) nuevo Ministro del Interior, y primo del presidente, Andrés Chadwick (una figura cercana a Pinochet desde su juventud) aclaró que no impulsarían la iniciativa: “Hay ciertas cosas que queremos que no avancen. No queremos que avance el proyecto de una nueva Constitución que presentó la presidenta Bachelet al terminar su periodo” (en Vega & Muñoz, 2018, ¶18).

Esta dirección política se alza como un error mayúsculo en el sentido que no logra sublimar los distintos sentidos de las protestas. Ya en abril del 2018, el nuevo gobierno de Piñera enfrenta paros y protestas estudiantiles, que empiezan a tejerse con demandas relacionadas al sistema de pensiones, tasas impositivas, consignas feministas y la causa mapuche, que adquiere un protagonismo visual —en términos de símbolos— que no había alcanzado hasta ese momento. Los petitorios estudiantiles se transforman en listados nacionales. Las marchas iniciales de ese año convocaron a no menos de cien mil personas en Santiago, lo que se enfrentaba a las cuentas oficiales que de manera bastante burda estimaban convocatorias mucho menores. El uso intensivo de las redes sociales en estas convocatorias, imágenes de alto impacto que se generaban y el registro de la violencia policial, fueron factores que aumentaban la indignación ciudadana.

Hay tres elementos que sucedieron durante el primer año de gobierno que generarían un grave bolsón de descontento. A finales de febrero aparecen las primeras informaciones del fraude en la inteligencia policial a raíz del caso *Huracán*. De un modo que podemos considerar pueril, las policías en la zona mapuche basaban su accionar presentando pruebas ligadas a un desarrollo tecnológico de punta que les permitía, supuestamente, interceptar mensajería de *WhatsApp* remotamente. Este sistema, llamado *Antorcha* (único en el mundo), había sido desarrollado por un agente civil

apodado *El Profesor*, todo con dineros públicos por cierto. Las investigaciones judiciales que se apoyaban en estas pruebas, detectaron inconsistencias y se descubrió que *Antorcha* no era más que una fachada para construir pruebas en contra de activistas y comuneros mapuche. Se derrumbaba el mito de la probidad institucional de la policía, donde se destaparon además otros casos de corrupción y gastos operativos sin respaldo ni control.

El segundo episodio, ocurrió en mayo y vio la emergencia de un bloque social que, si bien no era nuevo, se desató con mucha fuerza y claridad en ese momento. Distintas publicaciones (de prensa y académicas) lo bautizaron como el *mayo feminista*, surgido “en un primer momento, como crítica a la violencia sexual en los contextos universitarios” (Contreras, 2021, p. 163). Ya se había organizado un tejido feminista desde el año 2016 con casos de abusos que despertaron indignación social, pero ahora la cohesión de la protesta “dejó en evidencia una cruel y común realidad de abusos, acosos y humillaciones; un machismo estructural violento sostenido de forma rizomática en prácticamente todas las universidades del país”(de Fina & Figueroa, 2019, p. 56). Muchas de las manifestaciones producidas, que conmocionaron al país, siguiendo a Contreras (2021),

Apelaron principalmente a la dimensión performativa de las corporalidades. La trinchera de lucha y resistencia no fueron los discursos grandilocuentes, sino que fueron los cuerpos, las cuerpos como dirían algunas feministas, que, desplegadas en las facultades y las calles, desafiaron el ordenamiento simbólico patriarcal (p. 163).

Se multiplicaron las marchas en distintos puntos del país, a las que se sumaron tomas universitarias (de carácter separatista, en general). Se reemplazaron las agrupaciones políticas tradicionales por estos movimientos autoorganizados, dando lugar a

Las performances, el torso desnudo, pintado, los lienzos, las capuchas y pancartas latieron vibrantes para denunciar y decir basta a todas las violencias, sistemáticas, cotidianas, estructurales. Dolorosas experiencias vividas entre tantas que ahora estaban allá, colectivamente, puños arriba. “Nunca más solas”; “Hermana yo te creo”; “Nos quitaron tanto, que nos quitaron el miedo”, se leían en los carteles (de Fina & Figueroa, 2019, p. 60).

El gobierno de Piñera respondió de forma errática al movimiento, presentando una *agenda de género* que marcaba muchas distancias con las demandas, mostrando “una clamorosa incompreensión de las reivindicaciones feministas, y a una férrea

concepción heteronormativa y conservadora de la mujer que aparece vinculada al rol de madre o esposa” (Contreras, 2021, p. 165).

La crisis acumulada se manifestaba en esta ola feminista, que tenía relación con movimientos similares a nivel internacional, coincidiendo en espacios de tiempo cercanos, con la irritación causada por el caso de Harvey Weinstein en Estados Unidos, y también con el caso de *La Manada* en España. Como lo sintetiza Diamela Eltit:

Pienso que una forma de cataclismo institucional detonó una “tormenta perfecta”: los Carabineros y el Ejército con sus saqueos a los fondos públicos, los partidos y las crisis de los políticos de Soquimich, la derecha Penta, el cohecho de las pesqueras. Y, de manera estruendosa, la Iglesia chilena. Todos colapsaron en tiempos si no sincrónicos, al menos similares, ocasionando un nítido malestar en parte de la ciudadanía que confiaba, se comprometía y hasta admiraba algunos de estos frentes (en Contreras, 2021, p. 171).

Las protestas feministas se extendieron hasta final de julio del 2018, desnudando la incapacidad de la administración para abordar este tema. Pero, aún más grave, la sensación de desmembramiento sistémico estaba cada vez más presente.

El tercer elemento decisivo en la aglomeración de las distintas causas, sucede en noviembre de 2018, con el asesinato —e intento de encubrimiento— de Camilo Catrillanca, de 24 años. Desarmado, sin antecedentes penales y con una bala por la espalda disparada por miembros del *Comando Jungla* —recientemente creado para desbaratar *bandas terroristas* en la zona de conflicto—, Catrillanca era padre de una niña de 4 y seis meses después de su muerte, nacería su segunda hija. Las autoridades de gobierno se cuadraron de inmediato con la versión policial que indicaba un intenso intercambio de disparos, incluso un senador del oficialismo declaró en televisión haber visto videos de la balacera. En pocos días, dada la inconsistencia de la versión oficial y la presión social, se demostró que se trataba de un grosero intento por ocultar la verdad.

Las protestas se desataron en la mayor parte del país. La imagen de Catrillanca quedó anclada en el imaginario como un ícono de las movilizaciones. La revolución estaba en marcha, tenía objetivos, tenía símbolos y tenía un mártir. Llegado el momento se alzaría, el detonante aún no se había configurado, pero podía ser casi cualquier provocación. Y en esa materia, el gobierno de Piñera tenía mucho que entregar aún. La estructura social contaba con pocos apoyos, lo que nos remite a esta



FIG. 11: Manifestante realizando rayado llamando a evadir en Santiago de Chile durante Estallido Social 2019.  
Fuente y Autora imagen: Jacqueline Staforelli.

sentencia, inscrita en una obra de 1987 de Fischli & Weiss: “El equilibrio es más bello justo al borde del colapso” (en Steyerl, 2018, p. 116). Volveremos sobre esta noción de belleza que surge en la precariedad del equilibrio, cuando mencionemos algunas de las obras que aparecen en situación de crisis y al ver las obras que ocupan la centralidad de nuestro análisis. Como sea, el gobierno se sostenía en un equilibrio precario, a estas alturas más bien simbólico.

### 3.2.5. Al borde del colapso (2019-2024): sobre estallidos sociales, pandemia, procesos constitucionales, delincuencia y otras tragedias fortuitas.

Once meses pasaron desde el escandaloso asesinato de Catrillanca, hasta el estallido social que se inicia en octubre de 2019. Como reseñamos, el ambiente estaba cargado de alta tensión, por lo que el detonante del descontento podría ser cualquiera. La medida que encendió los ánimos puede parecer menor: se anuncia un alza de 30 pesos en el pasaje del Metro de Santiago. El 14 de octubre, estudiantes secundarios organizan una protesta y llaman a evadir masivamente el pago del pasaje, lo que se convertiría en una consigna de protesta de los siguientes meses (Figura 11).

El gobierno los reprime con dureza y la reacción ciudadana desbordó cualquier pronóstico. El 18 de octubre se producen los primeros ataques incendiarios contra algunas estaciones de metro y al día siguiente, el Presidente Piñera acude a los militares y, según informó Deutsche Welle, “decreta el Estado de emergencia y posteriormente el toque de queda, en diferentes ciudades. Posteriormente, el mandatario chileno da marcha atrás al alza del pasaje del metro” (Urrejola, 2019, ¶3). El 20 de octubre el Presidente Piñera en discurso público señala que "Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable, que no respeta a nada ni a nadie y que está dispuesto a usar la violencia y la delincuencia sin ningún límite" (¶4), dando a entender que se tomarían medidas represivas aún más drásticas. Para el día 25 del mismo mes se convoca una marcha que resultaría histórica, sobre un millón de personas se concentraron en las calles céntricas de la capital y se estima que más de tres millones salieron a protestar en todo el país, una respuesta al paquete de ayudas que había anunciado el ejecutivo el día 22, insuficiente para calmar los ánimos. La efervescencia no tocaba techo, las calles se mantenían constantemente llenas, surgiendo peculiares personajes híbridos que venían a entregar una mística especial al movimiento.

La adhesión ciudadana al ejecutivo cayó a niveles históricos y la clase política se dedicó a buscar un acuerdo que permitiera mantener algún grado de estabilidad. Se temía alcanzar escenarios de revuelta social que permitieran la anarquía total a nivel país. Si bien en las protestas se produjeron actos vandálicos —quemados de locales comerciales, estaciones de metro, iglesias, destrucción de mobiliario público— (Figura 12), el uso desproporcionado de las fuerzas policiales, de manera masiva, arrojaron cientos de lesiones de carácter permanente y se verificaron graves vulneraciones a los DD.HH. Cerca de 460 personas resultaron con daño ocular por uso de balines institucionales, casi 2000 fueron heridas por armas de fuego y se contabilizaron sobre 20 personas muertas:

Amnistía Internacional corroboró que en numerosas ocasiones oficiales de Carabineros ejercieron fuerza física deliberada, de forma desproporcionada y sin que hubiera necesidad de ello, a través de bastones, puñetazos o patadas, e incluso una vez que las personas se encontraban bajo la custodia del Estado. Además, se llegaron a registrar varias escenas de atropellamientos, que lejos de ser involuntarios, fueron dirigidos



FIG. 12: Instantánea de protestas en Santiago de Chile durante Estallido Social 2019.  
Fuente y Autor: Cristóbal Valenzuela Berríos.

deliberadamente en contra de las personas manifestantes (Amnistía Internacional, 2020, p. 5)

El 28 de octubre Piñera acepta la renuncia de su Ministro del Interior, Andrés Chadwick, respondiendo a la presión social por el manejo abusivo de la represión. Su salida abrió el camino a discutir diferentes opciones institucionales para salir de la crisis. El día 15 de noviembre, con protestas permanentes y distribuidas en todas las capitales regionales, el cuerpo político ampliado logra un acuerdo: un itinerario que permitiera escribir una nueva Constitución, a través de una Convención Constitucional electa íntegramente a través de votación popular. Este acuerdo fue firmado por la mayoría de los partidos políticos con representación, con la excepción del Partido Comunista (que se bajó de la mesa al no aceptar algunas condiciones) y el Frente Amplio, conjunto de partidos nacidos de los movimientos sociales y críticos de la gestión de la transición. Sin embargo, el entonces diputado Gabriel Boric, perteneciente al Frente Amplio, firmó el acuerdo a título personal, contraviniendo la decisión del conglomerado. El primer paso se daría en abril de 2020, con un plebiscito de entrada que decidiera si debía redactarse —o no— una nueva constitución.

La adhesión a la protesta activa disminuyó tras el acuerdo, pero estuvo lejos de terminar el ambiente de revuelta. Las demandas ciudadanas perdían fuerza poco a



FIG. 13: Momento de ejecución de performance *Un violador en tu camino*, del colectivo LASTESIS. Concepción, marzo 2020. Fuente: Wikimedia. Autora imagen: Isis Fuentealba

poco, pero aún se estaba lejos de retomar un ritmo de normalidad. Cuando parecía que el desgaste natural de la protesta, y las múltiples concesiones del ejecutivo, terminarían por diluir las manifestaciones, apareció un evento reactivador. En Valparaíso primero, pero luego en todo el país, se realizó la performance *Un violador en tu camino*, ideado por el colectivo LasTesis (Figura 13). Utilizando referencias de la teoría feminista y modificando la letra del himno institucional de Carabineros de Chile (que dice *un amigo en tu camino*), la performance tuvo una recepción multitudinaria y se reprodujo en distintas plazas del país de manera prácticamente instantánea, para luego traspasar fronteras y convertirse en un fenómeno global. Abordaremos esta obra en detalle en el apartado de análisis, por lo que aquí nos remitiremos a señalar que vino a dar un pulmón a la protesta, centrándose en las demandas feministas, las que tienen —al menos en el caso del feminismo chileno— un carácter cosolidario respecto de otras demandas. Este carácter del feminismo chileno, en general sudamericano, permite la inclusión de distintas voces de protesta. Esta performance en particular, dadas sus características que analizamos más adelante, resulta muy adecuada en esta idea.

El resurgir de la protesta se contraponía a las convencionales respuestas que ofrecían las autoridades. En el verano austral bajó la intensidad, pero no volvió la normalidad: el estado alterado de las relaciones se mantuvo con la promesa de retomar en marzo una acción aún más fuerte.

Se desarrollaba una disputa territorial simbólica en las ciudades, especialmente en Santiago, la capital. El espacio neurálgico, conocido como Plaza Italia<sup>37</sup>, se constituye como “una frontera no formal de la desigualdad y la segregación de la sociedad” (Canales Contreras, 2021, ¶17), pues divide las comunas que concentran alto poder adquisitivo del centro de la ciudad, y de las comunas periféricas y cada vez más pobres a medida que se alejan de este punto. Desde el inicio de las protestas, a través de redes sociales, se impuso un nuevo nombre para el lugar: Plaza Dignidad. Las fuerzas de orden y seguridad intentaron sin éxito durante meses desalojar este espacio, siendo escenario de fuertes combates entre manifestantes y la policía. O como señala Francisca Márquez *et al* (2020), más que un escenario es un paisaje que se reordena en función de una transformación social. La protesta, siguiendo a Márquez, tensiona “el sentido de la monumentalidad urbana a través de la destrucción creativa y la formación de capas múltiples o cortezas de sentido en el espacio público” (p. 115). El espacio en cuestión fue protagonista de una *desmonumentalización*, pues la escultura ecuestre que recordaba al general Baquedano y que coronaba la plaza, fue retirada de su sitio al ser constantemente atacada por los manifestantes, en un intento desesperado de *desimbolizar* el espacio y desactivar su importancia, asunto difícil pues

Tras meses de ocupación y toma, poco queda de la Plaza de la monumentalidad patria, escenario para próceres de la Nación. La Plaza se puebla de gestos que paulatinamente la asemejan y retrotraen a la figura de un espacio y paisaje de la protesta (Márquez *et al*, 2020, p. 116).

La administración del segundo gobierno de Sebastián Piñera tropezaba con su propia incompreensión del fenómeno que sucedía, atacando síntomas en vez de abordar el fondo:

Consecuente con su autoaplaudida tecnocracia, ve los problemas como si tuvieran una solución algorítmica, asumiendo que deben darse una serie de pasos en un único sentido,

---

<sup>37</sup> Su nombre formal es Plaza General Baquedano. Sin embargo, el uso habitual ciudadano la nombra Plaza Italia, por ser su primer nombre, por ser habilitada gracias a fondos entregados por el gobierno Italiano en su momento.

ejercicio que arrojará el resultado deseado. Sin embargo, olvida que se enfrenta a lo que en su momento Cecilia Morel<sup>38</sup> calificó como una invasión alienígena, es decir, una serie de eventos desconocidos (Canales Contreras, 2021, ¶13).

Nunca se sabrá de manera cierta si el aparato institucional estaba en condiciones de resistir el embate del estallido. A mediados de marzo de 2020, junto al resto del planeta, se decreta emergencia sanitaria. Algún resabio de protesta se intentó mantener por parte de algunos grupos, un esfuerzo marginal. El foco de atención cambió y el gobierno de Piñera supo aprovechar su oportunidad.

Con más aciertos que errores, el gobierno enfrentó la emergencia sanitaria, asegurando material sanitario y, más adelante, vacunas para toda la población. Se mostró una eficiente coordinación de la salud estatal y privada, en un plan diseñado por las autoridades públicas, cuestión que llamó la atención en un país donde el ejercicio privado de las empresas no acepta intervención del Estado.

Se vio con cierta suspicacia la extensión del confinamiento, y otras medidas restrictivas, que parecían destinadas más a contener el movimiento social que al efectivo combate de la pandemia. Pero eran tiempos confusos y la preocupación ciudadana giró hacia la dura situación económica. El ejecutivo demoró medidas de apoyo eficientes, en un intento por contener el gasto fiscal. En medio de esta situación se realizó el primer plebiscito constitucional, en octubre de 2020<sup>39</sup>, con una abrumadora mayoría que pedía una nueva constitución.

La carta de navegación constitucional indicaba aún varios pasos: elección de constituyentes, redacción de un texto, votación aprobando o rechazando la propuesta en un plebiscito de salida. Los 155 miembros de Convención Constitucional fueron elegidos en mayo de 2021, y en su mayoría fueron personas independientes sin filiación política. En esta instancia imperó un espíritu de cambios profundos, siendo desatendidas las voces de derecha que se encontraban en minoría, de modo que no tenían más que un papel testimonial.

A final de 2021 se realizó la correspondiente elección presidencial, donde fue electo el hasta entonces diputado Gabriel Boric, firme opositor de Piñera. En segunda

---

<sup>38</sup> Esposa de Sebastián Piñera. En los primeros días del estallido se filtró un audio donde ella describía la situación como una invasión alienígena, asumiendo que deberían de ahora en adelante “compartir los privilegios”

<sup>39</sup> Su fecha original estaba para abril de ese año, pero la pandemia en plena expansión obligó a posponerlo.

vuelta, enfrentó a José Antonio Kast, representante de la ultraderecha chilena. Los partidos tradicionales habían quedado fuera de competencia. En sus últimos meses en el cargo, el Presidente Piñera había llevado adelante una política de subvención directa a la población, recalentando la economía, por lo que el cambio de mando se produjo en medio de dos coyunturas delicadas: una economía trabajando sobre sus posibilidades, y un nuevo órgano en proceso de redactar una nueva Constitución de la República.

Tras un año de trabajo, se presentó una propuesta de constitución. En esos meses se presentaron distintos episodios, en su mayoría de orden simbólico, que afectaron la imagen del texto candidato. Si bien se recogían las demandas progresistas de la mayoría elegida, la derecha política y mediática vieron una oportunidad para ir desestabilizando el trabajo. El resultado del plebiscito de salida, realizado en septiembre de 2022, fue de rechazo a la propuesta, con un contundente 60 % de los votos.

El gobierno de Boric había hecho campaña a favor de la nueva redacción, y basaba buena parte de su programa en el supuesto de la ejecución de las medidas que se impulsaban en la propuesta de Constitución. El resultado, por tanto, los llevó también a hundirse en la credibilidad pública. Se organizó un nuevo acuerdo para realizar un nuevo proceso constituyente, lo que implicó tres meses de negociaciones. Esta vez las reglas fueron muy diferentes: las fuerzas parlamentarias designarían una *Comisión Experta*, como instancia previa, que entregaría un borrador a un Consejo Constitucional integrado por 50 miembros electos en votación popular. Las elecciones se realizaron en mayo de 2023, resultando una composición dominada por la ultraderecha (afines o militantes al partido de Kast), una segunda mayoría de la derecha tradicional, y una facción marginal cercana a la izquierda oficialista, sin capacidad de agenda. La propuesta, entonces, estuvo bajo el control de un grupo de Consejeros que, en principio, no veían la necesidad de cambiar la Constitución vigente. El resultado fue un texto constitucional que reflejaba la sensibilidad conservadora. Ante la mirada atónita del resto del planeta, la propuesta fue rechazada en diciembre de 2023.

Tras cuatro años de una profunda crisis, de la que se salió a través de una propuesta institucional que buscaba reescribir la Constitución para eliminar la sombra pinochetista, el país volvía a cero.

Una vez terminado el segundo ciclo constitucional, con un parlamento fragmentado que imposibilita el avance en las materias que la campaña de Boric había planteado, el gobierno enfrenta una nueva crisis. La delincuencia ha elevado su nivel de forma dramática. En el país han penetrado bandas de crimen organizado provenientes de otros territorios, generando escenas de alto impacto social, inéditas en el contexto chileno. Resulta frecuente encontrar en los medios y en las declaraciones de políticos de oposición, relaciones entre delincuencia y migración, abriendo una trinchera de conflictividad que es difícil prever dónde podría derivar.

El apoyo al ejecutivo se mantiene en niveles bajos desde el rechazo a la primera propuesta constitucional, mientras la oposición critica la gestión de la seguridad, tema que se ha vuelto principal en la agenda y prioridad en las encuestas.

Al momento de cerrar al redacción de este apartado, Chile se encuentra viviendo un nuevo estado de crisis, causada por la sensación de inseguridad. Tampoco ayudan fenómenos relacionados a las altas temperaturas del verano austral de 2024, que propiciaron los incendios más grandes jamás registrados en la región de Valparaíso, con miles de hogares destruidos. La sensación de inestabilidad se agranda con la repentina y accidental muerte del expresidente Sebastián Piñera, al capotar su helicóptero durante sus vacaciones, en febrero de 2024. En el funeral de Estado, pudimos ver al Presidente Boric haciendo guardia de honor junto al ataúd del presidente fallecido. La revuelta y su pretensión de revolución ha quedado contenida, los gestos apuntan hacia una dirección contraria y, con preocupación, citamos la observación de Benjamin: “todo ascenso del fascismo es testimonio de una revolución fracasada” (en Žižek, 2016, p. 121).

En el apartado siguiente, veremos cómo la actividad artística se ha trenzado con la protesta en la historia reciente en Chile, desde la década de 1960 hasta nuestros días. Revisaremos con cierto detalle algunas propuestas que se alzan como icónicas en estas épocas, con la intención de describir una trama que permite entender la conformación del marco cultural.

### 3.3. ARTE Y PROTESTA EN CHILE: ANTECEDENTES Y FILIACIONES

#### 3.3.1. Breve preámbulo para comprender el arte del malestar

La expresión artística es un ejercicio político, siempre. Orwell afirmaba que “la opinión de que el arte no debería ser político es en sí una opinión política” (en Solnit, 2015, p. 53). Expandiendo un poco ese sentido, entendemos que todo arte es político, incluso aquel que pretende no serlo.

Pero la efectividad del gesto político que se implica en una obra artística se encuentra en revisión, dadas las condiciones de fetichización y comercialización de la mercancía, dentro de un sistema neoliberal que fertiliza todos los campos sociales. Lynch (2020) llega a sostener que no hay “nada más inútil o más neutro o más alejado de una función o de un sentido trascendente (político, religioso, propagandístico, ideológico) que una obra de arte contemporáneo” (p. 227). Entonces, ¿cómo se realiza arte de crítica en estos tiempos? ¿O cómo se produce un discurso de protesta dentro de la actual labor artística?

Esto no significa que se haya agotado la posibilidad de expresión crítica o incluso de participación activa del arte en los movimientos de descontento. De alguna manera, pese a que “nadie que trabaje en el campo artístico espera ya que su trabajo sea irremplazable o siquiera medianamente importante” (Steyerl, 2018, p. 38), podemos encontrar una variada gama de obras que emergen con un propósito explícito de protesta, de manifestación de malestar o de participación política. Al mismo tiempo, es cierto que hoy resulta tal vez más visible que nunca antes un “arte ligero” (Lipovetsky 2016), apuntando a un tipo de creación que se constituye de gestos que lindan en lo decorativo, que se apropian de ciertas críticas formales, que usualmente se apoya en notables ejercicios técnicos y que se sostiene dentro de una estética que es afín a la industria del espectáculo. Muchas veces, es producto de —o impulsado por— la misma industria, lo que les da una visibilidad mayor al engranarse en la maquinaria autónoma del entretenimiento industrializado. Por tanto es una parcela creativa con alta exposición y gran reantabilidad dentro de las lógicas de mercado, lo que se traduce en una imagen de éxito. Por cierto se trata de trabajos hechos con seriedad y, sobre todo, de obras que operan en la cantera de la seducción, obteniendo rendimiento del brillo

de lo nuevo, instalando a sus autores en la parte alta de la esfera social, engendrando a ese artista “que se codea con la gente guapa, quiere ganar dinero y ser famoso, encuentra inspiración en la cultura de masas, la moda y las estrellas y es el productor y director de su propia imagen supermediática” (Lipovetsky, 2016, p. 209).

Apreciamos que muchas veces se da por cierto el hecho de que el arte contemporáneo no se alinea con las vibraciones de la protesta y el movimiento social. Sin embargo, conviene hacer un examen a tal afirmación para comprobar su veracidad y, por tanto, establecer las referencias dentro del mapa que exploraremos. ¿Acaso una obra no puede ser brillantemente nueva y al mismo tiempo vincularse al malestar social? Aquí no solo entra en juego la pregunta en torno a la función y esencia del objeto artístico, sino que también veremos estrategias que intentan vadear el formalismo espectacular. Debemos establecer ciertos acuerdos mínimos, como la denominación misma de la obra artística como tal, surgida sincrónicamente con el entendimiento de una modernidad y, por tanto, aparecida junto a una serie de aparatos simbólicos que permitieron desviar el foco de la humanidad desde una espiritualidad ubicada en lo externo, hacia la subjetivación del mundo y su posterior internalización de lo sublime. La filosofía y la teoría del arte se han hecho cargo de esta discusión, la que alcanza una cima con la manoseada “muerte de dios” declarada por Nietzsche. El mundo del arte por supuesto se vio modificado, transformado tras la instalación de esta noción y dio pie para que las vanguardias del siglo XX terminaran por redefinir el objeto de arte y la labor del artista.

Nos detenemos en este punto pues estas transformaciones se dan en medio de estados sociales extremadamente agitados, lo que se constituye como la pregunta última de esta investigación: crear en crisis. El triunfo de las ideas ilustradas trajo una serie de sismos que bien quedaron reflejados en la premonitoria *La dialéctica de la ilustración* (Horkheimer & Adorno, 1998), donde se ahonda en la condición del individuo en el nuevo escenario industrializado, un mundo donde “el Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, recibe sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos” (p. 183).

El arte contemporáneo, aquel que se mueve dentro de las esferas de la industrialización de una sociedad tecnificada, se puede observar como un arte que se

produce en crisis, pues es el individuo el que está en constante redefinición. El cómo las obras artísticas se enfrentan a estas crisis —dependiendo de la intensidad del movimiento y contextos particulares—, también puede leerse como la postura de estas obras frente a sus públicos: si quieren prepararlos para recibir los golpes del sistema, o para subvertir y cuestionar el tejido. Nos ocuparemos de esta cuestión con más profundidad al coordinar las distintas entradas teóricas en el cuarto capítulo de esta investigación.

Estas breves definiciones conceptuales nos resultan necesarias en este momento para comprender el tipo de creaciones que podremos catalogar como afines al movimiento social y la protesta en Chile, separándolas de aquellas que no están en esa línea. Ya hemos revisado las principales avenidas que alimentaron las propuestas políticas, ideológicas y sociales en el Chile contemporáneo. Ahora destacaremos algunos representantes artísticos que durante la historia reciente chilena se han relacionado con los movimientos sociales. Por supuesto es imposible abarcarlos a todos, lo cual tampoco es el objetivo de este apartado, pero sí nombrar algunas expresiones que han sido representativas de una época. Vamos a concentrar estos hitos desde la década de 1960 hasta llegar a algunos ejemplos de reciente producción, pues ahí se encontrarán motivaciones claras que responden a nuestras preguntas centrales.

### 3.3.2. De revolución o diversión

Como hemos establecido, la década de 1960 estuvo marcada por la agitación social e ideológica, con la profunda expansión de las corrientes dominantes de la Guerra Fría tras la Revolución Cubana. En ese contexto, algunas manifestaciones artísticas se incrustan de modo positivo en esta disputa, es decir con una identificación clara al respecto. Otras, lo harán de modo negativo, lo que se traduce en su implicación a través de creaciones que se definen como no participantes de la contingencia política. Sin embargo, dadas las presiones que existían en el ambiente, la creciente polarización y la imposibilidad de la imparcialidad artística, veremos cómo finalmente todas las expresiones van tomando posición respecto de la revuelta, definiendo ciertos procedimientos y estéticas que generarán un espacio de reconocimiento.

Se produjo en Chile una modernización de la educación a través de los gobiernos Radicales que se sucedieron en la década de 1930 y 40. Una de las consecuencias de ello, es la instalación de una idea cultural que fue progresando en una generación que empezó a ganar influencia en la escena artística. A inicios de los 40 se fundan en Chile los Teatros Universitarios con sus respectivas escuelas, las primeras compañías de danza y se produce una renovación importante en las academias de arte. Un catalizador relevante de estos eventos se encuentra en la llegada de inmigrantes europeos, especialmente españoles que escapaban de la Guerra Civil<sup>40</sup>. Se forma una generación de artistas que se vería influenciada técnicamente, pero también políticamente, por el signo de estos agentes europeos.

De un modo análogo se produce en el cono sur una revalorización de lo propio, en términos teóricos como creativos, lo que tuvo un impacto visible en movimientos musicales de finales de 1950 y que se transformó en una manera de reconocer todo un mundo ideológico.

Se configuran en la música popular dos corrientes muy marcadas. Por una parte, surgieron en Chile una serie de figuras jóvenes que cantaban fuertemente influenciados por el rock estadounidense, produciendo una buena cantidad de éxitos radiales. Estas promesas, agrupadas en lo que se bautizó como *La nueva ola*, tenían fuerte arrastre entre clases acomodadas, aunque también podían abarcar públicos más populares. Este grupo, que no explicitaba corriente política, en un lógica *negativa* de filiación, recibía críticas por su estilo importado y por, en algunas ocasiones, cantar derechamente en inglés. No podemos observar con ingenuidad estas señales, que generaron todo un tejido a nivel popular y masivo identificado con formas estéticas dominantes en el esquema de influencia que promocionaba Estados Unidos. Dados los antecedentes aportados por Stonor Saunder (2001), no sería extraño que alguna oficina ligada a la CIA estuviera relacionada con la promoción de estos intérpretes, útiles para sostener la tensión propia de la guerra fría cultural, bajo la premisa de que “todo aquello que [desde la URSS] criticasen con tanto encono y violencia merecía ser apoyado en una u otra forma” (p. 361).

---

<sup>40</sup> En este sentido se puede destacar la influencia en el programa inaugural del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (similar al trabajo de La Barraca en España), así como el estreno de *La mesa verde*, en la conformación del ballet universitario.

En paralelo surge lo que se conoció como la *Nueva canción chilena*, movimiento de vocación popular enmarcado en la *Nueva canción latinoamericana*, que tenía sus máximos exponentes en la Cuba revolucionaria y figuras como Atahualpa Yupanqui. En contraste con *La nueva ola*, aquí se hacía una reinterpretación de las raíces folclóricas, rescatando sonidos y tradiciones que estaban arraigadas en la historia no oficial de la cultura. Figuras como Violeta Parra y Margot Loyola construyeron una base que rescató canciones y ritmos que se transmitían por tradición oral, por tanto frágil. Este catálogo fue inspirador para una cadena de creadores en esta misma línea que hacia finales de la década se había consolidado como una tendencia, incorporando elementos de la música docta en un ejercicio complejo e innovador. Esta estética se reunía en torno a *Peñas*, eventos festivos con declarada militancia de izquierda, lo que se establece como un enfoque *positivo*. De hecho, uno de los vectores de identificación de este movimiento, es la militancia explícita de sus miembros. El Partido Comunista chileno se alzaba como un referente importante en este sentido, donde se agrupaban personajes de la cultura local, destacando el nombre de Pablo Neruda, poeta de fama mundial.

En estas dos líneas se resume una polaridad artística y política que no tenía puntos en común. Y si bien no fueron los únicos referentes de esa época, sí se presentaban como los con mayor peso, en correspondencia con la división social del país y del planeta, lo que Žižek (2016) define como sistemas de creencias puras. Entre estas posturas podemos observar ciertos vasos comunicantes que reafirman sus propias identidades. Por ejemplo, la famosa cantante Cecilia de *La nueva ola*, declaró que aunque lee poco, “me encantan los poemas de Pablo Neruda. Me refiero a los poemas de amor, por supuesto” (Rincón juvenil, 1966, ¶13), marcando una distancia con todo *aquello no artístico* que se integra en las estéticas de la *Peña*.

Una característica del ambiente de la música popular más cercano a posiciones de la derecha chilena, es que se trata de artistas sin arte. Es decir, un conjunto de cantantes y algunas bandas que se califican como —y aceptan el cartel de— artistas, pero que al mismo tiempo tienden a describir su trabajo como un objeto que sirve para distraer, divertir, olvidar las dificultades del cotidiano y, en ciertas circunstancias, aportar *belleza* al entorno, un concepto de límites difusos y tal vez poco pertinente para referirse al arte contemporáneo, pero que apela a cierta *experiencia estética* que

se traduce en un sentimiento por medio de un juicio subjetivo (Lynch, 1999, p. 19). La persistencia de ese discurso en el tiempo es algo sobre lo que volveremos más adelante al analizar ciertas expresiones diversas en el contexto de la protesta y el estallido social.

Al frente, un cruce interesante se declara en esta misma época a través del trabajo de Víctor Jara, conocido cantante y activista que lideraba la *Nueva canción chilena*, pero que era también un destacado director teatral, señalado como uno de los renovadores de la escena local. En 1969 recibe el encargo de dirigir la obra *Viet Rock* de la estadounidense Megan Terry para el Teatro de la Universidad de Chile. Si bien el texto de Terry se sumaba a las voces contra la guerra, Jara entendía que “la autora no sobrepasa un primitivo pacifismo norteamericano. No ve el imperialismo de su país como lo vemos los chilenos y latinoamericanos (...) en muchas escenas tuve que intervenir prácticamente la interpretación ideológica de Megan Terry” (en Sepúlveda 2001, p. 144).

Un tercer perfil de creadores se dibujó hacia finales de los años sesenta en Chile, fuera de esta lógica polar y que podría insertarse en una línea de problematización del lenguaje artístico, aunque en general mantuvieran vínculos con una sensibilidad progresista. Más adelante, con la militarización del país, veremos que este sector quedó mayormente incluido dentro de la parcela política de la izquierda chilena. Es ciertamente irónico que esta delimitación se haya decantado a raíz de las cruentas condiciones establecidas por la dictadura más que por la naturaleza propia de las obras. Del mismo modo, resulta sorprendente la rígida mirada de la izquierda militante que no estaba dispuesta a aprobar cuestionamientos de ningún tipo, sin dar espacio a estéticas que no se adhirieran al compromiso revolucionario. Para ilustrar estos (des)encajes, resulta didáctico ver los casos del antipoeta Nicanor Parra y de la joven compañía de Teatro Aleph.

Parra (1914-2018), proveniente de una familia de origen campesino y humilde, se insertaba en una lógica particular, pues entre sus numerosos hermanos y hermanas había una tendencia a experimentar en áreas artísticas, principalmente ligadas al folclor. Violeta Parra —que se suicida en 1967— era una figura rutilante dentro del ambiente musical, pero también una original artista visual que generaba interés en



FIG. 14: Nicanor Parra junto a Pat Nixon en la Casa Blanca, 1970. Fuente: [www.eldinamo.cl](http://www.eldinamo.cl)

Europa. Nicanor, por su parte, había forjado su fama de poeta no convencional, oponiendo de alguna forma su estilo irónico y cínico, al establecido por la figura excluyente de Pablo Neruda, que además era un representante de la izquierda más tradicional y militante comunista. En 1969 recibe el Premio Nacional de Literatura, con un cuerpo de obra que ya resultaba ineludible y original, que lo ponía a la altura de Neruda. En un ambiente agitado políticamente, una de las lecturas que tuvo este reconocimiento iba en la dirección de ensombrecer a la gran figura de la poesía de izquierda, especialmente al haber sido premiado bajo el moderado gobierno de Frei Montalva. Parra se declara abierto partidario de la Unidad Popular (UP), conglomerado que finalmente lleva a la victoria a Allende en el año 70.

Al mismo tiempo, en el marco de un encuentro de escritores latinoamericanos en Washington y con la guerra de Vietnam de fondo, Parra se reúne con Pat Nixon (esposa de Richard) y la fotografía que los captó juntos (Figura 14) generó una ácida ola de repudios de la intelectualidad de izquierda chilena, insultos mediante. En septiembre

de 1970, Parra publica en la liviana revista Paula un *artefacto*<sup>41</sup> para dar por finalizada la discusión: “hasta cuándo van a seguir fregando la cachimba. Yo no soy derechista ni izquierdista, yo simplemente rompo con todo”. La izquierda comprometida con la *causa transformadora* veta a Parra y la cuestión sobre la calidad poética queda parcialmente zanjada tras el otorgamiento del Premio Nobel a Neruda al año siguiente. La imagen de *apolítico* de Parra se vio complementada con el estreno de “Todas las colorinas tienen pecas” en el mismo año 70, una adaptación de algunos de sus poemas para construir una obra de teatro a cargo del Teatro de la Universidad Católica, que se levantaba como una contracara del militante Teatro de la Universidad de Chile.

La imagen pública de Nicanor Parra volvería recién a ser de *izquierda* tras un episodio de violenta censura contra otra obra de teatro, ya en dictadura. En 1977, en una carpa de circo instalada en un terreno baldío, se estrenaba *Hojas de Parra*, selección de poemas a cargo de la compañía independiente La Feria. En pleno toque de queda, se presume que agentes del Estado incendiaron las instalaciones, ya que no se alineaba con el discurso oficial que quería mantener el régimen. De ahí en adelante, su figura *vuelve a ser de izquierda*, al menos ante los ojos de la izquierda.

Otro caso ilustrador es lo sucedido con la compañía Teatro Aleph. Aquí se sobrepasan todos los límites de humanidad y cualquier sentido de proporcionalidad, dando muestras de la brutalidad represiva que alcanzó rápidamente la dictadura chilena. Pero además, se evidencia con esta secuencia de hechos, el quiebre que se produjo entre las cuestiones artísticas y las tensiones político contingentes. Aleph se conforma como un grupo creativo que surge de forma marginal en el escenario local. Sin embargo, no se trata de una generación espontánea ni fuera de las dinámicas que se producían dadas las relaciones políticas vigentes.

Hacia finales de la década de 1960, la promoción de la cultura popular alcanzaría su punto más alto. Sindicatos, estudiantes, pobladores y obreros disponían de terreno fértil para el desarrollo de actividades artísticas, muchas de ellas fomentadas o facilitadas por los poderosos órganos de los partidos de izquierda. Es así que era habitual la organización de encuentros multitudinarios de grupos aficionados y

---

<sup>41</sup> Nombre dado por Nicanor Parra a pequeñas frases —en clave de aforismo— que en general se acompañaban de un dibujo a mano alzada, usualmente provocadoras y divertidas.



FIG. 15: *Y al principio existía la vida* (Compañía Teatro ALEph, 1974). Al centro, Óscar Castro. Fuente: Archivo de la Escena Teatral UC.

vocacionales en diversas ramas artísticas. Es en uno de estos festivales de teatro, en 1969, que Aleph se presenta como grupo de estudiantes secundarios, obteniendo el primer lugar. Este grupo era, por supuesto, esencialmente joven, pero sobre todo estaba libre de cualquier sistema academicista y se guiaban por un instinto pocas veces visto. Este evento significó su validación, al menos la suficiente, que impulsó su inserción en el circuito. Sus obras no respondían a las estéticas impuestas desde los sectores tradicionales, así como sus puestas en escena no rescataban textos de grandes autores, no explotaban los recursos técnicos y no había una búsqueda actoral muy profunda (mal podría haberla si no tenían formación rigurosa). Lo que exhibían era osadía y mucha personalidad, además de una ruptura de los parámetros vigentes y una apropiación de la puesta en escena que los distinguía del resto. Y se encontraron con un público que buscaba un espacio de diferencia. Con todo, pese a su no participación en los movimientos oficiales de la cultura, tenían una opinión favorable respecto de los cambios sociales impulsados por el gobierno de Salvador Allende, aunque fueran apartados de la cartelera militante y de los actos oficiales. Sus obras con títulos provocadores (*Se sirve usted un cocktail Molotov*, *Viva in-mundo de fanta-cia*), lenguaje cotidiano, negación de personajes y otros elementos que los acercaban a la performance y el happening, provocaban desconfianza y los volvían inclasificables.



FIG. 16: Militares quemando libros en plena calle, requisados tras el golpe de Estado de 1973. Fuente: Neederlands Fotomuseum. Autor imagen: Koen Wessing.

Por tanto, una vez se produce el Golpe de Estado, no fueron oficialmente cerrados ni perseguidos. Trabajaron durante cerca de un año para estrenar en 1974 *Y al principio existía la vida* (Figura 15), puesta en escena muy cuidada, medida y llena de metáforas alusivas al trauma social en curso. Pese a las precauciones y la sutileza para tocar el tema, fueron señalados por los órganos de censura y en una acción totalmente incomprensible, Oscar Castro (líder del grupo) y Marieta Castro (su hermana y actriz de la compañía), fueron capturados y enviados a centros de detención y tortura. En un giro especialmente cruel, luego fueron detenidos y hechos desaparecer la madre de ambos y el marido de Marieta, John Macleod. Oscar Castro pasó casi tres años en campos de concentración, para luego ser exiliado a Francia, donde continuó con la compañía Aleph hasta su muerte en 2021. Esta historia, espeluznante, puso de manifiesto una suerte de guerra total del régimen cívico-militar, que no estaba dispuesto a aceptar nada fuera de unas normas no escritas pero estrictas, manteniendo el campo simbólico dentro de los márgenes del orden y la decencia, entendiendo estos conceptos en su sentido más arquetípico, católico y militar.

### 3.3.3. Arte en dictadura: peligros y nuevas estrategias estéticas

El episodio de Aleph, junto a otros, fueron decisivos para marcar ciertas estéticas de protesta que se pondrían en marcha durante la dictadura, que podían adoptar desde las formas de *peña* y canto nuevo hasta cualquier representación que saliera del canon impuesto a fuego y sangre.

Desde el primer momento, el régimen quiso controlar distintos aspectos de la vida cultural y social. La represión, persecución, tortura y asesinato de artistas, fue la manera más violenta de alcanzar esta meta. Pero también generaron momentos de alto peso simbólico que quedarían grabados en la memoria colectiva, como las numerosas quemaduras de libros en plena calle efectuadas por militares que allanaban casas y lugares de trabajo. En al menos una oportunidad, uno de estos episodios quedó registrado por el fotógrafo neerlandés Koen Wessing (Figura 16), una imagen que bien podría ser un registro performático.

Uno de los efectos de esta política, resultó en una ampliación de las morfologías de la protesta y una restricción del campo simbólico de la derecha política. A partir de ese momento, la operación de reconocimiento entre los grupos conservadores era muy sencilla, mientras que la multiplicidad de signos que convivían como posibilidad de protesta provocó cierta confusión en un inicio, para luego dar paso a intercambios y sincretismos interesantes.

A este panorama hay que sumar a ciertos artistas clave que, a mediados de la dictadura, regresan del exilio luego de formarse en el extranjero, preferentemente en Europa. La posmodernidad en todo el mundo entraba en una fase de desesperanza por el agotamiento de la Guerra Fría como lógica de tensión, generando otras expresiones asociadas a la marginalidad como las estéticas *punk* y *new wave* que se incorporaban en los grupos de avanzada de la década de 1980.

Se produce y consolida en los años ochenta una renovación de los campos plásticos y literarios en el arte chileno. De esta generación destacan el CADA (Colectivo de Acciones de Arte, 1979-1985), cuyo núcleo estaba integrado por artistas provenientes de la plástica y las letras (Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Raúl Zurita, Diamela Eltit), además de la presencia permanente de una interpretación teórica (Nelly Richard), constituyendo un tejido interdisciplinar de gran relieve y profundidad. Sus



FIG. 17: *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Intervención de Lotty Rosenfeld frente al palacio de La Moneda en Santiago de Chile, 1985. Cortesía de Fundación Lotty Rosenfeld.

intervenciones en el espacio público tenían una intencionalidad política, incluso de denuncia, utilizando medios que renovaban la batería de estrategias artísticas vigentes. Rosenfeld fue la responsable de la mítica obra *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) (Figura 17), en la que trazó líneas perpendiculares al centro de las verticales que dividen los carriles de concurridas avenida en Santiago. La acción, registrada en video y replicada durante décadas en distintas ciudades, representaba los muertos negados por la dictadura e iluminaba al mundo de la plástica local con su síntesis conceptual y la complejidad hermenéutica de la obra. Rosenfeld, en entrevista cedida al Museo Reina Sofía (2019), recuerda esa época de esta forma:

Nosotros iniciamos las acciones de arte en el espacio público. Salimos a la calle. Eso era inaugural, no existía en nuestro país. En nuestro país no estábamos informados en lo que ocurría afuera. Probablemente ya existían trabajos de ese tipo en Europa, en Estados Unidos, pero nosotros estábamos en un estado de excepción, a diferencia de otros trabajos que se pudieron haber hecho, similares en ese sentido de ocupación del espacio público, del espacio urbano. Nosotros estábamos cuestionando las prácticas convencionales y queríamos avanzar en empujar los límites establecidos para el arte, que eran bastante rígidos. También queríamos cuestionar incluso el trabajo arte y política (4m18s—5m24s).

Se abrieron espacios que fueron fuentes de diversidad creativa, difíciles de clasificar para la censura oficial por cuanto mezclaban zona de fiesta y celebración, con arte y vanguardia. Lugares como *El Garage* y *El Trolley* fueron centros de reunión de figuras relevantes de la plástica, música, performance, fotografía, teatro, literatura y moda. Pero sobre todo fueron espacios donde se expresaba la disidencia, lugares de plena tolerancia a nuevas tendencias y minorías invisibilizadas, bandas electrónicas y punk compartían escenario con intervenciones performáticas de Vicente Ruiz y las *Yeguas del Apocalipsis* (Casas y Lemebel), performances de Andrés Pérez, las míticas obras posmodernas de Ramón Griffero, rincones con telones y muros pintados por Bororo o Benmayor. La policía intentaba mantenerlos a raya, pero estaban lejos de entender la dimensión política de estos espacios que incluían y abarcaban otras diferencias, que se sustentaban en el sentido de compartir la marginalidad no solo provocada por la dictadura, sino por un sistema de clases y herencias que los había excluido históricamente.

En el último tramo de la dictadura, la mayoría de estos creadores (si no todos), se sumaron a la campaña electoral contra Pinochet, estableciéndose un amplio frente de artistas, desde los más apegados a la tradición anterior al golpe hasta quienes experimentaban con nuevos lenguajes. Este conjunto de operaciones generó un terreno con límites flexibles, donde conviven hasta hoy creadores con diferentes énfasis políticos, pero que se adscriben a la idea de unidad que se generó en ese tiempo. Resulta curioso constatar que, dentro de la tragedia moral y humana que se implicó en la época dictatorial, la misma dinámica de censura y represión dejó espacios para una diversidad creativa que compartía principios comunes, imposible bajo esquemas anteriores. De este sustrato, de la convivencia de estéticas y motivaciones diversas, es desde donde surgen las generaciones creativas posdictadura, donde se abrirán preguntas y discusiones políticas respecto de su rol en las demandas sociales.

Como señalamos más arriba, los años de transición —que se comprenden al menos en la década de 1990—, fue un periodo de recomposición del tejido social, donde se evitaba el conflicto. Por una parte se podía descansar de la persecución política en un ambiente de mediana seguridad sustentada en el pacto alcanzado por las elites políticas; por otra, muchos creadores quedaron frente a una página en blanco,



FIG. 18: *Las dos Fridas* (Las Yeguas del Apocalipsis, 1989). De izquierda a derecha: Pedro Lemebel y Francisco Casas. Fuente: Archivo Yeguas del Apocalipsis. Autor imagen: Pedro Marinello.

sin definir propiamente cuáles eran los temas que debían tocar en un entorno de apariencia democrática.

Quienes pudieron dar cuerpo a obras de peso, como es el caso de las *Yeguas del Apocalipsis* —conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas—, nos entregan luces de cómo se empezaba a engranar el panorama político social con el trabajo artístico. Activos oficialmente entre 1987 y 1997, producen intervenciones y exposiciones donde se reivindica la mirada homosexual, siendo pioneros de la visibilidad de la disidencia.

Una segunda capa temática de su trabajo, es ocupada por la memoria y los derechos humanos. Ambos ejes estaban al margen de las preocupaciones centrales a inicios de los años noventa y no había mucha producción al respecto, por lo que este cuerpo de obras ocupa un lugar central en el análisis de los movimientos artísticos y reivindicatorios. Algunas de sus creaciones alcanzan una profundidad estética inquietante, como por ejemplo *Las dos Fridas* (1989) (Figura 18), una propuesta atrevida de travestismo y discurso decolonial, en el que ambos creadores se inspiran en la figura de Kahlo y su famoso cuadro *Las dos Fridas* (1939), para hablar de la opresión de la sociedad patriarcal sobre los sectores marginales y la mercantilización del arte. A cincuenta años del original, Casas y Lemebel se apropian, reinterpretan y homenajean a Kahlo; pero sobre todo, a nuestro entender, comparten con ella la sensación de no pertenecer al mundo que los rodea, de ser diferentes.

Pese a la notable contribución de las *Yeguas del Apocalipsis* al panorama creativo, y la influencia de Lemebel y Casas dentro del círculo artístico, ninguno de ellos obtuvo un lugar estable en la nueva institucionalidad cultural en ni la academia. Mantuvieron tras el fin de la dictadura, por tanto, un segundo plano de acción, sin acceder a puestos en la academia ni teniendo la posibilidad de generar cierta escuela formal. Se empezaba a perfilar una nuevo círculo de exclusión de discursos, especialmente reactivo ante los activismos, al cual Lemebel apuntaría con su afilada pluma en distintas oportunidades, criticando a quienes consideraba se habían acomodado a la nueva democracia. Si en sus inicios había aplaudido al grupo rock *Los prisioneros*, diciendo que se atrevían a encarnar la protesta y el desencanto de una juventud sin futuro con “su sencillo pop, su irónico pop, y la lírica resentida de sus letras burlándose de los que no se llamaban ni González ni Tapia” (en Party & Achondo, 2020, p. 292), luego les recriminaría su acoplamiento al sistema, señalando que son representantes de “la derrota de una década, la perdida rebelión, y tantos, tantos sueños que había en sus cabecitas negras, ahora peinadas con el gel maraco del repulsivo mercado” (p. 292).

Otros creadores ingresaron a la lista de la oficialidad y aceptación; sus preocupaciones eran más cercanas a las discusiones artísticas, y los discursos de reivindicación eran posibles de encontrar solo tras elaborados análisis. Se impuso una

postura que desplazó los activismos, quizás para no alterar el frágil equilibrio democrático. El objeto artístico quedó inscrito en un área fija, lejana a la contingencia. Se extendió la sensación de que el arte no podía cambiar las cosas, lo que nos transporta a la idea de Groys (2014), cuando afirma que

El objetivo de arte, después de todo, no es cambiar las cosas (de todas maneras las cosas van cambiando por sí mismas todo el tiempo). La función del arte es, en cambio, mostrar, hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto (p. 67).

El lugar que ocuparán las realidades que se hacen visibles a través de la práctica artística, queda subordinado a cálculos políticos. La democracia chilena recién recuperada, decidió relegar los discursos de conflicto para construir un relato de futuro, por sobre uno revisionista que alterara la mesa de negociación.

Había una resistencia a la confrontación. Siguiendo la afirmación de Groys, artistas como Lemebel, Casas —y otros—, mantuvieron vivo la *función del arte*, intentando mostrar lo invisible, lo incómodo, lo molesto. Sus discursos fueron aún ignorados algunos años, al igual que otros registros que abordaban movimientos feministas, segregación de pueblos originarios, revisión de acciones armadas durante la dictadura. A partir del año 2006 en adelante, observaremos señales que vinculan con mayor frecuencia la acción artística con causas políticas y dimensiones activistas, revitalizando estos temas y actualizándolos al marco social.

#### 3.4. EL SISTEMA ARTÍSTICO EN CHILE

En las líneas que siguen, intentaremos por una parte hacer una descripción del sistema institucional que sustenta el funcionamiento cultural en Chile, teniendo en cuenta que sus posibles deficiencias son propias de sistemas de este tipo y de contextos de países con un nivel de desarrollo aún frágil, al menos en esta área.

Como ya hemos adelantado, el organismo cultural chileno nace junto al final de la dictadura (1990), siendo implementada de manera prioritaria una herramienta de distribución de recursos, antes que un diseño de política cultural. Este orden de factores no resultó inocuo para el resultado de la operación, generando una serie de consecuencias simbólicas y prácticas que esperamos aclarar en este apartado. Por otra parte, en una segunda línea que se desprende de la recién mencionada, se han

desplegado una serie de manifestaciones al margen o subsidiarias del sistema institucional, relegadas a una seria precariedad de recursos monetarios y simbólicos. Sin embargo, ambas esferas tienen puntos de contacto y permeabilidad, que en más de treinta años de funcionamiento e interacción, dieron origen a hibridaciones locales que, en algunos casos, podremos clasificar como estéticas que anuncian la crisis del modelo. Nos valdremos de algunos ejemplos para ilustrar este punto, sin pretender hacer una línea histórica definitiva, por lo que de seguro muchas manifestaciones en uno u otro sentido quedarán fuera de esta síntesis. Sin embargo, alcanzaremos a bosquejar, aunque sea de modo preliminar, lo que denominaremos una *genealogía del malestar* en los productos artísticos de posdictadura. En términos formales, este apartado lo hemos dividido en dos momentos: *Posdictadura, reorganización y la lógica de la alegría*; y *Fisuras y repolitización de los objetos artísticos*; siendo el segundo un poco más extenso pues damos cuenta de fricciones e interpenetraciones que no basta con leerlas linealmente, sino que intentaremos ofrecer un análisis que se haga cargo de la complejidad naciente.

#### 3.4.1. Posdictadura, reorganización y la lógica de la alegría.

Señalábamos antes que el final de la dictadura y el pacto transicional impactaron de distintas formas el ejercicio creativo. La mayoría de los artistas se enfrentaron a la pregunta respecto de los temas que debían tocar una vez terminadas las persecuciones políticas. El nuevo mapa sobre el que se desplazaban necesitaba dibujarse con la alegría que se había prometido en la campaña, convirtiendo el lema *Chile, la alegría ya viene*, en una suerte de mandamiento que se estaba obligado a cumplir. Resulta interesante enfocar las promesas que se hicieron a la sociedad y compararlo con la nueva configuración del arte posdictadura. Las expresiones que fueron destacadas y, hasta cierto punto, favorecidas en esta nueva fase, estaban alineadas con los positivos mensajes que la Concertación de Partidos por la Democracia que llegaría al poder legítimo, había promovido como lemas. Para el plebiscito de 1988 se instaló la promesa de *alegría* (un acierto comunicacional) y la frase *sin odio, sin violencia*, que invitaba a aceptar el pacto de la transición asumiendo que el fin de los crímenes de Estado serían una devolución suficiente a cambio de las amplias garantías entregadas hacia los responsables de la dictadura, incluido Pinochet, y que ya hemos descrito. En esta lógica

de la alegría, los objetos artísticos que adoptó el nuevo orden promovían discursos o imágenes que se alejaban de la conflictividad, que conectaban el tejido social con un país que podría reinventarse, superar una etapa durísima. No es extraño que algunos iconos culturales surgieran en los inicios de esta transición, la que comprendemos entre 1990 y 2005 al menos sucediendo en plena forma. Señalamos con esto una bifurcación entre las expresiones que se daban contra la dictadura, respecto de las que sucedieron una vez iniciada la transición. Sin embargo, los artistas que llenaron el imaginario del nuevo orden, también fueron representantes de espacio del arte de protesta anterior, lo que no es en sí una contradicción.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra teatral *La negra Ester* (1988) (Figura 19), quizás la experiencia más representativa de esta nueva época. Se trata de una construcción artística llena de virtudes, aciertos y oportunidades bien aprovechadas, que calzaba perfectamente con los deseos cupulares, convirtiéndose en

Uno de los hitos más luminosos del diálogo arte ciudadanía en el Chile de la transición (...) puesto que curaba desde la pena hasta el miedo, reconciliaba los ánimos y restauraba la proscrita cultura popular (...) al punto que su texto alcanzaba para todas las sensibilidades y posturas políticas del Chile que asomaba a la nueva democracia (Celedón, 2018, p. 141).

Andrés Pérez, el director de la pieza y sobre quien se han escrito cientos de artículos, ensayos y homenajes, fue figura en la configuración del arte de resistencia en Chile de la década de 1980, montando pequeñas piezas que ocupaban la calle, desafiando la normatividad dictatorial, diseñadas especialmente para desarmar y dispersarse antes de ser detenidos. En él se encarnaban numerosas disidencias, de clase y sexuales, siendo resistido desde las esferas de poder pese a contar en su carpeta con la obra símbolo de la transición. Como nos recuerda Celedón (2018) Pérez "solo contaba con la plataforma que le daban personas muy puntuales, quedando en ello la institucionalidad política y artística (universidades incluidas) en la vergonzosa lista de quienes colaboraron en su destrucción" (p. 137). Y si bien gozó de un espacio de relativo privilegio artístico durante algo más de una década, sus montajes posteriores no tuvieron la misma caja de resonancia, siendo empujado poco a poco a un espacio marginal, hasta sacarlo definitivamente de la ecuación oficial poco antes de su prematura muerte en el 2002, cuando es desalojado de un espacio en el centro de la capital que había rehabilitado junto a su compañía. Este evento refleja, al menos en

**GRAN CIRCO TEATRO**  
PRESENTA  
**LA NEGRA ESTER**

**REPERTORIO NUEVO**  
REGIOS ARTISTAS Y DECORADOS DE PROPIEDAD DE LA COMPAÑIA  
EL MEJOR Y MAS COMPLETO DE LOS CONJUNTOS NACIONALES

Única Compañía que hace una Obra de Calidad de la obra del Actor DON ROBERTO PARRA con una Dirección Magistral del SR. ANDRÉS PÉREZ y una Producción a cargo del SR. ANDRÉS GARCÍA y la SRTA. CARMEN BONGERÓ.  
La Bella Escenografía fue creada por el SR. DANIEL PALMA en la que usó los Derechos de Reservados del SR. JOSÉ LUIS PLAZA.  
Los Accesorios de la obra están bajo la responsabilidad del SR. FRANCISCO OCHOA y los Párrafos son de "OSCAR Y FRANCISCO" (Tulalame 14).  
La FERIA está a cargo de la SRTA. MAYA MORA y las Fotografías son de la SRTA. CECILIA JARA

Sr. Roberto Parra

**CON UN ELENCO DE EXCELENTE CALIDAD**

Srta. Piedad Torrealba	Srta. Norma Espinosa	Srta. Rosa Ramírez	Srta. Liliana Ríos	Srta. María José Núñez
Sr. Aldo Pérez	Sr. Guillermo Serrano	Sr. Bruno Quirós	Sr. Alejandro Rojas	Sr. Renato Valdés

**ACOMPANADOS DE REGIA ORQUESTA**

<b>GRANDES ESTRENOS DE OBRAS CHILENAS</b> BUENO ESTO EN SAN ANTONIO VALPARAISO Y SANTIAGO				<b>¡VEALA PROXIMAMENTE EN SU BARRIO!</b> <b>¡NO SE LA PIERDA!</b>
	Sr. Jorge Lobo	Sr. Guillermo Soto	Sr. Oscar Pizarro	

Con el Alto Patronato del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia (A.F.C.A.) y la colaboración del Instituto Chileno-Francés (I.C.F.)

FIG. 19: Afiche original de obra *La Negra Ester* (1988). Compañía Gran Circo Teatro. Fuente: Archivo de la Escena Teatral UC.

parte, los quiebres que se producen en el edificio de la transición. Veremos más adelante algunos detalles de esta operación como uno de los primeros indicios de protesta frente al poder en la democracia neoliberal chilena, donde apreciamos signos de la crisis que luego explotaría.

Todavía en la transición, existe otro momento que grafica el espíritu del apartado simbólico que se imponía en el levantamiento de lo que Bortignon (2013) bautiza como una “democracia procedimental”, es decir, donde “se podían poner sobre la mesa de diálogo y discusión los medios, pero no los fines” (p. 67). A raíz de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, el pabellón de Chile instala un iceberg de 68 toneladas que pretendía presentar al nuevo Chile ante el mundo, “mostrarse como un «país frío» generador del éxito económico, distante de la calidez irracional que el norte suele imaginar como característica de América Latina” (García Canclini, 2001, p. 88). Un tema que enmarcaba este montaje —y que también aborda García Canclini— era el blanqueamiento de imagen de una ciudad clave en la colonización, en un momento en que las empresas españolas se expandían económicamente por el cono sur, agregando complejidad a la lectura de la presentación chilena. Ya en su momento resultó tema de debate entre artistas, intelectuales y políticos, dados los deslizamientos interpretativos del gesto que, al igual que *La Negra Ester*, se posiciona como un mito fundacional de la posdictadura. La discusión se produce a raíz, en parte, de la descripción que ofrecía el propio catálogo que resumía el enorme bloque de hielo como “virgen, blanco, natural, sin antecedentes” (en García Canclini, 2001, p. 88).

En este nuevo Chile se incentiva la fría eficiencia inmaculada, una pureza blanca que esconde la sangre y los pactos recientes, y que excluye una historia de opresión frente a los pueblos originarios, agregando un nuevo eslabón a la construcción de una narrativa identitaria que “se ha sustentado en una mitología de origen: el predominio de lo «blanco» sobre lo «no blanco», mitología que (...) se tradujo en un racismo encubierto, latente, disfrazado y ubicuo, presente en todos los niveles de la sociedad” (Waldman Mitnick 2004, 98). La pieza fría y monumental se colocó en un pabellón especial construido por Chile, distanciado geográficamente de los otros países latinoamericanos que compartían un espacio. Como señala Moulian el “iceberg fue un exitoso signo, arquitectura de la transparencia y de la limpieza, donde lo dañado se

había transfigurado” (en García Canclini, 2001, p. 89). Las construcciones del nuevo mito chileno, plantea Bortignon (2013), necesitan de gestos que implanten un *brand new*: la marca Chile se dividió en “seis ideas claves y organizadas como secciones de un supermercado, con el objetivo de que el visitante pudiera advertir la seducción de la mercadería y la sensación de una abundancia inabarcable” (p. 71).

Las nociones ideológicas que se implicaron en esta y otras operaciones, eran en ese momento invisibles o muy difíciles de ubicar en un mapa político que se estaba reordenando. No es extraño que los ejes del gusto artístico hayan marcado un terreno amplio para expresiones que promovieran estos conceptos: limpieza, eficiencia, belleza, pureza, complejidad técnica, en línea con un conjunto de artistas a nivel mundial, emergiendo una

«Distinción natural» [que] reposa fundamentalmente en el poder que tienen los dominantes de imponer, con su existencia misma, una definición de la excelencia que, al no ser otra que su propia manera de existir, está destinada a presentarse a la vez como (...) necesaria, absoluta y natural” (Bourdieu, 2016, p. 362).

El sistema artístico de los noventa en Chile se ordena bajo estos parámetros, respecto de lo que estaba bien y aquello que quedaba excluido. El espacio dejado por la dictadura en esta materia era un panorama desolador y había una deuda que reparar, tomando en cuenta los fuertes apoyos de las figuras del mundo artístico con las campañas de recuperación democrática. Por tanto, toda medida de reactivación del espacio creativo y valoración cultural sería bienvenida en esa época. Fue entonces que se dio forma al esqueleto institucional que, con algunas variaciones, se mantiene hasta el día de hoy.

Se formaron dos comisiones para generar propuestas para la activación del mundo artístico. La primera, de 1991, “dio origen, en el Gobierno de Patricio Aylwin, a un Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes (FONDART) y a una institucionalidad cultural descentralizada, conformada por distintos organismos repartidos en tres ministerios” (Carvajal & Van Diest 2009, p. 75). La segunda comisión, creada en 1997, propuso la creación de un organismo centralizado que se materializa en el año 2003 con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). A inicios del 2018, se volvería a modificar la estructura con la creación del Ministerio de las

Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), gesto que buscaba solidificar la institucionalidad.

Los nuevos organismos estatales organizaron y financiaron festivales, encuentros, promovieron voces nuevas, reactivaron museos, las universidades volvieron a gozar de autonomía y se convirtieron en motores formativos de nuevas generaciones de artistas, donde se ampliaron cupos para artistas y docentes que estaban marginados.

El corazón de toda la institucionalidad, sin embargo, siempre se mantuvo en el concurso de FONDART, que anualmente convoca a los artistas e investigadores a presentar proyectos de desarrollo. Los proyectos, en su inicio, debían ejecutarse en un plazo de doce meses (de a poco ese plazo se fue ampliando para categorías especiales), presentándose todas las postulaciones en una misma fecha. La gran mayoría de los agentes artísticos participaron con entusiasmo en busca de la oportunidad de obtener el financiamiento —siempre ajustado— que ofrecía FONDART. Se generaron en poco tiempo reglas tácitas, y algunas veces míticas, sobre porcentajes que eran correctos destinar a honorarios respecto de los gastos de operación, y sobre cómo debían formularse las descripciones y fundamentaciones solicitadas. Los antecedentes que debían adjuntarse en cada postulación aumentaban cada año en una proporción similar a los postulantes, población creciente en virtud de la explosión formativa de las universidades y florecientes escuelas artísticas en distintas ciudades chilenas.

Enfrentados al requisito de competir por los recursos, el sector se atomiza en pequeños proyectos, sin posibilidad de generar tejido. En la medida que se normaliza esta herramienta de fomento, se generan círculos de inclusión y exclusión, donde los favorecidos tendrán luego mejores posibilidades de obtener otros fondos de promoción, ya sea para un siguiente trabajo o para extensión.

Como era de esperar, se favorecen construcciones en línea con las ideas de la transición y el acuerdo, produciéndose una reactivación del panorama artístico, al tiempo que disminuye la relación formal y discursiva con las demandas sociales, entendiendo que la principal exigencia, el fin de la dictadura, se había cumplido. Ejemplo de esta etapa la podemos encontrar en las figuras escogidas por Pedro Celedón (2006a) al hacer un resumen de la actividad teatral de los 15 años de transición: para conducir su relato, se apoya en cinco personajes de obras de gran éxito

del periodo, en una mirada si no acrítica, al menos complaciente del entorno artístico y de la contingencia social. En su introducción señala:

Quedará pendiente el sumergirse en el funcionamiento de la institucionalidad cultural, hasta ahora generada por la Concertación (...) pero, es para nuestra mirada un hecho acreditado por la historia de estos años, que por ejemplo, la más extendida de sus cristalizaciones, el FONDART, en tanto fondos concursables con aportes del Estado, ha permitido lograr con realizadores evaluados por sus propios pares, magníficos aciertos que contribuyen (e incluso determinan) a la cultura teatral de este periodo (pp. 244-245).

Se deslizan en este planteamiento críticas de menor calado respecto del sistema, asuntos perfectibles como sucede en toda obra humana. Incluso se indica que el sistema tiene fortalezas que parecen innegables, como el hecho de ser evaluado por pares. Si bien esto es cierto, una segunda mirada matiza los beneficios, entendiendo que estos pares evaluadores son, en su mayoría, artistas anteriormente beneficiados que reproducen un sistema. Esto no significa de ningún modo que los artistas referidos por Celedón (o él mismo), —La Troppa, La Memoria, Teatro del Silencio, Gran Circo Teatro y Teatro ICTUS— no tuvieran un compromiso político, pero sus obras se caracterizan por el perfeccionamiento del objeto con el que trabajan, más que la perspectiva crítica contingente o histórica<sup>42</sup>. La mirada de Celedón como la de los creadores variará en los años siguientes, entregando más peso a cuestiones postergadas en un proceso de repolitización que veremos más abajo.

En esa misma época, otras investigaciones ya visualizaban una *ideología-FONDART*, imprimiendo una perspectiva crítica en torno a las consecuencias derivadas de su implementación:

Se trata de una ideología que, lejos ya del intervencionismo cultural, defiende una lógica de lo técnico, procedimental y neutral, para resguardar los aspectos “autónomos” del arte (la obra, como artefacto, una libertad sublimada del creador), que parecieran entenderlo como una esfera separada y distinta del mundo cotidiano; tachando y excluyendo de la comprensión de lo artístico aquellas dimensiones signadas como heterónomas (Carvajal & Van Diest 2009, p. 113).

Tal como sucedía en el resto del tejido social, las expresiones marginadas en la parcela artística fueron poco a poco constituyendo un bolsón de malestar que a largo

---

<sup>42</sup> Habría que señalar que en el caso de la compañía Gran Circo Teatro, dirigido por Andrés Pérez, tras el éxito sin precedentes de *La Negra Ester*, se embarca en *Época 70: Allende* (1990), un proyecto ambicioso que por primera vez pone en escena a Salvador Allende. Ni la crítica ni el público del momento se entusiasmaron con esta propuesta. Los otros referentes mencionados, demorarán aún un tiempo en intentar una repolitización.

plazo se desbordaría, alimentando un estado de las cosas cada vez más inestable, alcanzando incluso a agentes que habitaban en el círculo del privilegio. Veremos a continuación algunos episodios donde el descontento se expresaba de distintas formas, incluso dentro de lo institucional, agrietando el edificio de legitimidad en la misma medida que otros órganos del Estado debilitaban su posición simbólica.

### 3.4.2. Fisuras y repolitización de los objetos artísticos

Los signos de fisura en las construcciones *puramente* artísticas se pueden encontrar a principios del siglo XXI y las podemos agrupar en dos líneas gruesas. Por una parte ubicamos a artistas consagrados, es decir con un espacio ganado dentro del precario sistema de financiamientos estatales y apoyos institucionales, que mostraban señales de agotamiento frente al marco ideológico imperante. De otra parte, surgía una nueva generación de artistas, formada al alero de la institucionalidad de transición, que no estaba informada de los acuerdos que debían respetarse, o bien no encontraba sentido en el accionar medido de la democracia pactada. Mencionaremos algunos episodios que dan cuenta de estas tensiones, que pivotan sobre distintos asuntos y, por tanto, no son sencillos de englobar conceptualmente. Sin embargo, expuestos en un continuo temporal, logran configurar una trama de malestares, evidencian fricciones sistémicas que no fueron resueltas o bien, se resolvieron de modo convencional, sin atender las señales de fondo que se entregaban.

Ya adelantábamos que la figura de Andrés Pérez sería a su vez un estandarte del arte oficial, en un inicio, y uno de los primeros que se enfrentó al sistema, poniendo en evidencia su captura por partes de grupos de poder<sup>43</sup>. Hacia finales del año 2000, el gobierno le cede en comodato por cuatro meses un terreno abandonado en el límite poniente del centro de Santiago a la compañía Gran Circo Teatro, liderada por Andrés Pérez Araya. Se trataba de un amplio espacio ubicado en la calle Matucana, donde habían funcionado bodegas para acopio y distribución de mercancías. Pérez y los suyos, a una velocidad asombrosa, habían limpiado y acondicionado el lugar unos meses antes, activando una serie de intervenciones y estrenos, generando la

---

<sup>43</sup> El autor de este documento, en ese momento, era un joven egresado de la Escuela de Teatro y, dadas ciertas circunstancias de trabajo y personales, fue testigo directo de cómo sucedieron los hechos que se narran respecto de este episodio. Algunos detalles y fechas han sido confirmados a través de revisión de prensa y consultas con fuentes cercanas. Con todo, fue un hecho ampliamente difundido en su momento y que tiene repercusiones hasta el presente.

curiosidad del sector teatral y de los vecinos, quienes no contaban con actividades culturales. El grupo preparaba un ambicioso plan de gestión, radicando las decisiones curatoriales en artistas activos, para convertir los casi seis mil metros cuadrados de las Bodegas Teatrales (como bautizaron), en un gran laboratorio de artes escénicas. La cesión temporal del terreno tenía por destino oficializar la ocupación de un bien fiscal y consensuar el plan de acción. Al mismo tiempo, de forma frenética (lo que era una característica de la compañía y del propio Pérez) estrenaban obras de vocación popular y ofrecían talleres, construyendo vasos comunicantes con la comunidad, un ejercicio infrecuente, sino inédito, para la realidad artística local. Tenía lógica que la figura excluyente de las artes escénicas chilenas, tuviera la oportunidad de proponer un modelo de gestión, especialmente al tratarse de un artista con experiencia protagónica en el Théâtre du Soleil, que funciona de modo similar.

Sin embargo, una vez activado el espacio, fue foco de interés para la Primera Dama<sup>44</sup>, quien dispuso del terreno para albergar el programa de orquestas juveniles: en consecuencia debían desalojar. Se desató un enfrentamiento entre la compañía, que se negaba a aceptar esta determinación, y el poder central. Claramente se trataba de una contienda con ninguna posibilidad de ser ganada por los artistas, pero se levantaron acciones y discursos que, quizás por primera vez desde 1990, articulaban quejas y demandas respecto del funcionamiento institucional. Para la compañía fueron meses duros, donde vieron cómo se quedaban cada vez con menos apoyos dentro del sistema artístico. En entrevista para el canal de cable ARTV, declaraba respecto de este episodio:

Hubo todo un periodo después de la dictadura en que no solo los políticos soñaron lo que venía después de la dictadura, también los artistas soñamos lo que venía después de la dictadura. Sin embargo, los políticos implementaron rápidamente su sueño y nos postergaron a varios sectores de la sociedad, no solamente a los artistas (Pérez en Tironi, 2001).

Pérez estaba enfermo de SIDA, un hecho que mantuvo celosamente en privado, lo que no le impidió seguir estrenando obras y liderando la resistencia de su compañía. Pero las fuerzas se fueron agotando y, finalmente, muere en enero de 2002 a la edad

---

<sup>44</sup> Se trataba de Luisa Durán, esposa de Ricardo Lagos, primer presidente socialista desde Salvador Allende. La figura de Primera Dama en Chile, tiene a cargo una serie de proyectos y organizaciones gubernamentales de desarrollo social.

de 50 años, ante lo que Rosa Ramírez (actriz icono de la compañía) afirma estar “convencida que Andrés Pérez murió de pena” (Salinas, 2005). Tuvo un funeral carnavalesco y popular, al que asistieron miles de ciudadanos, a la altura de una figura de Estado. Las Bodegas Teatrales de Matucana 100 se cerraron para convertirse en el Centro Cultural M100, controlado por un directorio y liderado por gestores culturales. Sí, es un espacio muy importante para el desarrollo artístico chileno, del mismo modo que se adhiere a la lógica del poder. En mayo de 2021, aún se recordaba este acontecimiento con un réplica de una de las performance hechas a modo de protesta.

Otro episodio muy didáctico para entender la configuración de los quiebres en el eje arte-poder, se produjo en el año 2002 con el estreno de la obra teatral *Prat* de la joven compañía Teatro de Chile. Favorecida con recursos públicos a través de FONDART, proponía una relectura de la vida del héroe de la Armada de Chile, Arturo Prat Chacón, mártir del Combate Naval de Iquique:

Sectores de la derecha política asociados al pinochetismo, almirantes en retiro de las fuerzas armadas y miembros de la Corporación 11 de septiembre, se opusieron públicamente al estreno de la obra (...) Ello inicia un debate público, en el que aparecieron una serie de temas coyunturales, entre los cuales se encontraban: la libertad de expresión, la censura como práctica residual de la dictadura, la in/ dependencia entre fuentes de financiamiento y actividad creativa, los valores nacionales, la defensa de los mitos y figuras heroicas (...), al punto que la contienda desembocó en la renuncia de la entonces directora del Fondart, Nivia Palma (Carvajal & Van Diest, 2009, pp. 110-111).

Lo violentado en esta obra era justamente uno de los pilares de la construcción cultural del régimen dictatorial, por lo que las reacciones de la extrema derecha hay que enmarcarlas en un mapa que contenga esos elementos. Con todo, la obra tenía una intención política residual o, si se quiere, incrustada en un plano conceptual. El trabajo posterior de la compañía Teatro de Chile se inclinaría más bien por una búsqueda de formas y cuestionamientos propios de la posmodernidad con notables resultados que, sin embargo, no podemos calificar de teatro político o vinculado a las demandas sociales. Al menos no en el sentido de entender lo político como aquello que “se funda en el antagonismo, es decir, en la lucha de discursos y prácticas que se pretenden hegemónicas (...). Lo político, entonces, se funda en el desacuerdo” (Barría Jara & Insunza Fernández, 2023, p. 94).

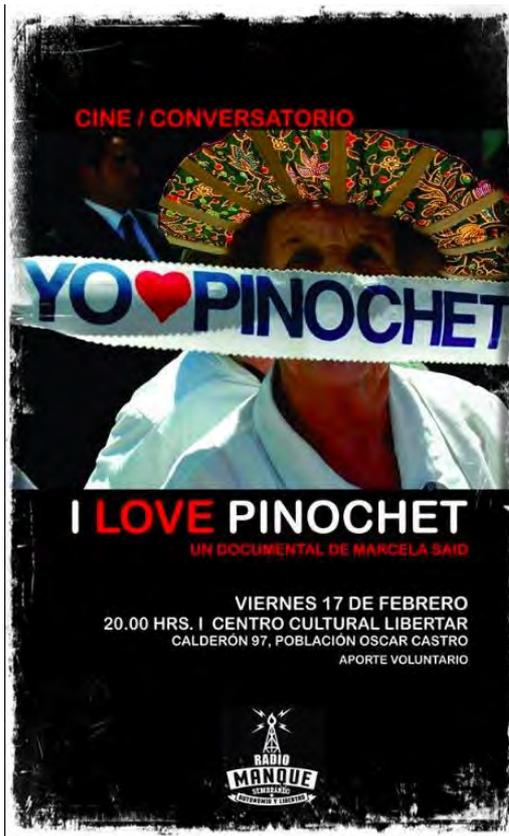


FIG. 20: Cartel visionado documental *I Love Pinochet* (2001). Fuente: IMDb

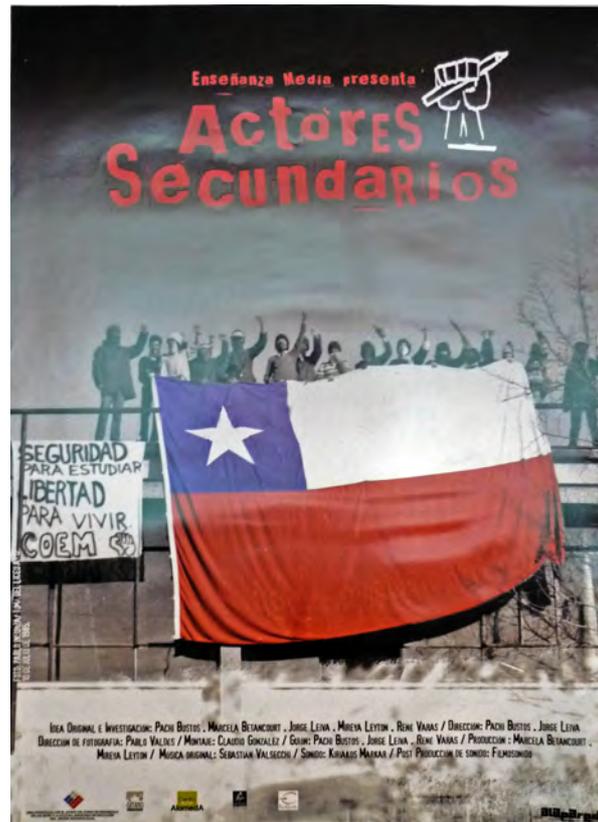


FIG. 21: Afiche documental *Actores Secundarios* (2004). Fuente: Pachi Bustos

En el cine, el estreno de *Machuca* de Andrés Wood (2004) marca otro momento interesante en esta línea de fisuras. Narra las peripecias de un niño en transición a la adolescencia, proveniente de una población empobrecida de Santiago, que se inserta en un colegio de elite a través de un programa de integración. Como telón de fondo, Chile de 1973, protestas, revuelta social, sueños utópicos y el derrumbe de la vida de Machuca, el protagonista, al tiempo que se produce el Golpe de Estado. En uno de los últimos planos, Pedro Machuca besa a Silvana mientras se ven pasar los aviones que bombardearían el Palacio de Gobierno; se pone fin a la infancia del protagonista al tiempo que el país termina con sus sueños, también infantiles en su candidez. La propuesta de Wood fue un éxito de público y de crítica, pese a llamados de sectores de ultra derecha a boicotear su exhibición.

Estos grupos orgullosos de su pinochetismo, habían salido a la calle a partir de la detención del exdictador en Londres, entre 1998 y el 2000. El documental *I love Pinochet* de Marcela Said (2001) (Figura 20) fue uno de los primeros objetos con intención exploratoria de este mundo, develando características límites con el

fanatismo nacionalista que se enquistaban en el tejido social, especialmente en sectores de alta acumulación económica.

Otros documentales repolitizaron el espacio creativo, donde destacan filmes como *Actores Secundarios* (Pachi Bustos y Jorge Leiva, 2004) (Figura 21), *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008) y *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), entre otros títulos que constituyen no solo un repositorio de memoria, sino que buscan estrategias que se cuelen por las grietas de los pactos de la transición.

De modo consistente se registran apariciones creativas que no solo se acercan a sensibles temas políticos, sino que lo hacen a través de estéticas que abandonan las refinaciones propias del “arte ligero” (Lipovetsky, 2016). Un sector cada vez más importante de la comunidad de artistas opta por despojar su obra de “imágenes de placer y sueños de satisfacción” (p. 198) alcanzadas a través de complejas operaciones técnicas, para adentrarse en un trabajo que García Canclini califica de inminencia, entendido como “aquello que «está en suspenso» o (...) «tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser»” (Freitag, 2011, p. 203).

En este sentido resulta interesante observar que en esta repolitización de los objetos artísticos en Chile, entran en juego el uso de materiales de archivo. Especialmente tras la muerte de Pinochet, se multiplican las obras que exploran en las posibilidades encontradas en documentos que antes no estaban disponibles.

Una de las primeras artistas en hacer foco en las posibilidades del archivo como insumo estético y político, fue Voluspa Jarpa (1971), quien se ha interesado en los archivos desclasificados de inteligencia de Estados Unidos, relacionados a Latinoamérica y la Guerra Fría. Con una trayectoria que la coloca como una de las exponentes más reconocidas a nivel mundial del arte visual chileno, su trabajo indaga en la recuperación de la memoria a través de puestas en obra de estos archivos, en general en un diálogo provocador con otros objetos de época o realizados especialmente para sus montajes. En su obra CUERPO POLÍTICO / Archivos públicos y secretos (2017) (Figura 22), según lo detalla el sitio web de la artista, Jarpa contrapone documentos de la CIA sobre Chile y la Constitución de 1980 que, según describe en su página, “evidencian las intervenciones extranjeras en ese proceso”, documentos del Archivo Andrés Bello “entendidos como reflexiones fundacionales de lo republicano”, y



FIG. 22: Detalle de *CUERPO POLÍTICO / Archivos públicos y secretos* (Voluspa Jarpa, 2017). Fuente: gentileza de la artista

portadas de periódicos “que legitiman el plebiscito convocado por la dictadura para cambiar la Constitución”<sup>45</sup>.

La obra cuestiona la historia de la soberanía nacional al apelar a estos archivos secretos, así como expone a la prensa condescendiente con el poder dictatorial. El uso de archivos en la obra de Jarpa es recurrente: “ha trabajado con la forma, contenido y significados del archivo, la memoria y la historia desde finales de los años noventa” (Hermosilla, 2021, p. 9). Aquí presentamos únicamente este caso, donde se despliegan claramente las estrategias de la artista, impregnadas de una perspectiva de crítica política.

<sup>45</sup> en <https://www.voluspajarpa.com/artwork/cuerpo-politico-archivos-publicos-y-secretos/>



FIG. 23: Escena final de *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (Colectivo Zoológico, 2015).  
Fuente y Autor imagen: Cristóbal Valenzuela Berríos.

Otro caso de uso de archivos, lo encontramos en manos de la compañía teatral Colectivo Zoológico<sup>46</sup>. A finales del año 2015 estrenan su obra *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (Figura 23). Este trabajo indaga en las actas y registros desclasificados del Plan Laboral impulsado por la dictadura de Pinochet a finales de la década de 1970. La opción del colectivo fue colocar en escena a los miembros de la Junta de Gobierno para recrear pasajes de la discusión que se produjo en torno a este tema, donde participaba también el economista neoliberal José Piñera (hermano de Sebastián, luego presidente electo). La obra recorta y enfoca los pasajes de la negociación que se llevó entre cuatro paredes, dando un tono satírico a la puesta en escena, opción que se entiende en la medida que mucho de lo que se expone resulta inverosímil vista desde cualquier democracia medianamente consolidada. Una

<sup>46</sup> Compañía integrada mayoritariamente por actores y actrices provenientes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, nacidos en la época de la transición. Dentro del equipo de trabajo absorben todas las tareas creativas y de producción. En ese momento, la compañía se declaraba binacional, pues Lauréne Lemaitre, diseñadora y codirectora del montaje, es de origen francés. Ficha artística de este montaje: Dramaturgia: Juan Pablo Troncoso; Dirección: Nicolás Espinoza y Lauréne Lemaitre; Diseño integral: Lauréne Lemaitre; Diseño multimedia: Pablo Moisés; Producción: Paula Pavez; Elenco: Viviana Nass, Raúl Ampuero, José Manuel Aguirre, Sebastián Pinto, Germán Pinilla y Juan Pablo Troncoso. Más información en <https://colectivozoologico.cl>

serie de precisos recursos mediales completan el montaje, tejiendo un cruce de épocas entre el público y la sala de reuniones de los cuatro generales.

El humor que se desprende de los diálogos y las interpretaciones, parece el vehículo elegido por la compañía para encarnar las decisiones que se tomaron en ese momento y que afectarían el presente de los espectadores. El título de la pieza, *No tenemos...*, vino a reemplazar el nombre original del proyecto (*Plan laboral*), y es una cita de una de las frases dichas por Augusto Pinochet en aquellas reuniones. Esta cita nos informa sobre la perspectiva con la que se organizaron las relaciones laborales y previsionales en Chile, donde muchas normas quedaron por años amarradas, nudos que subsisten hasta nuestros días. La posibilidad de representación que entrega el teatro, devuelve al espectador al instante del origen de muchos de sus problemas relacionados al engranaje laboral, donde se ven retratados en ese grupo señalado en el vocativo implicado en *los que vendrán*. Somos los espectadores, esos sujetos que vendrán en ese futuro imaginado.

Un tercer ejemplo de utilización del archivo como estrategia de crítica política social, lo ofrece el trabajo del Núcleo Arte, Política y Comunidad, alojado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, destinado a “producir sociabilidad y conocimiento, desde la relación: arte, memoria, historia, política y comunidad” (Universidad de Chile, 2016, p. 14)<sup>47</sup>. En el grupo participan académicas y académicos de la Universidad, además de exestudiantes, intelectuales y artistas convocadas/os especialmente para este proyecto. El objeto inspeccionado son las “actas de la Comisión Ortúzar, comisión que entre el 24 de septiembre de 1973 y el 5 de octubre de 1978, tuvo la misión de debatir y crear el anteproyecto de una nueva constitución política para Chile” (p. 13).

A propósito de esta revisión se derivaron una serie de intervenciones públicas (realizadas principalmente entre 2014 y 2016), repasando las discusiones contenidas en las cerca de once mil páginas que se conservan de aquellas actas que, según plantea el proyecto, vinieron a refundar Chile. En marzo de 2015, presentan *Comisión Ortúzar: acciones en torno al legado de una/la refundación* (Figura 24), una propuesta que hibrida distintos lenguajes y que se presentan bajo el rótulo de “Instalación escénica -

---

<sup>47</sup> Para más información sobre este grupo de trabajo y sus actividades, recomendamos visitar <https://www.artepoliticacomunidad.cl>



FIG. 24: Momento de *Comisión Ortúzar* (Núcleo Arte, Política y Comunidad, 2015). Fuente: Ana Harcha Cortés. Autor imagen: Cristián Muñoz.

*site specific performance*". Las categorías utilizadas, a nuestro entender, son todavía incapaces de dar cuenta de la totalidad del ejercicio.

Como primera observación, habría que anotar que se trata de una obra presentada como un proceso, es decir de alguna forma inconclusa o expresamente no terminada; también, que es una obra que se inserta en una serie de otras presentaciones, encuentros y reflexiones; el público se enfrenta a una invitación a cuestionar la historia reciente, a visualizar las marcas de una institucionalidad de origen ilegítimo; la obra va de lo documental a lo biográfico, de la presencialidad a la participación, de la declamación a la acción, un tramado de estrategias que apuntan a distintas zonas de la historia pública y privada de los presentes. Es pertinente advertir que esta obra se ofrece como un producto colectivo: aunque tiene algunos nombres visibles en su concepción, y que la dirección de este ejercicio está a cargo de Ana Harcha Cortés (1976), la autoría se diluye en la potencia colectiva, distanciándose de la figura moderna del creador.

Para cerrar esta sección que visualiza la repolitización de los objetos artísticos tras la transición, observaremos brevemente tres casos de este ciclo que nos parecen relevantes, entre muchos otros trabajos que presentan esta línea. Nuestro planteamiento es sencillo: indicar estos objetos, da cuenta de un arte de inminencia y un retorno político que encarna las pulsiones que luego veremos declaradas en los movimientos sociales.

Repasaremos en las siguientes páginas, la progresión de obras del dramaturgo y director teatral Guillermo Calderón (1971), que hace un tránsito desde la cultura oficial hacia un espacio de protesta, apostando su propio capital simbólico en esta decisión. Visto en perspectiva, sostenemos que el circuito artístico valoró de forma poco adecuada las propuestas de Calderón, interpretando sus provocaciones como ejercicios que tocaban espacios cerrados de la cultura, sin entender la importancia de su vínculo con la contingencia.

En segundo lugar, veremos el caso del artista visual y performer Felipe Rivas San Martín (1982), centrándonos en las derivadas que trajo su obra *Ideología*. Tras ingresar al circuito oficial, su pieza hace saltar las alarmas no solo de la burocracia política, sino que también escandaliza a figuras de la escena cultural, al punto que se inicia una operación de censura que, como era de esperar, únicamente aumentó el interés público. En ambas secuencias se cruzan disconformidades y protestas que la oficialidad no supo o no pudo leer correctamente, generando espacios de confusión o desencuentro.

Hemos incorporado a este espacio, por último, a Jacqueline Staforelli (Valdivia, 1982), fotógrafa chilena que ha desarrollado algunas series que nos llaman la atención. Staforelli actualmente realiza buena parte de su trabajo en la región de O'Higgins, unos 100 kms. al sur de la capital. Señalaremos las relaciones que hay entre dos series, una completada antes del Estallido Social y la otra referida directamente al *paisaje de la protesta* (Márquez et al, 2020), donde intuimos la existencia de vasos comunicantes.

### 3.4.3. El teatro de Calderón: regreso a la protesta

Guillermo Calderón pertenece a la generación de profesionales de las artes escénicas formadas entre el final de la dictadura y la transición. Sus primeros años se enfocan en la actuación, obteniendo reconocimiento a nivel local. Sin embargo, su obra como dramaturgo y director ingresan al plano profesional de modo influyente a partir del año 2006 con el estreno de *Neva*. Ambientada en la época de las revueltas previas a la Revolución Rusa, ubica a una compañía de teatro que discute si deben ensayar o no una obra de Chéjov, mientras en las calles los obreros son masacrados por los soldados del Zar. Hacia el final de la obra se produce este diálogo entre los tres personajes:

OLGA:

No quemes nada, Masha. Quizás Rusia se encienda sola. Pase lo que pase siempre vamos a tener el arte. Quizás pase mucho tiempo y todo siga igual. Siga habiendo pobres, siga habiendo ricos, siga habiendo soldados disparando a la gente en la calle. Pero siempre vamos a poder seguir soñando y vamos a poder seguir diciendo: nada cambia, todo sigue igual, hay que quemarlo todo.

MASHA:

Olga, yo a usted la admiro, la encuentro una estupenda actriz, ya se lo he dicho, pero usted no está entendiendo nada.

OLGA:

¿Qué es lo que yo no estoy entendiendo, Masha?

MASHA:

Las cosas van a cambiar ahora.

OLGA:

¿Qué va a cambiar?

MASHA:

Va a haber una revolución en nuestra patria. Finalmente vamos a ser libres, la gente va a ser solidaria, no va a haber ricos. ¡Despierte Olga, despierta Aleko, no va a haber ricos!

ALEKO:

Tiene razón Masha, Olga... vamos a ser todos pobres. (Calderón, 2006, p. 43).

Calderón imagina una Rusia de 1905, que comparte los problemas del Chile de 2006. La obra se pregunta por la función del arte frente al movimiento social y el rol de los artistas en ese contexto. Sin embargo, en su momento la obra fue leída como un ejercicio cuestionador del oficio en sus dimensiones internas. Siendo que las conexiones con lo social eran explícitas en varios pasajes, no se produjo, de parte de la recepción, una validación del discurso de protesta porque sencillamente no estaba dentro del radar de opciones.

La puesta en escena era en extremo sencilla, renunciando a elementos vitales del oficio teatral: el escenario no era más que un cuadrado restringido y una estufa eléctrica, la única iluminación:

*Neva* no sólo omite el uso de focos, sino que tampoco utiliza música (ni siquiera para la entrada de público), micrófonos, proyecciones, cámaras, etc. (...) En un mundo que se ha revolucionado con la utilización tecnológica, este montaje se nos presenta como un hito que no es nostálgico de otra era, sino que simplemente crítico de su propio presente (Morel, Canales & Castillo 2011, pp. 170-171).

Tras *Neva*, Calderón se posiciona como una de las voces más relevantes del teatro chileno, acoplando su trabajo al sistema pero sin adormecerlo. La exploración de Calderón sigue su propio camino, ingresando en un lenguaje de protesta que adquiere rasgos explícitos en obras como *Clase* (2008), *Villa + Discurso* (2011), *Escuela* (2013) y *Mateluna* (2017). Estas puestas en escena abordaron frontalmente problemas políticos contingentes, no resueltos o velados, volviendo ineficiente el propósito de



FIG. 25: Momento de la obra *Mateluna* (2017). Fuente y Autora imagen: Elisa Rivera.

acoplamiento, permitiendo la emergencia de fricción, especialmente en el caso de *Mateluna*.

Repasemos brevemente este itinerario. *Clase* surge a raíz de las revueltas estudiantiles del 2006, confrontando en escena los discursos y conflictos propios de estudiantes y profesores. Dos personajes se encuentran en el escenario con la misión de contrastar sus realidades, que no son otras que los discursos que se extraen del conflicto que se anida en el sistema educacional chileno: “*Clase* puede ser leída desde un punto de vista metahistórico, en el cual se anuncia el fracaso del proyecto revolucionario y el triunfo de la política de los consensos” (Larraín George, 2019, p.

113), donde el personaje del profesor le comunica a su estudiante la inutilidad de sus movilizaciones dada la intrascendencia de su propia historia, involucrando distintos momentos revolucionario para hablar del presente. Es uno de los primeros trabajos en el teatro chileno posdictadura, abiertamente contingente y político. La puesta en escena, otra vez, resulta muy sencilla en cuanto a recursos utilizados, lo que interpretamos como una continuidad de su declaración de inconformidad respecto del presente, externalizando la precariedad periférica de la actividad artística y del pacto social.

Las siguientes obras de Calderón, dentro de la selección que presentamos aquí, son derechamente calificadas como Teatro Político. La segunda década del siglo XXI permite el regreso de una categoría que había sido excluida de lo propiamente artístico y se hace de manera provocadora. Se conectan en estas obras reivindicaciones de las estrategias armadas contra la dictadura de Pinochet (*Escuela*) y relatos de tortura política (*Villa + Discurso*), usando siempre como principal vehículo la palabra excesiva de personajes que sobrepasan cualquier realismo en medio de escenarios desnudos de efectos técnicos.

El caso de *Mateluna* (Figura 25) es particular por cuanto tiene un objetivo político contingente que nos devuelve la mirada utópica del objeto artístico, incidiendo en la realidad. La obra narra, en clave documental, la *verdadera* historia de Jorge Mateluna, quien había colaborado con Calderón en la investigación para la obra anterior, *Escuela*, en su calidad de exmiembro de la guerrilla urbana contra el régimen. Mateluna fue capturado por la policía y acusado de participar en un asalto que se había producido a pocas cuadras de donde se encontraba. Sus antecedentes como exguerrillero fueron la razón de su posterior procesamiento, y una dudosa investigación lo condena a 16 años de cárcel. La obra se plantea como una reivindicación del personaje, al tiempo que aporta pruebas documentales de su inocencia, en continuidad respecto del trabajo anterior: “Seis meses después del estreno de *Escuela*, nos enteramos que Jorge Mateluna había sido detenido. Por participar en el asalto a un banco en Santiago” (Calderón, 2017, p. 3).

La reflexión en torno a conceptos como justicia y equidad social cruzan toda la puesta en escena, con una inquebrantable lealtad con Mateluna que nos recuerda el

manifiesto de un grupo de cineastas chilenos allendistas, a principios de los setenta, que creían que su creación “está en función del programa político, y su estética y sus temas no deben pasar por otro camino que no sea ese objetivo” (en Errázuriz & Leiva, 2012, p. 42). La obra ataca frontalmente al cuerpo policial y al órgano de justicia, siendo absolutamente incorrecta con el pacto social. Este comportamiento es aceptable, incluso esperable, de aquellos miembros del circuito que no consiguen beneficiarse del sistema, que se encuentran excluidos. Pero Calderón es un hombre de prestigio en su área, que debiera estar supuestamente alineado. Sin embargo, los funcionamientos dejan de ser lineales y se vuelven circulares, sinuosos al menos, donde ocupar una determinada posición de privilegio dentro del entramado, no garantiza la adhesión al sistema de sus miembros.

El montaje produjo discordia y se llegó al cuestionamiento habitual en el arte cuando se transita en sobre este borde: “*Mateluna*, la obra que, para los críticos de prensa, apenas es arte, tal vez panfleto, de seguro, mal teatro” (Opazo & Benítez, 2017, p. 9). Este ataque al objeto artístico es frecuente, sino regla, contra las creaciones que amenazan a las instituciones que sostienen la hegemonía, en este caso el aparato judicial, el cuerpo policial, la noción de justicia. El caso que veremos a continuación, desde nuestro punto de vista, se emparenta en esta línea en el sentido que también fue cuestionada su calidad. Esta vez, la hegemonía sería amenazada en su construcción ideológica, por lo que se cuestionaría la calidad de la propuesta más allá del simplismo binario que oscila entre si una obra es “buena” o “mala” (como sucedió con *Mateluna*), sino que directamente en la dimensión moral que portaba.

#### 3.4.4. *Ideología* de Felipe Rivas: posporno y transgresión política

Felipe Rivas San Martín es artista visual, que ingresa desde muy joven en la militancia política del partido comunista, para luego transformarse en activista de la disidencia sexual. Pertenece a la generación de la transición y en su trabajo se evidencia el peso que ejercen los acuerdos políticos sobre las decisiones artísticas. Esto se traduce en elecciones que afectan temas, estéticas y procedimientos, que toman distancia del canon para tensar la relación con la historia, lo oficial y su presente. El conjunto de su obra se posiciona en el borde, con vocación provocadora, utilizando la

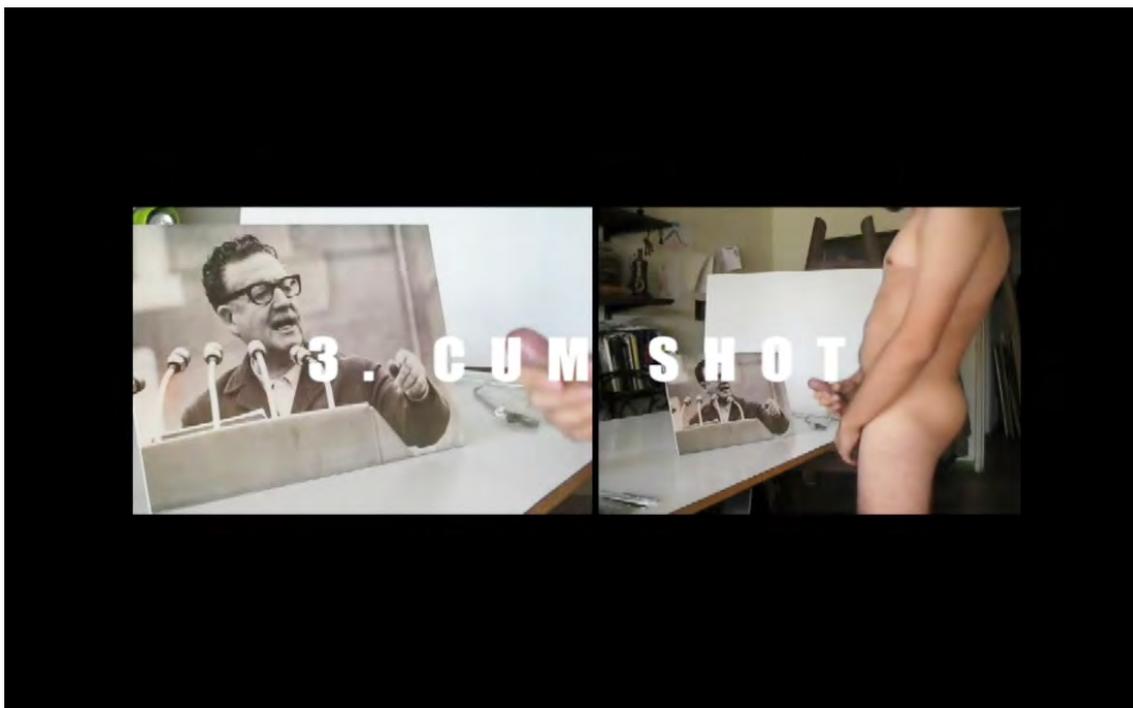


FIG. 26: Fragmento de videoperformance *Ideología* (2016). Fuente: cortesía del artista.

video performance y otros dispositivos complejos como principales vehículos de contacto con el público. Sus trabajos suelen tener una progresión en el sentido de que se inician en fase de pruebas, se ensayan en circuitos expositivos experimentales, para luego adquirir la forma definitiva en muestras o exposiciones de mayor impacto.

En las líneas que siguen haremos foco sobre uno de sus trabajos que ha causado mayor revuelo en la escena artística chilena, cruzando distintos planos interpretativos y donde, como en los casos que hemos indicado más arriba, la esfera política y de poder expresa su incomodidad.

*Ideología* (2011-2016) (Figura 26) es una obra que se configura como una investigación que agrega capas y complejidad en su construcción, a medida que pasa el tiempo. Su origen se encuentra en el resultado de “un taller de la CUDS (Colectivo Universitario por la Disidencia Sexual) sobre video arte y feminismo” (Richard, 2017, p. 267) realizado en el 2011. Las claves conceptuales se encuentran en el postporno y el postfeminismo, estableciendo un trabajo fundado en operaciones de quiebres sobre la ruptura. En su inicio se trataba de un video realizado con Cristián Cabello, donde se apreciaba al artista “masturbarse frente a una foto del Presidente Salvador Allende”

(Espinoza, 2016, ¶1), según el resumen que hizo la prensa algunos años después. Nelly Richard (2017), complementa:

El video de F. Rivas divide la pantalla en dos recuadros que contienen, por un lado, imágenes ligadas a la izquierda militante, la Unidad Popular y la revolución socialista y, por otro, escenas de pornografía homosexual con un desnudo masculino ingresando a un taller de artista para realizar un acto masturbatorio con una eyaculación sobre el retrato de Salvador Allende (pp. 267-269).

Rivas ofrece al público una provocación abierta al ingresar a la figura de Allende en su obra, marcada por una estética *queer*, en una clave postporno que indaga en el momento esencial de la industria pornográfica, donde se verifica la existencia de la experiencia, no solo su simulación: la eyaculación masculina. Por alguna razón, la obra fue seleccionada en 2016 para ser parte de una muestra en el CENTEX (Centro de Extensión) del CNCA, edificio donde se ubica la sede del organismo oficial, en el centro de Valparaíso. Faltando pocos días para su inauguración, Ernesto Ottone —Ministro de Cultura—, solicita a la curadora retirar la obra de la muestra, lo que se concreta, aduciendo que el público asistente al CENTEX era de carácter familiar. Conviene señalar que Ottone fue, en su momento, el primer administrador del Centro Cultural M100, al que hemos referido en este mismo apartado.

Esta no era la primera censura que se producía en torno a *Ideología*. En 2011, en el contexto del primer festival de video arte porno *Dildo Roza*, Pedro Lemebel (exintegrante de *Las yeguas del Apocalipsis* y un declarado marginal del sistema, citado más arriba), se indigna con esta obra y la insolencia contra la figura emblemática de Allende, retirándose del jurado como forma de protesta. Los organizadores, en aquella ocasión, decidieron mantener la obra en la muestra pero sin derecho a recibir premio en ninguna categoría donde se encontraba nominada (Richard, 2017, p. 269).

Vemos a dos figuras de importancia en el contexto artístico chileno, un burócrata político (Ottone) y un activista creador (Lemebel), indignándose frente a la propuesta de Rivas, ambos con perfiles no solo distintos, sino que en muchos aspectos enfrentados. Cabe preguntarse por la razón de fondo que causa esta ira. Volvamos al objeto.

La molestia va más allá de la obscenidad propia de las estéticas pornográficas y postporno, que justamente intentan mostrar aquello que se encuentra fuera de escena

(Barba & Montes, 2007), y donde todo está expresamente mal hecho, con “una puesta en escena indigente, el trabajo de los actores al borde de la caricatura, las imágenes y el sonido de una mediocridad soberana. Esta chapuza sistemática es el primer signo aparente de la pureza de la aventura pornográfica” (p. 185). La propuesta de Rivas se apropia de estos elementos, como lo hacen habitualmente las apuestas de postporno.

El malestar de las distintas esferas de poder frente a la obra, proponemos, radica en el hecho de estar enfrentando al poder con su propio gesto transicional: han fetichizado la figura de Allende para convertirla en la etiqueta de un producto que contiene los pactos de la dictadura. El gesto onanista se toma prestado del porno más tradicional heteronormado, donde el macho eyacula sobre el rostro de la mujer, no solo para irritar el fetiche sino para denunciar —al menos en una de las lecturas que se pueden extraer— el aborto al que fue sometido el proyecto utópico transformador del pacto allendista. La masturbación es infecunda, tal como terminaron siendo las ideas de Allende, reemplazadas (violentamente) por una sociedad de mercado. La masturbación es infecunda pero espectacular, por cuanto ofrece a la vista aquello que no podríamos ver de otra forma, al igual que lo es la sociedad dominada por las luces y la publicidad, la vulgaridad seductora de un mercado que bombardea obscenamente a sus clientes.

Esta es una lectura de primera impresión respecto de la obra de Rivas, que hay que juzgar tanto por las reacciones que provoca como por los elementos que contiene, intentando establecer puentes entre un lado y otro. Hay una segunda capa que destaca Richard y que se nutre en el mismo principio de establecer diálogo entre lo expuesto y sus objetores:

La palabra «ideología» escrita en una tela en blanco instalada en el mismo taller del artista donde luego se iba a masturbar era, en el contexto porno, el recordatorio molesto (fuera-de-marco) de la conflictividad social y política que amenaza con entorpecer el desempeño sexual de los cuerpos (2017, p. 269).

Para Richard, el exceso cometido por Rivas estaba en la inclusión del vocablo “ideología”, concepto con el cual hoy pareciera no haber otra cosa mejor que hacer que masturbarse o, en su defecto, idea que —tal como sucedieron las cosas— no es más que una masturbación infecunda, un recuerdo de una época en que se intentó pero no se pudo. La obra termina con un primer plano recortado del semen sobre la

fotografía de Allende, proponiendo nuevamente el exceso como estrategia divergente de la obra: es difícil reflexionar sobre una imagen llena de vulgaridad y biología adolescente. Sin embargo, eso no significa que no exista una reflexión en torno a la idea de la obra. Lemebel y el ministro de cultura reaccionaron frente a esta provocación desplegando pulsiones igualmente adolescentes, impidiendo cualquier discusión. Y eso es interesante, pues en ambos se encarnaba un determinado estatus de poder de distintas parcelas que, al parecer, forman parte de una misma estructura.

Ante la censura del ministro Ottone, Rivas monta una protesta en las puertas del CENTEX, desplegando un lienzo que decía "la heterosexualidad gubernamental censura las disidencias sexuales" (en Richard 2017, p. 275). Luego acudiría a la justicia, la que falla a su favor, obligando al CNCA a exponer la obra de Rivas tal y como estaba acordado en el contrato.

Felipe Rivas concluye satisfecho: "Quedé conforme con el fallo. Tener una exposición individual es más importante que estar en una colectiva. Fue como una compensación por todo lo que significó esto, que fue muy desgastante" (en Espinoza 2016, ¶5).

En los dos casos expuestos, se evidencia un desgaste del poder político, ya que en sus propias parcelas de seguridad se introducen elementos que incomodan y cuestionan sus procedimientos. Como anunciamos al inicio de este apartado, se trata además de obras y creadores que se alejan de las estéticas aceptadas como válidas, aquellas que apelan a la belleza, a la perfección. Estos dos artistas, pertenecientes a una corriente cada vez más numerosa en Chile, contravienen este principio para abordar el espacio de contacto con el público como una oportunidad de mostrar lo escondido, aquello que se encuentra fuera del discurso.

Al menos dos aspectos destacan en estas operaciones. El primero es la ineficacia del poder, por tanto el debilitamiento de su hegemonía dentro de las instituciones. Pero eso nos enfrenta al problema de preguntarnos por la naturaleza y composición del poder, entendido como un ejercicio que se da en contextos de legitimidad, en contraposición al poder despótico que se da en dictadura y que basa su eficacia en el despliegue represivo. En un entorno democrático, o que al menos se autodesigna como tal y existe un relativo acuerdo social respecto de ese punto, "la teoría política se

opone a esto [al poder despótico] con un código ético que está muy relacionado con las instituciones” (Luhmann, 2005, p. 116). Es decir, este código de lo posible, de lo aceptable, es parte del funcionamiento de los distintos organismos que componen el aparato del poder, resultando innecesaria una supervisión sobre cada uno de los pasos que se deben dar, modalidad propia de las dictaduras. Entonces se evidencia un desplazamiento del código ético que se supone que debiera emanar del poder, permitiendo que una curadora de una institución del poder, ingrese a una muestra oficial una obra que desborda el código. Es un signo de no retorno, en la medida que la reacción institucional intentó ser represiva a través de una censura arbitraria de la autoridad, en el caso de *Ideología*. Esta será una cuestión desde donde anclaremos ciertos aspectos del marco teórico.

Un segundo aspecto que sobresale, relacionado al análisis del poder, resulta de estas emergencias de nuevos discursos dentro del marco institucional. La construcción de estos discursos, disruptivos y molestos para la autoridad, aparecen como un desafío disciplinario en términos sociales: se hablará de aquello sobre lo que no se puede hablar, se mostrará aquello que no se puede mostrar. Estas definiciones elementales de espacios y acciones no disciplinadas, responden a una falla de la administración de los recursos y no a una intención puramente infantil de desafío a la autoridad, si tomamos en consideración lo que señala Foucault cuando indica que “la disciplina es un principio de control de la producción del discurso. Ella le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas” (2019, p. 38).

#### 3.4.5. Los muros de Staforelli: derrumbe y reconstrucción

El trabajo de Jacqueline Staforelli se inserta en una activa escena fotográfica, renovada en los últimos veinte años con la fuerte incorporación de un bloque de fotógrafas mujeres, un campo (como tantos otros) que estuvo dominado por la presencia masculina. Junto a Staforelli (activa como fotógrafa desde el año 2006), podemos mencionar a Catalina de la Cruz, Gabriela Rivera Lucero, Carolina Agüero, Paula López Droguett, o el proyecto Cholita Chic (impulsado por dos fotógrafas ariqueñas), entre muchas otras. Ellas se suman a precursoras en esta disciplina, como



FIG. 27: Imagen perteneciente a la serie *Fachadas de tierra*. Fuente: gentileza de la artista.



FIG. 28: Imagen perteneciente a la serie *Fachadas de tierra*. Fuente: gentileza de la artista.

Paz Errázuriz, Kena Lorenzini o Julia Toro. Cada una de las mencionadas, que son solo un ejemplo de la importancia femenina actual en el campo, se posiciona en relación a alguna causa y muchas de ellas se presentan como feministas o activistas. Al mismo tiempo, exploran técnicas sugerentes, dando como resultado estéticas que las distinguen. Documentan, sí, pero desde la construcción de subjetividad. O dicho de otro modo, documentan la subjetividad sensible con un horizonte político.

De la producción de Staforelli nos centraremos en dos series que, entendemos, se comunican y expresan, con notable economía de recursos, una performatividad propia del espacio. Sostenemos que las imágenes de Staforelli y su acumulación, construyen y actualizan espacios en crisis, generando un mapa subjetivo de esos



FIG. 29: Imagen perteneciente a la serie *Murografías de la revuelta*. Fuente: gentileza de la artista.



FIG. 30: Imagen perteneciente a la serie *Murografías de la revuelta*. Fuente: gentileza de la artista.

lugares. En este caso, adoptamos la reflexión de Deleuze & Guattari (2015) sobre las posibilidades de los mapas y su capacidad rizomática, por cuanto

El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones (...) Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas (...) un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de performance (p. 29).

Del examen de las series *Fachadas de tierra* (2018) y *Murografías de la revuelta* (2019-2020) se extrae una suerte de mapa del país, con múltiples entradas y reiteraciones, un mapa que se completa solo en la medida que el único humano presente en las imágenes es quien las mira. Es en el acto de su contemplación,

normalmente asociado a la pasividad, donde ubicamos el efecto performativo: empuja al observador a encontrarse en esa imagen, que es a su vez un retrato de algún tipo de crisis.

*Fachadas de tierra* (Figuras 27 y 28) es una serie de sesenta imágenes de casas deterioradas en las 33 comunas de la sexta región, que en la página del proyecto se define como “un registro tipológico de su arquitectura vernácula que se encuentra en riesgo de desaparecer y que en este lugar tiene una identidad fuertemente marcada por su materialidad: la tierra”. Más adelante, agrega que la intención del trabajo pasa por hacer “patente esa particular belleza que origina el paso del tiempo: la de la grieta, el moho, la ruina. El deterioro como huella tangible del fluir del tiempo”<sup>48</sup>.

Diferentes cruces interpretativos pueden desprenderse de la presentación que hace la artista de su propia obra, pero puede ser más interesante aún recoger el epígrafe que escoge Staforelli para presentar su proyecto, un pasaje del poeta peruano, adscrito a las vanguardias del siglo XX, César Vallejo del que rescatamos este fragmento: *El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado*. En la suma que implica la serie total, Staforelli nos invita a imaginar al ausente, a reemplazarlo con nuestro cuerpo y nuestro tiempo, un esfuerzo que conectamos con esa performatividad a la que se refiere Bal (2009), desanclada de un guion previo, ya que “la performatividad vive en el presente y no conoce ninguna anterioridad” (p. 29). Porque en definitiva, estas fachadas que nos arroja la imagen, se derrumban en nuestro momento, no son aún las ruinas de una casa, son su (nuestra) crisis definitiva.

Esta serie se emparenta con *Murografías de la revuelta* (2019-2020) (Figuras 29 y 30), tanto en términos formales como simbólicos. En estas imágenes, captadas en Santiago y otras regiones, la artista se concentra nuevamente en la ausencia de sujetos o, para ser precisos, en la huella que han dejado los procesos protagonizados por sujetos anónimos. En lo formal, tal como en la serie que vimos arriba, Staforelli utiliza planos frontales a modo de registro tipológico. Y aunque se presentan como dos series diferentes, la insistencia en la estrategia de captura nos hace pensar que podría tratarse de una misma secuencia.

---

<sup>48</sup> En <https://jacquelinestaforelli.cl/fachadas/>

En *Murografías...*, las grietas tienen otro origen. Las heridas que retratan estas imágenes se expresan en los muros, pero el daño se encuentra en las personas que han dejado esa huella. Ahora no es el paso del tiempo ni el abandono formal del lugar el que provoca el daño en la estructura, sino que se trata de un daño sobre los individuos que se hace visible sobre estas paredes. Las autorías, por tanto, son múltiples y se van sumando en la composición. El acierto de Staforelli, que fue una entre muchos profesionales que salieron a documentar el estallido, fue replicar la técnica ejercitada en los muros anteriores, ejecutando un patrón técnico similar que prioriza la nitidez de todos los planos a través de una alta profundidad de campo: en sus imágenes todos los planos se presentan con un mismo valor, siendo responsabilidad del observador distinguir los relatos que encuentran presentes en aquellas paredes heridas.

Estos tres casos que hemos explorado de modo superficial, son una selección intencionada que hemos realizado para dar cuenta de las señales de inminencia que se cuelan en las estrategias artísticas. Estos trabajos se pueden encontrar por decenas, algunos con más capas de lectura que otros, pero compartiendo una zona repolitizada de la actividad artística en el Chile de la segunda década del siglo.

Viendo estos trabajos, regresamos a la cita de Fischli & Weiss que vimos más arriba: “El equilibrio es más bello justo al borde del colapso” (en Steyerl, 2018, p. 116). Las transgresiones de Rivas San Martín, la frontalidad de Calderón o las heridas registradas por Staforelli, son testimonios de esa belleza que solo se produce en el equilibrio precario que precede al colapso.

En el caso de los dos primeros, sus obras parecen funcionar bajo supuestos éticos y estéticos que no encuentran eco en la esfera central, por lo que se alzan voces que los acusan de *no ser arte*, una estrategia de negación frente a lenguajes no comprendidos. Staforelli, por su parte, se encuentra fuera del circuito principal del arte, tanto geográfica como simbólicamente. Su trabajo pasa desapercibido, pero creemos que ofrece una potencia similar y una variedad de lecturas acordes a las premisas que hemos planteado.

Si bien parece evidente que hacia el final de la transición las reglas del ejercicio artístico se actualizaron en función de las demandas sociales, desplazando los límites disciplinares, la cúpula no hizo el mismo ejercicio, quedando sin herramientas para comprender los discursos y el malestar.

## **CAPÍTULO IV: MARCO TEÓRICO**

#### 4.1. CONSIDERACIONES PREVIAS PARA UN MARCO TEÓRICO

El objetivo del presente capítulo es la creación de un mapa teórico donde podamos ubicar los conceptos que consideramos clave al momento de definir los objetos que estamos analizando. Con todo, en los capítulos previos ya hemos utilizado algunas nociones que nos permitieron hacer consideraciones parciales de obras y momentos que construyen el marco de análisis, por lo que volveremos sobre determinadas ideas para reafirmar su validez.

A modo introductorio, señalaremos una cuestión que parece evidente para discutir este trabajo. La noción de *hermenéutica* —en el título de la investigación—, debemos acotarla para que la entendamos en la función que cumple efectivamente dentro del relato. Del mismo modo, el complemento de *naufragio*, merece también alguna explicación en relación a su delimitación y, por tanto, a la elección que se ha hecho de esta figura y no otra. Estas dos ideas serán las que ocupen las primeras líneas de este capítulo y las abordaremos dentro de la introducción.

Aún en la fase preliminar, veremos con mayor profundidad la noción de *marco*, opción que hemos dispuesto para designar el entorno de nuestros objetos. Ya hemos adelantado algo de las razones de nuestra preferencia en los capítulos previos, pues era inevitable mencionarlo al estar hablando justamente del recorte histórico y social al que haríamos alusión.

Al cerrar la parte preliminar, volveremos sobre lo que entendemos por *género*, *feminismos* y *antripatriarcado*, pues evaluamos que desde esa triada se deriva una perspectiva, una mirada aplicable sobre los diferentes ejes conceptuales que veremos luego. Además, estas ideas contienen una carga potente y al mismo tiempo se encuentran de modo operacional en actividades, trabajos, discursos y obras, por lo que nos parece adecuado exponerlo como un conjunto capaz de complementar (y modificar) distintos ejes teóricos.

Estos ejes teóricos los hemos dividido en cuatro apartados o líneas de análisis, donde ubicaremos los conceptos ordenadores del mapa:

- Línea histórica: Modernidad, Posmodernidad, Globalización
- Línea artística: Performance, Archivo, Memoria y otras prácticas (in)convenientes

- Línea poder: Colonialidad, Poscolonialidad, Decolonización
- Línea económica: Mercado y Neoliberalismo en la Hegemonía

El principal desafío consiste en que esta división, hecha en función de la optimización del trabajo, logre formar un andamiaje conceptual que se retroalimente. Creemos que los primeros dos capítulos han servido como un piloto de pruebas en este sentido, donde conceptos y su bajada operacional ya han logrado ser parte de un discurso.

#### 4.1.1. Hermenéutica y Naufragio: implicancias del nombramiento

En 1996 se produjo una acotada discusión literaria, específicamente dentro del mundo de la crítica literaria, entre el profesor John Beverly de la Universidad de Pittsburgh y Mario Cesareo, académico de Vassar College. El primero firmaba la publicación *Against Literature*, un amplio análisis crítico sobre la literatura latinoamericana y las nuevas formas que podría adoptar dado su aparente desgaste frente a la posmodernidad. Cesareo publicaría luego un comentario sobre la mirada de Beverly, abriendo un interesante debate, donde expresaría que *Against Literature* se posicionaba desde una perspectiva primermundista y académica que “desfigura el sentido de las luchas revolucionarias y anticolonialistas, y desperfila el lugar y función del entramado institucional latinoamericano (el hogar, el partido político, los mítines, sindicatos y centros de trabajo) para reducirlo a la omnipresencia de la universidad” (1996, p. 212).

Los discursos y teorías poscoloniales se habían asentado en la academia estadounidense, donde crecía el prestigio de profesores provenientes de las antiguas colonias. Se discutía la agencia de estos ángulos y los alcances hermenéuticos que podrían desprenderse de estas teorías. En esta situación, la práctica artística era objeto de análisis. Aquí se debatía específicamente de literatura, pero las categorías usadas eran válidas para otras prácticas creativas, en cuanto se referían al mismo marco de comprensión.

El comentario de Cesareo apunta al desgaste del ejercicio crítico y sus debilidades enraizadas en una lógica colonial y paternalista, frente a una actividad creativa que

daba signos de cansancio “a la luz del *impasse* de las izquierdas latinoamericanas” (Cesareo, 1996, p. 211). De ahí se deriva el título de la crítica que publica Cesareo: *Hermenéuticas del naufragio y Naufragios de la hermenéutica: comentarios en torno a Against Literature*.

La hermenéutica a la que se refiere Mario Cesareo, es la función de la crítica académica, la reflexión sobre los objetos de análisis, la estructuración del saber. Para nuestros efectos, hemos comprendido la hermenéutica en esa misma línea, tomando como principal herramienta la construcción del discurso hermenéutico en el sentido contemporáneo, o según lo resume Lyotard (1989) —basado a su vez en Ricoeur—, un discurso “que asegura en definitiva que hay sentido en el conocer y confiere de ese modo su legitimidad a la historia y especialmente al conocimiento” (p. 68). Para efectos de esta investigación, la propuesta es asignar un rol hermenéutico a las obras artísticas, una comprensión del mundo que no pase por la sola teorización sino que se vincule con el hacer. Hasta cierto punto, si extendemos la noción, se puede afirmar que todo objeto cultural cumple un rol hermenéutico de su momento histórico, lo que constituye el punto de encuentro entre la arqueología y la antropología.

Aquí indagaremos en ese papel que cumplen determinadas obras que dan cuenta de un estado de crisis que ya hemos delimitado. Una dificultad se presenta con la elección de las obras que serán nombradas, pues es imposible conocer todas las obras que se producen actualmente, ni siquiera es posible considerar obras que se produzcan en el plazo de un año, aunque lo circunscribamos a territorios. Pero no tenemos una intención exhaustiva, no podemos y además no queremos establecer alguna suerte de cartografía definitiva sobre este asunto. Al contrario, la intención es puramente exploratoria y pretende combinarse con otras percepciones que ya se han formulado en este sentido. Nuestra muestra de objetos es, entonces, intencionada, incapaz de arrojar datos estadísticamente válidos.

Una de las preguntas que surgen al realizar esta reflexión, gira en torno a la posibilidad de hacer un estudio longitudinal respecto de este tema. Existe, por lo que hemos visto, un terreno que el sistema deja fuera de la vista pública. Quedan fuera de escena manifestaciones que podrían responder a los parámetros que buscamos. Resulta paradójico que en medio de la diversidad de posibilidades que ofrecen las

nuevas tecnologías de difusión, podamos señalar una suerte de censura producida por el sistema. Precisamos que no hacemos referencia a un tipo de censura tradicional, de hecho no nos atrevemos a catalogarla como tal. La sobreabundancia de contenidos disponibles en la red, vuelve si no invisibles al menos infructuosos muchos esfuerzos de baja intensidad que se producen.

Quizás la principal barrera con la que debemos trabajar es que disponemos únicamente de aquello que se encuentra visible, validado o tal vez discutido como obra, pero dentro de la parcela de aquello que denominamos obra de arte. Se produce un juego de espejos entre exhibición y ocultación, porque concordamos con Lynch sobre que el arte “no solamente como la práctica de mostrar algo que se ve, sino como la presentación de aquello que está o que quizás deba permanecer oculto a la mirada” (2020, p. 46). Este trabajo pretende operar de la misma forma, al intentar mostrar también aquellos trabajos que se encuentran ocultos a la mirada, una intención en cierta medida tan pornográfica como imposible de alcanzar, una asíntota conceptual que deriva en una imposibilidad procedimental que exponemos aquí como condición.

Respecto de la noción de *naufragio*, el primer naufragio en el título de Cesareo es el de la literatura latinoamericana, especialmente aquella de sensibilidad de izquierda, aparentemente colocada en una encrucijada producida con las derivas posmodernas del final del siglo XX. Esta crisis (ideológica) creativa, la asimila a un naufragio, lo que resulta interesante visto desde hoy —treinta años después—, asunto sobre el que volveremos unas líneas más abajo. El segundo naufragio señalado, es el de la interpretación, de la reflexión: “El estudio del naufragio de las izquierdas termina en el espectáculo de una tarea crítica a la deriva” (p. 211).

En este punto es conveniente aclarar que el título del presente trabajo fue pensado antes de conocer el artículo de Cesareo. De hecho, fue la decisión del propio nombramiento el que nos condujo a conocer esta disputa de 1996. Y sin embargo, este cruce nos permitió pulir los cantos de los conceptos que bautizan nuestro trabajo, por cuanto no se trata de cuestiones completamente ajenas. Cesareo pondera que en ese tiempo el mundo de las izquierdas se encontraban en una crisis, que en parte no podía superarse (o comprenderse adecuadamente, acaso el primer paso para rectificar el rumbo) pues al mismo tiempo se producía otra crisis en la fase hermenéutica.

Volvamos sobre la cuestión semántica. La elección de *naufragio* como noción para denominar la crisis, da cuenta de cierta velocidad a la que se desarrollan los eventos, cierta lentitud que se descubre en etapas que se van cerrando y que nos llevan al siguiente estadio: podemos ser testigos de un naufragio y podemos hacer crónicas y análisis de ello. Pero al mismo tiempo nos remite a una dimensión trágica, por cuanto es una fuerza que se despliega de un modo que nos supera. También el naufragio contempla el hundimiento, lo que nos llevará al fondo de algo. En el concepto del naufragio se encuentra también la idea de profundidad, al menos como una posibilidad. Otra imagen que surge, es que un naufragio termina en el lecho del mar, lo que impone una figura uterina que conservaría los restos hundidos. En esta perspectiva, el significante *naufragio* es una especie de retorno al origen. El naufragio, en cualquier caso, contiene una idea mortuoria, una sensación de final.

Se opone, en estos sentidos, a la idea de *colapso*, que se caracteriza por ser un episodio veloz y destructivo. Emilio Santiago Muíño (2023) nota esta diferencia entre un nombramiento y otro, del que derivarían en implicancias políticas por la carga simbólica que portan:

Colapso deriva del latín «collapsus», participio pasado de «collābi», que quiere decir caer arruinarse y tiene un regusto arquitectónico. El colapso lo marca el punto en que un edificio se desploma bruscamente, sin que nada lo pueda apuntalar o impedir, convirtiéndose en una ruina que no permite recuperar la vieja estructura. Si queremos que el término colapso tenga rigor analítico hemos de emplearlo para nombrar procesos que tienen que diferenciarse por ser muy destructivos, rápidos e irreversibles (p. 45).

Ante el colapso no queda más que sobrevivir. El colapso golpea a todos por igual, es tan destructivo para quien está en el último piso del edificio, como para los que se encontraban en la puerta de entrada. Una noción que dialoga de forma armónica con la idea social que se impone, donde la velocidad predomina y se alza como primera virtud de la modernidad. Tras el colapso, aparece la restitución o la construcción de algo nuevo, es una ventana de emergencia que calza perfectamente con la *cultura del proyecto* que Peran (2016) define como “la fórmula retórica que engloba mejor la hiperactividad productiva” (p. 33). Frente al colapso nos encontramos a la espera de que suceda, con un poder de agencia difuso. La noción de colapso no moviliza a la acción, especialmente cuando una serie de anuncios colapsistas se acumulan como pronósticos incumplidos. Como señala David Harvey (2014):

Retrospectivamente, los viejos pronósticos que auguraban un final apocalíptico de la civilización y del capitalismo como resultado de los desastres naturales y de la escasez de recursos parecen absurdos. A lo largo de la historia del capital, demasiados agoreros han gritado que «viene el lobo» con excesiva precipitación y frecuencia. En 1978, Thomas Malthus, (...) predijo erróneamente una catástrofe social (hambrunas generalizadas, enfermedad, guerra) a medida que el crecimiento exponencial de la población superase la capacidad de incrementar la provisión de alimentos. En la década de 1970, Paul Ehrlich, un destacado ecologista, sostenía que la mortandad masiva por inanición sería inminente a fines de la década, pero ésta no se produjo (p. 241).

En definitiva, la idea del colapso ha servido para alimentar cierta noción de espectáculo, de barniz macabro quizás, con capacidad para convocarnos, convirtiéndose en aquello que se presumía perdido en la posmodernidad, un relato paradójico de nuestro presente, que se supone ausente de relatos:

En el concepto de posmodernidad muchas cosas son controvertidas. Un punto de partida casi indiscutido (aunque necesitado de interpretación) podría ser la tesis del fin de los grandes relatos. Se tendrá que conceder de inmediato que eso a su vez es un relato (...) Esta fundación última es una paradoja que se toma por una de las características centrales del pensamiento posmoderno. La paradoja es la ortodoxia de nuestros tiempos (Luhmann, 2007, p. 906).

No resulta extraño que con la llegada del siglo XXI se hayan revalorizado los relatos colapsistas en la cultura de masas, impulsados desde la plataforma audiovisual del modelo *hollywoodense*, probablemente el andamiaje ideológico más eficaz en la tarea de unificar miradas. El entretenimiento como medio ideológico es una cuestión abordada por distintos observadores, pero Kafka lo resumía con elegancia al señalar que “el cine pone un uniforme al ojo” (en Virilio, 1999, p. 38).

Las producciones que, efectos especiales mediante, nos muestran la destrucción casi instantánea de nuestro planeta ya fuera por una invasión alienígena o la caída de un meteorito, fueron luego sustituidas por las resucitadas series de zombies que cambiaban el panorama social a nivel global. Nos referimos, por ejemplo, al conjunto de producciones *bolckbuster* bajo la dirección de Roland Emmerich (*Independence Day*, 1996; *The Day after Tomorrow*, 2004; *2012*, 2009; *White House Down*, 2013; *Independence Day: Resurgence*, 2016; *Moonfall*, 2022; entre otras) donde digitalmente se destruyen ciudades icónicas, el planeta está en peligro, la vida tras el evento será

muy diferente a lo que conocemos, y normalmente un ciudadano estadounidense salva la continuidad de la especie.

Otra muestra de este tipo de elaboraciones se representan en *Walking Dead* (AMC, 2010-2022), serie de televisión que reabrió el mercado de zombies, mostrando la caída repentina de la civilización por la irrupción de una condición que nunca logra explicarse del todo (si acaso importa) que revive a los muertos, despojados de su condición humana. El argumento es similar para otra serie televisiva, *The Last of Us* (HBO, 2023), donde un hongo huésped se apodera de los cuerpos humanos. Quizás este trabajo destaque porque se trata de una adaptación de un videojuego en primera persona, muy populares con la penetración de consolas de juego desde el año 2010 en adelante.

Los últimos dos casos unen el fin de la civilización con el fin del humano como lo conocemos, devolviéndonos como especie a un lugar intermedio en la cadena ecológica. Los humanos transformados, los zombies, son la representación de la amenaza de todo el entorno, cumpliendo la función de la masa humana contemporánea respecto del equilibrio general de las especies. En estas dos producciones, de alta popularidad, se representa un problema contemporáneo y se sublima de forma sencilla, permitiendo al espectador responsabilizar del colapso a esos otros humanos, los que han perdido su autonomía y capacidad de decisión. Nos detenemos un instante sobre estas producciones pues promueven una representación política de la realidad que nos parece interesante de subrayar.

El mundo zombie no es ajeno al análisis estético y político, siendo una figura de aparición relativamente reciente, ligado a la industria cultural, inserto en la producción del entretenimiento. Por eso es relevante mencionar su resurgimiento, ya que sus implicancias hablan del presente. Según nos informa Žižek (2016), uno de los primeros registros zombies en la industria audiovisual se encuentra en *White Zombie* (1932), donde los muertos vivientes se identifican con la clase trabajadora. Uno de los personajes principales, un acomodado dueño de una fábrica de azúcar interpretado por Béla Lugosi, ha logrado que los zombies sean los trabajadores de su empresa y “tal como explica enseguida Lugosi, no se quejan de la larga jornada laboral, no exigen sindicatos, nunca se declaran en huelga y simplemente trabajan y trabajan” (p. 80).

Noventa años después, los zombies son resignificados en la estrategia de espectacularización de la industria del entretenimiento. Ahora ya no se vinculan de modo directo con la lucha de clases, sino que se encargan de mostrarnos enfermos y decadentes, despojados de voluntad, en la alienación absoluta, desesperados por morder a un ser humano aún no contagiado, una posible metáfora del consumidor contemporáneo, insomne y permanentemente dispuesto a dar otro bocado. Una idea curiosa de transmitir en un producto de masas inserto en un programa que fomenta la cultura 24/7: “Un mundo sin sombras, iluminado las 24 horas, los 7 días de la semana es el espejismo capitalista de la poshistoria, del exorcismo de la alteridad, que es el motor del cambio histórico” (Crary, 2015, p. 14). El otro, mostrado en forma de zombie, es la anulación completa de la alteridad, la negación de lo humano en ese grupo. El conflicto dramático no se produce por la existencia de este grupo, sino por la incapacidad de controlarlos, por la ineficacia del exterminio.

La operación es algo más compleja, pues la imagen que nos ofrecen estas series implica que para ser completamente libres, debemos separarnos de la masa y reafirmar nuestra individualidad (una constante del mensaje neoliberal), un marco donde “el ataque a los valores de la colectividad y cooperación se articula a través de la idea de que la libertad consiste en ser libre de cualquier dependencia de los otros” (Crary, 2015, p. 108). El encuadre mental donde se presenta nuevamente este mensaje, que nos conduce al discurso de superación personal para encontrar lo *mejor de cada uno*, es el colapso repentino del mundo social. La cultura de masas, según la propuesta que encontramos en Horkheimer & Adorno (1998) transforma la percepción de decadencia en un apocalipsis que nos libera de toda responsabilidad, porque cualquier problema que estuviera afectando a la sociedad global, no se compara con el espectáculo de la destrucción que nos ofrece la zombificación del desastre, la espectacularización del colapso, una operación de fetichización de la crisis hasta convertirla en un espectáculo sin potencia política. El colapso, como decía Santiago Muíño, es un suceso notorio, veloz, devastador y definitivo. En contraste, las graduaciones que nos ofrece el devenir social, con sus maniobras de demora y tomas parciales de conciencia, son más lentas y menos espectaculares que los colapsos creados a partir de cromas, maquillaje y efectos especiales.

Esto nos hace regresar a Mario Cesareo y la elección del término naufragio, un evento de lento desarrollo que, eventualmente, podría ser evitado en sus más duras consecuencias, reparado y refloatado. Pero para ello es necesario hacer el esfuerzo de comprender, de analizar el naufragio y sus razones, tarea hermenéutica que requiere de un mínimo de tiempo, mayor al que permite el ritmo social vigente.

La dimensión de lo planteado en este documento, se diferencia de lo expuesto por Cesareo en dos aspectos básicos. Primero, porque el naufragio al que nos referimos corresponde a la suma, complemento y superposición de todas las crisis de las que hemos hablado en el segundo capítulo. En ese sentido, sería el naufragio de una gran nave con diversos forados que inundan a distintos ritmos el casco estructural. En segundo término, diferimos en la medida que adjudicamos aquí la función hermenéutica directamente a un conjunto de obras artísticas, que nos permiten comprender y pensar el hundimiento.

Sin embargo, esta investigación es en sí misma un ejercicio hermenéutico de alcance similar al que se refiere Cesareo: un intento por encontrar sentido a la “proliferación de voces, hablas y silencios” (Cesareo, 1996, p. 213) que vemos desplegadas de modo crítico en las prácticas artísticas. El desafío consiste en no aplanar estas manifestaciones, generar un análisis que no reduzca estas prácticas al discurso académico, que no las relegue a una liminalidad puramente funcional, a pesar de ejecutar esta exploración justamente desde una universidad, “lugar posmoderno de congregación intelectual por excelencia, (...) institución central y crucial desde donde la sociedad se piensa a sí misma, donde reside su capacidad de autorrepresentación” (p. 214).

Por ello, hemos dedicado un buen número de páginas a comprender los territorios donde se producen las obras, encontrando similitudes y destacando sus diferencias. Porque aunque puedan coincidir en determinadas estrategias para hablar de un naufragio en común, sería un error epistemológico igualar sus recorridos, así como las posiciones que ocupan desde uno y otro territorio los artistas que abordan este problema. Conservar y dar cuenta de la multidimensionalidad de los objetos a los que aludimos es una meta que queremos alcanzar. El primer paso para ello, consiste en

no adjudicarles valores que caricaturicen su forma, empleando funciones conceptuales que permitan una caracterización precisa, como es el caso del naufragio.

La noción del naufragio, por último, se clausura en sí misma si la entendemos como un evento derivado de una acción. No es posible naufragar en tierra firme, lo que implica que solo se produce cuando nos encontramos fuera de nuestros límites. Pero ¿no es justamente ese impulso el motor de toda la era moderna? ¿Acaso la noción de la expansión de lo posible no pertenece exactamente a la modernidad? En términos sociales y siguiendo nuestra evolución cultural, es preciso referirnos a un naufragio, por sobre cualquier otra figura retórica, para hablar del hundimiento estructural. Para terminar, recogemos dos reflexiones que nos remiten a esta figura. La primera, la propuso Ottmar Ette (2011): “Detrás de las historias triunfales, están presentes los más diversos mundos de imágenes, muchas veces náuticas, del fracaso: hay naufragio por doquier” (p. 17). Nos reconocemos en la historia triunfal, porque de muchas formas nos dicen que la estamos viviendo. La tarea es ver los naufragios.

Una segunda sentencia en este sentido, la formula Blumenberg (1995) cuando señala que

El fenómeno metafórico y el fenómeno real de la transgresión del límite de la tierra firme con el mar se superponen mutuamente, como el riesgo metafórico y el riesgo real de naufragio. Lo que impulsa al hombre a alta mar es también la transgresión de los límites de sus necesidades naturales (p. 40).

Es posible que nos encontremos en aquel pliegue donde se une el riesgo metafórico y el real. Por ello, es urgente reconocerlo y pensarlo.

#### 4.1.2. Marco como encuadre dinámico

Enunciamos brevemente en el primer capítulo el uso del concepto *marco* para referirnos a los espacios contextuales, donde señalamos el enmarcado “como el vínculo entre la obra y el mundo” (Bal, 2009, p. 185). Debemos añadir que es parte de un criterio teórico más amplio, que busca dotar a los conceptos de una capacidad que “provoque la organización efectiva de los fenómenos, en lugar de ofrecer una mera proyección de las ideas y presuposiciones de sus defensores” (p. 48).

La acción de enmarcar arrojaría luz sobre los procesos artísticos en vínculo con el mundo social, ya que “el concepto de enmarcado ha resultado muy productivo dentro del análisis cultural como alternativa al concepto más antiguo de contexto” (Bal, 2009, p. 176). Mieke Bal apela a tres razones que se encadenan para favorecer el uso de la noción de enmarcado por sobre la de contexto:

El primer argumento tiene que ver con el contexto. En la interpretación de artefactos culturales como son las obras de arte se suele invocar el *contexto*, o mejor dicho el tipo de datos auto-evidentes y no-conceptuales a los que se refiere el contexto. Sin embargo, esto lleva a confundir la *explicación* con la *interpretación*” (p. 177).

El error al que se refiere Bal se relaciona con que el contexto suele proporcionar una explicación de las obras, cuando en realidad lo que se hace es una interpretación de aquellos datos no-conceptuales que, de cierta forma ordenados, entregan algún sentido a la obra. En el enmarcado, es cierto, se contienen los datos auto-evidentes pues son parte de las cronologías y otras estrategias narrativas. Pero no explican en sí las obras, sino que nos proporcionan una serie de elementos que nos permiten comprender cierta genealogía artística. En esta investigación, los enmarcados sociales y culturales nos permiten conectar algunas pulsiones y bosquejar una evolución de las dinámicas artísticas. En esta perspectiva es posible insertar determinados procedimientos respondiendo no solo al contexto, sino a factores polisémicos que dan forma a las decisiones artísticas.

El segundo argumento al que recurre Bal se constituye “a partir de simples hechos de lenguaje. El contexto es sobre todo un nombre que se refiere a algo estático (...) Sin embargo, el acto de enmarcar produce un acontecimiento” (p. 178). Creemos que este punto ya se ha insinuado con las conexiones expuestas en los mundos artísticos y obras mencionadas. No hemos hecho otra cosa que enmarcar estas obras, resultando una serie de enlaces no solo entre artistas, sino entre disciplinas e incluso entre los territorios que estamos abordando. Esto se refleja en la habilitación de determinados lenguajes enmarcados por elementos historiográficos y posiciones ideológicas, donde por ejemplo la aparición de las obras se produce en el instante del contacto con el público, de maneras performativas o como una recepción de corte emocional, o al menos en un proceso no-cognitivo, o no completamente racionalizado.

La tercera línea que subraya Bal, apela a una cuestión que podríamos denominar aristotélica, pues incluye la percepción del tiempo y su paso en el acto de enmarcar, donde resulta esencial

La implicación del tiempo en la interpretación y el análisis. El «enmarcado» como forma verbal señala a un proceso. El proceso no sólo requiere tiempo, también llena el tiempo. Se trata de un factor de secuencia y duración. Cuando hay duración, ocurren cambios (p. 179).

Aquí se funda otra razón para algunas de las elecciones que hemos tomado al componer esta investigación. El análisis de las obras y de los artistas nos obliga a enfocar una parcialidad, un recorte en función del objeto. Pero el acto de enmarcar nos ha permitido hasta este punto, presentar obras y artistas dentro de un movimiento mayor, un campo expandido en términos de tiempo y espacio. El contexto se refiere conceptualmente solo al espacio que rodea el objeto. En cambio el enmarcado nos invita a incluir la variable duración en la observación, asunto con el que se debe tener alguna precaución. Es importante hacer algunas distinciones al respecto, por cuanto existen dimensiones internas y otras externas para valorar lo relativo a la duración de las obras. En las dimensiones internas entran cuestiones disciplinares y elecciones artísticas respecto de los objetos. Es así que las obras de tipo performático, tienen una suerte de ontología efímera que las condiciona y que complejiza la discusión sobre su duración: ¿acaso su duración es únicamente el tiempo en el que se produce el espectáculo frente a otros? ¿Y en el caso de las videoperformance, como el ejemplo ya visto de Felipe Rivas San Martín y su obra *Ideología*? El acto de enmarcar nos permite abordar esta cuestión para ver el tiempo no como una cuestión cronológica, sino como capas que se superponen en la obra. En el mismo caso de *Ideología*, hay varios tiempos en juego: el de la ejecución, el del contacto con el público, pero también el tiempo que se invoca en sus materiales (político y hasta cierto punto archivístico con el uso de esa imagen y no otra). Esto nos dirige hacia la segunda observación: las obras se enmarcan en un tiempo social determinado, pero también lo hacen respecto de los tiempos sociales que ya han sucedido, de las obras que ya ocurrieron y sobre las que hacen alusión y, especialmente, se enmarcan en una idea de un tiempo futuro. Las obras, a modo de ejemplo, relacionadas al Rey Felipe VI de Santiago Sierra (el Ninot) y de Alán Carrasco, se refieren al tiempo actual. Pero también apelan a un tiempo donde aquel

Rey ya no exista y, sin exagerar, podemos afirmar que apuntan a un tiempo donde ni siquiera exista la figura Real. En ambas obras, el sujeto está destinado a desaparecer, en ambos casos los materiales son descartables. La obra tiene una duración limitada, por la misma naturaleza material que la soporta, y al mismo tiempo dibuja un tiempo externo a la obra que se materializa únicamente en su interpretación.

El acto de enmarcar nos introduce en una delimitación que favorece metodológicamente la mirada de “procesos culturales por encima de objetos, intersubjetividad más que objetividad y conceptos por encima de teorías” (Bal, 2009, p. 65).

En este punto conviene levantar la mirada sobre el hecho del concepto de modo de verlo de un modo más amplio. Los conceptos “nunca son meramente descriptivos; también son programáticos y normativos. Por tanto, su uso tiene efectos específicos” (Bal, 2009, p. 43). Y siguiendo esta premisa, entendemos que en la elección y uso de los conceptos se trasluce un sentido ideológico de la investigación, pues la objetividad en las humanidades no parece siquiera deseable: “Una vez que nos hemos librado de la ficción de neutralidad, aún hará falta emitir ciertos juicios” (p. 47).

Dentro de esta misma investigación se construye una posición ideológica que puede verse desde el acto de enmarcar. Esta operación devuelve a la investigación una mirada intersubjetiva, resultado de las distintas reflexiones expresadas, enmarcadas en el presente subjetivo de quien escribe, sumando de forma no estrictamente secuencial las subjetividades encontradas en los objetos y la interpretación de sus marcos. El concepto en definitiva, cumple el rol “de enfocar el *interés*” (Bal, 2009, p. 47), por definición debe no dejarnos indiferentes, implicarnos, obligarnos a una postura.

Por último, parece conveniente delimitar un concepto que hemos utilizado de manera recurrente en estas páginas. Usamos la noción de mirada “como equivalente a «visión» [*look*] para indicar la posición del sujeto que mira (...) La «mirada» consiste en el mundo que mira (de vuelta) al sujeto” (Bal, 2009, p. 53). La *mirada*, por tanto, contiene esa cualidad doble en los sentidos en los que se dirige y los puntos desde los que nace. Podemos, hasta cierto punto, definir y controlar la mirada que nace desde nuestra posición, pero la mirada que se devuelve desde los objetos, personas o

periodos a los que aludimos, contribuyen de la misma forma a trazar los límites de nuestro mapa, como también modelarán los resultados de la investigación.

#### 4.1.3. Perspectiva de género: feminismos, interseccionalidad y noción antipatriarcal

Es más adecuado referirnos a la perspectiva de género que únicamente al feminismo. De hecho, como indicamos en el segundo capítulo, no existe un único feminismo. Esto responde a muchos factores, pero se puede comprender adecuadamente al enmarcar las distintas corrientes, olas y procedencias, que conducen a diversos programas de acción anclados a realidades y trayectorias culturales muy diferentes.

Podemos encontrar posturas dispares dependiendo del momento que se distinga. A modo de ejemplo, Elizabeth Badinter, citada por Beatriz Sarlo (2018), reflexionando sobre la maternidad y el enfoque feminista, escribía que

En pocos años, desde el fin de los años setenta a los tempranos ochenta, la teoría feminista hizo un giro de ciento ochenta grados. Una nueva ola de feminismo le dio la espalda a la perspectiva cultural adoptada por Simone de Beauvoir, que sostenía que la similitud de los sexos requería políticas de igualdad e integración. La nueva ola descubrió lo femenino como virtud, que tenía a la maternidad en el centro. Sostuvo que la igualdad sería ilusoria hasta tanto no se reconociera la diferencia esencial, que gobierna todo. De Beauvoir consideraba a la maternidad como incidental en la vida de las mujeres y como fuente de una antigua opresión. La nueva ola del feminismo, en cambio, la considera una experiencia crucial, sobre cuya base las mujeres pueden construir un mundo más justo y humano" (p. 112).

Parte de la fuerza de la teoría feminista se encuentra justamente en esta capacidad de repensarse e ir dando cuenta de sensibilidades culturalmente diferentes, arrojando luz sobre zonas vedadas en la comunicación pública. En la cita que vimos más arriba, tal vez sea más importante notar que, más allá de un cambio de postura, se habla de un asunto que se consideraba privado, si acaso aún la maternidad no es considerada por muchos sectores conservadores como algo que afecta exclusivamente a mujeres.

La inclusión de lo privado en la discusión pública es una respuesta a la división clásica del orden patriarcal, donde lo público está reservado para el hombre, mientras que lo privado es dominio de lo femenino. Esto se refiere a la dualidad hogar-sociedad,

donde la mujer se le ha adjudicado un rol esencial *puertas adentro*, mientras que los grandes acuerdos eran cuestión de varones. Los ritos de la masculinidad dominante se acompañaron de significantes que los reafirmaban: cigarros, alcohol y códigos de vestuario y de habla que se asignaron a las discusiones que implicaban la toma de decisiones. Aquí es donde se dibuja, especialmente a partir de la revolución industrial, el modelo del hombre que luego desnudarían las discusiones sustentadas en las teorías feministas. Lo exponemos en estos términos porque aquel modelo de hombre, por supuesto no representaba a toda la variedad de varones que podrían existir, sino que imponía determinadas características que debían ser cumplidas para la inclusión en el círculo de la masculinidad. Otro sexo, otras sensibilidades, y ni hablar de otras opciones genéricas, quedarían fuera del círculo.

Es relevante colocarse en esta mirada, pues la teoría y la protesta feminista ilumina no solo los derechos de las mujeres, sino que también abre camino a otros colectivos invisibilizados, inaugurando confluencias y vasos comunicantes. Así lo señala, por ejemplo, Miguel Missé (2022), al recordar que las organizaciones feministas prestaron su apoyo y estructura a las reclamaciones hechas por los primeros grupos que se declaraban transgénero. Aquí no existe una solidaridad automática entre un colectivo y otro, sino que responde a una brecha de poder que se ataca desde ambos frentes: el patriarcado como institución y como ideología. Como institución pues se construye en base a una serie de normativas que se engranan en las organizaciones determinantes a nivel social; y como ideología, ya que se impone como una noción social que tiende a ser aceptada de forma acrítica.

El colectivo transexual que hemos puesto como ejemplo algunas líneas más arriba, forjaría alianzas con el movimiento feminista, así como también lo hicieran antes con los colectivos homosexuales. Para el patriarcado, la idea de lo que es un hombre y una mujer es acotada y arquetípica, por lo que todo lo que desborde sus márgenes debe penalizarse. El castigo del orden patriarcal ha abarcado una infinidad de aspectos, muchas veces sustentado en preceptos de orden religioso que definen la moralidad de las conductas, o bien sostenidos en verdades (luego desmontadas) proporcionadas por la ciencia. Visto desde hoy, muchas de las medidas punitivas parecen absurdas, pero valen como recordatorio de las numerosas cuestiones que aún

se mantienen invisibles y que se basan en una normatividad arbitraria. Para que tengamos una idea de estos alcances, cabe mencionar un par de ejemplos que ilustran bien esta cuestión. Según recoge Ander Izaguirre (2021), durante la irrupción de la bicicleta a finales del siglo XIX, el doctor Martin Siegfried aseguraba que “No hay dudas de que la bicicleta ofrece frecuentes ocasiones para que las mujeres practiquen el onanismo sin que nadie se dé cuenta” (p. 73). El arrebató de Siegfried estaba lejos de ser una excepción, siguiendo con Izaguirre:

En aquella época en la que proliferaban los diagnósticos de histeria y fragilidad de nervios para las mujeres, apareció un desfile de hombres que chillaban, se tiraban las barbas y escribían artículos desgarradores sobre el colapso de la humanidad por culpa de las ciclistas. El ciclismo traía la masculinización de las féminas: las más atrevidas vestían pantalones, llevaban el pelo corto y fumaban en público (p. 73).

Nos puede parecer gracioso observar aquella época, lejana de nuestro tiempo. Pero recién en junio de 2018 se levantó la prohibición de conducir automóviles a las mujeres en Arabia Saudí, una demanda que llevó a prisión a muchas activistas, arriesgando condenas que alcanzaban los veinte años de presidio. Arabia Saudí mantiene un sistema de tutela que establece que “Las mujeres no pueden viajar, tener trabajos remunerados, cursar estudios superiores ni casarse sin el permiso de un tutor varón” (Amnistía Internacional, 2018, ¶1). Y podremos tener una postura condescendiente con aquellas naciones como Arabia Saudí que mantienen estos regímenes de control, pero Chile despenalizó las relaciones homosexuales en 1999, España en 1979, Canadá en 1969, China en 1997, India en 2018 y Reino Unido en 1967. Y vale la pena recordar que en 2024 aún quedan más de 60 países pertenecientes a la ONU que penalizan las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo<sup>49</sup>.

Es por ello que la perspectiva de género se cuele en los diferentes problemas que se presentan en la sociedad. En todos los ámbitos es posible detectar estructuras de la normativa, entrelazadas con la religión y la economía. Esta normatividad apunta al control de los cuerpos pues, como afirma Silvia Federici (2022), “no hay cambio social o innovación cultural o política que no se exprese a través de él. (...) el cuerpo es el epicentro de los principales debates filosóficos de nuestro tiempo” (p. 116). La

---

<sup>49</sup> Para más detalles al respecto, recomendamos consultar el seguimiento que hace ILGA disponible en <https://database.ilga.org/criminalizacion-actos-sexuales-consensuales>

decadencia del patriarcado se pliega a la expansión fuera de los límites de ese cuerpo normativo impuesto, relacionado a ese *individuo racional* que impulsa la modernidad y que “podría muy bien ser una fantasía occidental chovinista, que ensalza la autonomía y el poder de los hombres blancos de clase alta” (Harari, 2018, p. 241).

En último término, esta identificación del sujeto depositario y representante del canon, aquel individuo racional, nos lleva a un concepto asociado: lo *interseccional*. Es justamente a través de los estudios de género que se depura la noción de interseccionalidad, clave para comprender la suma de las opresiones impuestas desde lo normativo. Este concepto lo acuña la abogada, académica y activista Kimberlé Williams Crenshaw en 1989, para luego adquirir complejidad con distintas aportaciones. Entre ellas, resulta indispensable nombrar la *Matriz de dominación* elaborada por Patricia Hill Collins (Figura 31), quien cruza el principio interseccional con la noción bourdiana de *habitus* entendido como “un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, *estructuras estructuradas* dispuestas a funcionar como *estructuras estructurantes*, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones” (Bourdieu en Ripio Rodríguez, 2019, p. 22), para describir catorce ejes de dominación. Esta operación “vuelve posible comprender y acceder al modo de producción” (Ripio Rodríguez, 2019, p. 23) de los sujetos, los que se encuentran sometidos a una violencia simbólica, definida como “esa coerción que se instituye por mediación de esa adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante” (Bourdieu en Ripio Rodríguez, 2019, p. 26).

El aporte de Hill Collins tiene “la intención de alentar un desplazamiento fundamental del paradigma de cómo pensamos la opresión y, por eso mismo, la resistencia” (Ripio Rodríguez, 2019, p. 27), redefiniendo el concepto mismo de poder como “una entidad intangible que circula en el interior de una matriz de dominación particular y con el cual los individuos guardan relaciones diversas” (Hill Collins en Ripio Rodríguez, 2019, p. 27).

La mirada interseccional ofrece la posibilidad de distinguir factores de opresión sobre poblaciones específicas, y al mismo tiempo de discutir los privilegios autoasignados en ese cuerpo normativo: hombre, blanco, heterosexual, occidental.

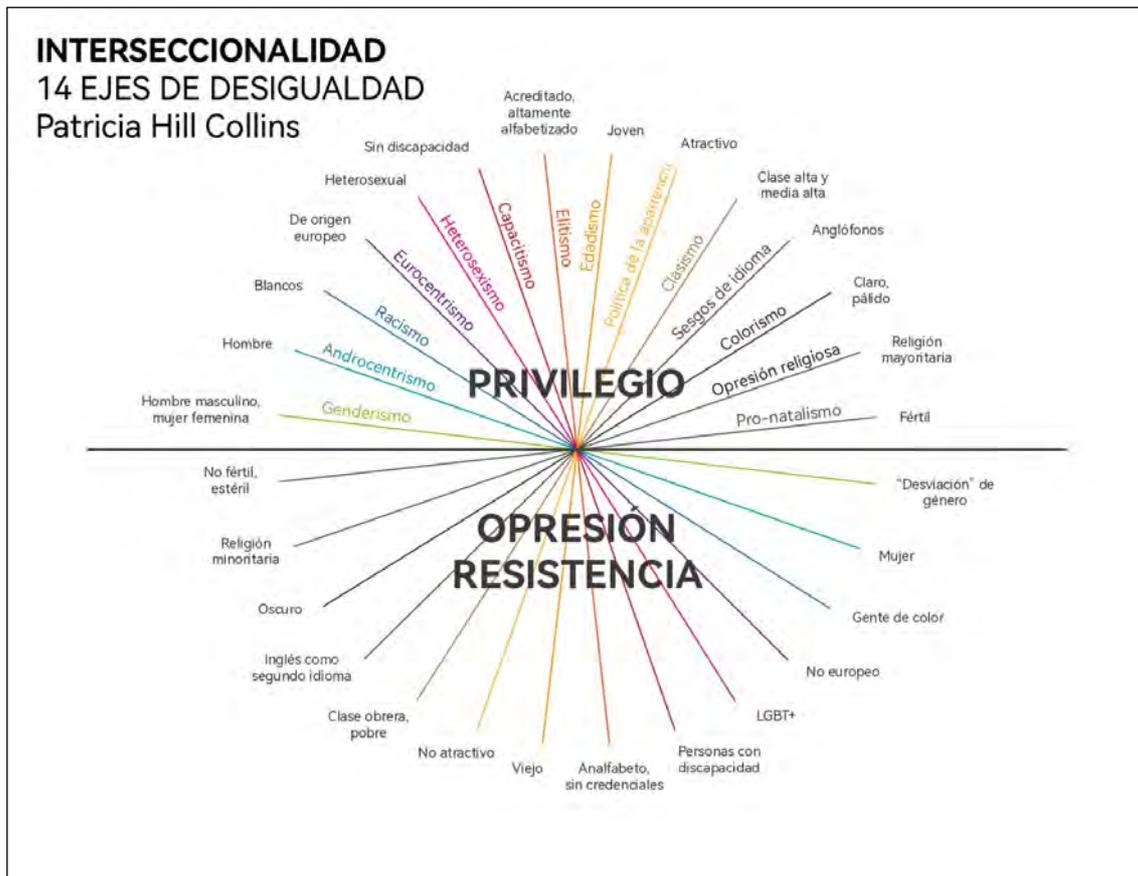


FIG. 31: *Matriz de dominación* de Hill Collins. Elaboración: Juan José Pérez Vásquez (2023). Fuente: figshare.com

La perspectiva interseccional, en una fase operativa simplificada, también puede definirse como la importancia que adquieren las dimensiones de clase, género, etnia, edad y ubicación, al momento en que los sujetos evalúen sus opciones (Boni Aristizábal, 2022). Estas categorías se pueden extender a poblaciones y territorios, para hacer visibles las brechas que los separan. La alta penetración de este concepto en la vida política y la actividad académica en los últimos años, se explica por la utilidad que porta para comprender correctamente objetos y comportamientos.

Los objetos del análisis central, serán también observados a través de este concepto, intentando dotar de más dimensiones al examen. De hecho, la matriz de opresión Hill Collins, como en general lo hacen los estudios feministas, toca espacios sociales que también pertenecen a otras áreas de reflexión, por lo que la mirada que extendemos sobre nociones como poder o hegemonía, a la vez forman parte de la elaboración de matriz de opresión. Esto nos devuelve al inicio de esta discusión, donde

remarcamos la polifonía propia de la perspectiva de género, que se alza como una voz preponderante en la reflexión crítica de nuestra contemporaneidad.

#### 4.2. MODERNIDAD, POSMODERNIDAD, GLOBALIZACIÓN

El esfuerzo de este apartado consiste en acotar las posibilidades de comprensión que ofrecen estos tres conceptos: *modernidad*, *posmodernidad* y *globalización*. El problema radica en la expansión que tienen estas nociones, siendo ya de uso general. Por tanto, muchas veces su utilización puede ser liviana, producirse sin tomar en cuenta las implicancias conceptuales de forma rigurosa. En este documento, por lo demás, hemos empleado estos tres conceptos o derivados, en distintas ocasiones. Y muchos de los autores citados, los manejan para construir sus argumentos. La tentación, incluso la tendencia, es a pensar que la mayoría de las personas tendremos ideas similares frente a estas nociones, dada la extensión de su uso.

Al ser elementos centrales en la comprensión de nuestros objetos, creemos conveniente repasar las definiciones que consideramos principales en la construcción conceptual. Lo que intentaremos, entonces, es exponer una discusión respecto de estos conceptos, que entendemos se encuentran ligados entre sí de modo incontestable, al encadenarse como si fueran eventos de una misma serie. Si ya parece evidente que *modernidad* y *posmodernidad* comparten algún atributo esencial, el hecho de la globalización se establece como parte del diseño posmoderno, o como elemento catalizador de una *hipermodernidad* (Lipovetsky, 2004), caracterizada por una aceleración e inflación de las cualidades de la modernidad. Con frecuencia, de hecho, la globalización se presenta como el paso siguiente de la posmodernidad, como veremos más adelante.

Respecto de la *modernidad*, parece haber cierto consenso en que es un periodo que se inicia con aquello que Europa denominó el *descubrimiento del nuevo mundo*. Si bien ya hemos discutido de forma crítica respecto de este evento, en este apartado nos interesa consignar cómo se ha ido asentando la idea de la modernidad. En este sentido, es interesante rescatar a Hartmut Rosa (2020) cuando señala que

En la autocomprensión de la Modernidad se desarrolló una idea tremendamente poderosa que penetra hasta en los poros más finos de nuestra vida psíquica y emocional: la idea según la cual el aumento de nuestro alcance del mundo constituye la clave de una vida buena o mejor. Nuestra vida mejorará si logramos poner (más) mundo al alcance (p. 13).

En esta idea se implica la lógica moderna de una expansión permanente y necesaria, ligada a la noción de progreso. Más adelante, Rosa agrega:

El objetivo de los navegantes de la temprana Modernidad, desde Cristóbal Colón, consistía en la expansión física del mundo europeo conocido, esto es, en hacer visibles y alcanzables nuevas partes del mundo. Este programa bien puede comprenderse como una «toma de tierra» en un sentido físico (p. 17).

Desde esta concepción, la modernidad ha obtenido un alto rendimiento. Efectivamente el mundo se encuentra a disposición del sujeto moderno, de un modo en el que puede manipularlo y conseguir máximos beneficios. Pero, siguiendo a Rosa, “desconoce un hecho básico: el sujeto y el mundo no existen simplemente como entidades independientes, sino que solo pueden surgir como tales a partir de su relación y conexión recíprocas” (p. 30).

Con todo, la modernidad no es únicamente el desarrollo de un programa colonial, la conquista indefinida de tierras concretas, o —repetimos— lo que Mignolo resume como “las historias de nuestros ancestros europeos (...) que invadieron, se apropiaron de la tierra y la expropiaron y se instalaron como si fuera su casa sin considerar la población nativa y las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo” (en Diallo, 2018, ¶16). El plan de la modernidad incluye el paso colonizador que, por una parte coloca a disposición el mundo, pero al mismo tiempo lo replica, anulando y destruyendo lo que encontraba, para transformarlo en una miniatura de su propio mundo. La evangelización, por ejemplo, es una misión que pretende anular lo existente allá donde se descubre algo nuevo; o los nombramientos hechos por los conquistadores/invasores: réplicas de los nombres de las ciudades o bautizos basados en quién los enviaban; o incluso los diseños de las ciudades que, lejos de considerar las especificidades del terreno o las arquitecturas de las civilizaciones encontradas, imponían un dibujo más o menos estándar, una cuadrícula mimética de lo ya conocido. La disponibilidad a la que se refiere Rosa, significa también la uniformidad del mundo, porque uno solo puede disponer de aquello que conoce y solo conoce lo que está dispuesto a conocer. Sobre este ejercicio colonial, solo nos queda recordar a

Shakespeare: “es verdad que es una pena, y es una pena que sea verdad” (1999, p. 253).

La modernidad, también, forja una temprana alianza con la lógica racional, lo que imprime mayor eficacia a la empresa colonizadora. Resulta llamativo que este nuevo enfoque se acoplara a la omnipresencia religiosa dominante en aquella época. Lo racional, supuestamente, se opone a lo religioso que se constituye como acto de fe. Pero, como ya hemos discutido, especialmente la doctrina católica ha sido muy flexible en los momentos adecuados, lo que le ha permitido mantener cuotas de influencia relevantes durante mucho tiempo y también dotar de elasticidad a las distintas operaciones propias de la modernidad. Alberto Santamaría también menciona esta flexibilidad de época y apunta que “Esta es una de las cualidades esenciales de la modernidad: su doble movimiento (no exento de problemas) hacia dentro y hacia fuera” (2019, p. 44).

En ese tránsito, parece atendible la afirmación de Boris Groys cuando señala que “En el contexto de la modernidad temprana, el arte funcionó como un sustituto materialista y secular de las creencias perdidas acerca de lo eterno y el espíritu divino” (2016, p. 10). Dentro de este circuito de sustituciones, sin embargo, Ana María Guasch advierte de una “modernidad que tuvo efectos perversos para las «culturas exóticas» que eran mantenidas casi en la categoría de «curiosidades» y que sólo servían para estimular la excelencia de las creaciones del mundo «civilizado»” (2016, p. 55). Como vemos, no se puede separar la idea de la modernidad del ejercicio de colonización, de una mirada que categoriza lo uno y lo otro, que no reconoce al otro como tal, sino que le sirve como medida de autoafirmación.

De esta organización del relato, se desprenden conceptos que serán fundamentales para la alimentación de la modernidad. Uno de los que resulta clave mencionar es la concepción de libertad, cuestión en disputa hasta nuestros días pero que se comienza a delinear junto a este periodo, como lo precisa Han (2021): “Cada época define la libertad de forma diferente. En la Antigüedad, la libertad significaba ser un hombre libre, no un esclavo. En la modernidad, la libertad se interioriza como autonomía del sujeto” (p. 12). Esta mirada la respalda Ricardo Forster (2019) cuando afirma que actualmente “el imaginario de la «libertad» queda reducido al gesto

egoísta de satisfacer las propias necesidades y los propios e ilimitados llamados al goce” (p. 184). Expuesto de esta forma hemos dado algunos saltos temporales importantes, pero la línea conceptual no se ha desviado, por lo que nos ha parecido válido atar estos cabos.

En la medida que el proyecto de la modernidad avanzaba, el atractivo de lo racional fue capturando más espacio, dando forma a la ilustración como movimiento filosófico, político y social. La industrialización de los medios de producción fue resultado del enfoque ilustrado, cambiando completamente el sistema económico y social, configurando los grandes centros urbanos y sus cordones industriales, modelo que alcanzaría su máxima velocidad en el siglo XIX. Mucho de lo que hoy se produce en términos de conocimiento se encuentra en línea con las ideas ilustradas o con las reflexiones críticas en torno a la ilustración, dejando en el camino conceptos de alto valor analítico, como la *razón instrumental* expuesta por Max Horkheimer y Theodor Adorno una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, desvelando su estela de horror.

Las nociones que cuestionan la ilustración, como vemos, responden a épocas recientes, inscritas y dando inicio a la fase posterior: la posmodernidad. Esta noción se basa en la crítica a la estructura moderna, cuestionamiento en desarrollo a mediados del siglo XX, discutido en forma parcelada. Según aclara Steven Connor (1996), la publicación de *La condición postmoderna* (Jean-François Lyotard, 1979) derivó en que “estos diagnósticos disciplinares tan diversos recibieron una confirmación interdisciplinaria y ya no albergarían jamás el desacuerdo al que parecían haber llegado el movimiento posmoderno y la postmodernidad” (p. 11). Esta posmodernidad aterriza declarando su carácter de bordes difusos, al menos en la descripción que hace Connor: “Es sorprendente el grado de consenso al que se ha llegado en el discurso posmoderno sobre la inexistencia de posibilidad alguna de consenso” (1996, p. 14). También esa dificultad por delimitar lo posmoderno se trasluce cuando John Rajchman señala que la teoría posmoderna “es el Toyota del pensamiento: producida y consolidada en diversos lugares y, más tarde, vendida en cualquier parte” (en Connor, 1996, p. 21), o cuando el mismo Lyotard constata que se trata de un tiempo que impide la reflexión: “En un universo donde el éxito consiste en ganar tiempo, pensar no tiene más que un solo defecto, pero incorregible: hace perder el tiempo” (en Connor, 1996, p. 35).

La crítica de la modernidad demoró en ingresar como discurso estructurado, en parte porque no contaba con un concepto que lo aglutinara. Pero, principalmente, debido al éxito del proyecto moderno, extendido sin grandes contrapesos, redituando de modo generoso a las naciones que se encontraban a cargo de su ejecución. Sin embargo, los beneficios entregados por las operaciones modernizadoras no podrían haber ocultado completamente las injustas diferencias que se producían en distintos planos, o no tendrían que haber inhibido algunas quejas respecto de los medios empleados y los costos éticos que se implicaban. Y probablemente alguna voz se haya levantado, pero resulta difícil contravenir una estructura que se impone como ideología. Solo el tiempo, los espantos producidos por la tecnificación bélica y la desclasificación de eventos determinados, permitieron que, por ejemplo, Guasch remarque el hecho de que “Clifford Greetz, pretendía aproximarse a la historia no desde la visión de los vencedores sino desde el conocimiento etnográfico de los vencidos” (2016, p. 60), un cuestionamiento posmoderno en sí; o que Marina Garcés declare que “Hemos recibido la herencia ilustrada a través de la catástrofe del proyecto de modernización con el que Europa colonizó y dio forma al mundo” (2018, p. 31), otro intento por encontrar la grieta por donde volver a comprender la historia; o que Hernández Navarro indique “que la Modernidad instauró la monocronía, el tiempo único de la producción y la tecnología –único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso” (2010, p. 172); solo por citar a autores que hablan desde la cuna del colonialismo, influenciados por la reflexión poscolonial.

La revisión de la modernidad, desencadenada con el final de la Segunda Guerra Mundial, promueve algunas consideraciones sobre qué significa concretamente lo moderno, siendo la práctica artística un vehículo de pensamiento, aunque no necesariamente ubicado en una posición crítica. En este sentido, Lipovetsky (2016) sostiene que “las obras vanguardistas aparecen como himnos a la modernidad (...) lo que Harold Rosenberg llamaba «tradicción de lo nuevo»” (p. 212); mientras que Ballard pensaba que Warhol era el Walt Disney de la era de las anfetaminas y escribía que las “latas de sopa y las celebridades, los criminales y los disturbios racistas proyectados sobre seda, resultan ahora incluso más vívidos que sus fuentes originales y dejan a la vista la espeluznante banalidad del mundo que han creado las comunicaciones modernas” (en Castro Flórez, 2014, p. 109).

Damos cuenta que la condición posmoderna es compleja de definir pues se ancla en la revisión crítica de la época. Es interesante notar que Ballard habla de esa *espeluznante banalidad del mundo*, como una cuestión derivada de las *comunicaciones modernas*. Al respecto parece necesario observar que nos ofrece estos conceptos hablando sobre práctica artística, de lo que se deduce que —al menos una parte de— las artes se contagian de la banalidad mundial (o son su materialidad) y que han ingresado en la esfera de la comunicación, abandonando la zona aurática supuestamente propia del arte. El pesimismo posmoderno es el de una etapa marcada por la condena a muerte producto de un inminente apocalipsis nuclear, una etapa teñida por la guerra fría que se cuele en los rincones de todas las actividades humanas y conduce a la duda sobre todas las cosas. Todo se subvierte en la comprensión posmoderna y la esperanza moderna se disuelve: “Ya no estamos, en apariencia, en las trincheras: ha triunfado la *decepción*”, afirma Fernando Castro Flórez (2014, p. 110).

La contradicción se convierte en parte de la reflexión posmoderna y “la teoría estética posmoderna puso todas sus esperanzas en la completa pérdida de la identidad a través del proceso de reproducción” (Groys, 2014, p. 142). Ahí donde debíamos encontrar la identidad, de pronto hay un espacio de producción de vacío y “la posmodernidad se ha convertido en una especie de bufonada ecléctica, en el refinado cosquilleo de nuestros placeres prestados y nuestros triviales desengaños” (Santamaría, 2019, p. 93). De esta forma, podemos entender que Boris Groys (2014) sentencia que “en la así llamada posmodernidad, la búsqueda del verdadero yo —y por lo tanto, la verdadera sociedad en la que ese yo genuino podría revelarse— se proclama obsoleta (...) tendemos a hablar de la posmodernidad como una época post-utópica” (p. 142). Es en la posmodernidad cuando se diluyen los vínculos con el mundo material, incluso con aquello más concreto, con nuestro cuerpo, que queda atrapado como un concepto dentro de la discusión general, como señala Solnit (2015) al observar que “La misma palabra cuerpo, tan usada por los posmodernistas, parece referir a un objeto pasivo, un cuerpo que parece yacer sobre una cama o una mesa de operaciones” (p. 53).

Entrelazado con el proyecto industrial, la modernidad y luego su fase posmoderna, nos vuelca sobre las cosas hasta hacernos dependientes de ellas, según lo expone Jacques-Alain Miller:

Somos seres posmodernos porque nos damos cuenta de que todos nuestros artefactos de consumo, estéticamente atractivos, acabarán convertidos en deshechos, hasta el punto que transformarán el planeta en una enorme tierra baldía. Perdemos el sentido de la tragedia, concebimos el progreso como irrisorio (en Castro Flórez, 2014, p. 21).

En este escenario se alza una tercera fase de la modernidad, la que aún no encuentra un acomodo conceptual que logre el consenso general. No entraremos aquí en la disputa de corte académico sobre si la posmodernidad marcaría el final de la modernidad o sería tan solo una fase que abre paso a un nuevo estadio. Comprendemos y logramos caracterizar de manera rápida el sentido de lo posmoderno, una visión crítica, oscura y confusa de la modernidad, que asumió un carácter propio. Sin embargo, como señalamos en el apartado anterior, adherimos de manera general a lo expresado por Luhmann (2007) sobre el sentido posmoderno, donde vemos continuidad de factores esenciales.

El final de la Guerra Fría con la caída del bloque soviético, junto a la evolución tecnológica desmaterializada (internet, la irrupción digital, la expresión de las redes sociales y la posterior multiplicación de las fuentes de producción), y una aceleración capitalista apoyada en los factores antes mencionados, abrieron paso a la identificación de una fase moderna con características diferentes a la posmodernidad. Distintos autores han propuesto denominaciones para esta etapa, como lo hizo Lipovetsky con la *hipermodernidad*, o Giddens con la *modernidad tardía*, por mencionar dos que lograron captar la atención, aunque otras ideas con muchos puntos de contacto, como la *ultramodernidad* de José Antonio Marina, no llegaron a discutirse seriamente.

En algunos círculos pareció imponerse la noción de *modernidad líquida* que propuso Baumann, un concepto que proporciona una idea bastante certera de lo que desea destacar, una sociedad donde las cuestiones sólidas dan paso a elementos fluidos, de difícil clasificación, bordes porosos, con consecuencias sobre sujetos enfrentados a altos niveles de incertidumbre, con una clase dominante singular en desarrollo. En palabras de Bauman, "Estamos asistiendo a la venganza del nomadismo contra el principio de la territorialidad y el sedentarismo. En la etapa fluida de la

modernidad, la mayoría sedentaria es gobernada por una elite *nomade* y extraterritorial" (en Guasch, 2016, p. 95). La confusión posmoderna se transformaba en un espacio de múltiples posibilidades y poco compromiso con los grandes relatos, que parecen haber sido desplazados. El ciudadano pasa a ser el cliente o, en el mejor de los casos, el usuario. Quizás un relato iniciático de esta etapa lo produce Francis Fukuyama con la publicación de *El fin de la historia y el último hombre* (1992), una narración con toques filosóficos que miraba con especial optimismo el derrumbe soviético y la consecuente imposición del modelo de mercado, al que aludiría Jonathan Crary: "Junto con los relatos triunfalistas de la globalización y las declaraciones fáciles acerca del final histórico de la competencia de los sistemas mundiales se desarrollaban los ampliamente promovidos «paradigmas» para una era pospolítica y posideológica" (2015, p. 87).

Un elemento eje de esta nueva etapa de la modernidad, como veremos, se concreta con la consolidación de la globalización. Más arriba revisábamos la noción de *disponibilidad* que propone Rosa, que de cierta forma alude a esta idea, donde todo puede estar al mismo tiempo en todas partes. Hoy la globalización parece un hecho asentado, como apreciamos con el origen y efectos de la pandemia de Covid-19 en el año 2020, pero también se materializa con la presencia de empresas como Amazon que te ofrecen todo de manera casi inmediata, o la creciente agencia que tienen las grandes corporaciones que desarrollan la inteligencia artificial y que parecieran incidir sobre todas las áreas de la producción. Estos ejemplos portan también un espacio de sombra, el rincón no iluminado, una *globalización tangencial* (García Canclini, 2001), donde se encuentran los marginados de la globalización, aquellos que su pasaporte les cierra las fronteras del mundo en vez de abrirlas, los que dependen de un salario injusto y mantienen un bucle en la tarjeta de crédito, los que envejecen sin morir y son retirados del mundo, o esos que se inundan de discursos de odio en sus cámaras de resonancia habilitadas por la tecnología digital y que luego salen en manada a violar a una joven o a golpear a un hombre negro o a insultar a una mujer trans. La globalización, sentencia Žižek, "introduce una división de clases radical en todo el globo, separando a los que están protegidos por la esfera de los que quedan fuera de su abrigo" (2016, p. 79); y en la misma línea, "Okwui Enwezor se refiere a la globalización como la consolidación de lo que él denomina «constelación

poscolonial»” (Guasch, 2016, p. 29). El siglo XXI es, de momento, el de la globalización y sus secuelas.

La noción de lo global como espacio social abarcador, es una idea que venía madurándose por décadas. Marshall McLuhan había dado un paso decisivo al acuñar la expresión de la *aldea global*, que nace a partir de una observación sencilla por lo concreto del espacio al que se refiere, así como compleja por las implicancias que se derivarían:

Después de que los astronautas del Apolo giraron alrededor de la superficie lunar en diciembre de 1968, montaron una cámara de televisión y le enfocaron sobre la tierra. Todos los que estábamos observando tuvimos una enorme respuesta reflexiva. Entramos y salimos de nosotros mismos al mismo tiempo. Estábamos en la Tierra y en la Luna al mismo tiempo (McLuhan & Powers, 2015, p. 26).

McLuhan, que estudiaba los procesos de comunicación y la potencia que adquirirían con el acoplamiento de nuevas tecnologías, afirmararía que la dominancia de la imagen en el ideario social llevaría a un nuevo modelamiento del sujeto contemporáneo, una proyección inquietante por sus alcances premonitorios:

La naturaleza fundamentalmente interactiva de algunas tecnologías relacionadas con el vídeo producirán las normas sociales dominantes (...) durante el próximo siglo. Por ejemplo, la nueva corporación de telecomunicaciones multiportadora, dedicada a mover todo tipo de información a la velocidad de la luz, generará de manera continua productos y servicios hechos a medida para consumidores individuales que señalaron sus preferencias con anterioridad a través de una base de datos continua. Los usuarios se convertirán en productores y consumidores de forma simultánea (McLuhan & Powers, 2015, p. 121).

Bernard Stiegler pensó tempranamente sobre los problemas de lo global, también preocupado por la acelerada circulación de material audiovisual, según lo reseña Crary (2015):

[Stiegler] Menciona la irrupción del uso generalizado de internet a mediados de los años noventa como un punto de inflexión —su fecha clave es 1992— en el impacto de estos productos de la industria audiovisual. Cree que las últimas dos décadas han sido responsables de una «sincronización masiva» de la conciencia y la memoria. La estandarización de la experiencia a tal escala, argumenta, implica una pérdida de la identidad y de la singularidad subjetiva; también conduce a la desastrosa desaparición de la participación y de la creatividad en la producción de los símbolos que todos intercambiamos y compartimos. (...) El trabajo de Stiegler es representativo de un giro mayor respecto de la narrativa laudatoria de mediados de los noventa acerca del vínculo

entre globalización y nuevas tecnologías de información. (...) Desde el punto de vista de Stiegler, las expectativas respecto de esos desarrollos se basaban en la falta de comprensión de aquello que estaba motorizando muchos de los procesos de globalización (pp. 62-63).

Por su parte, Néstor García Canclini nos regala una serie de observaciones en torno a la globalización; en un principio se refiere a ella como “un objeto cultural no identificado (...) no es un objeto de estudio claramente delimitado, ni un paradigma científico ni económico, político ni cultural (...). Debemos aceptar que existen múltiples narrativas sobre lo que significa globalizarse” (2001, p. 13); aunque luego introduciría la aguda noción de *globalización imaginada*, “porque la integración abarca a algunos países más que a otros. O porque beneficia a sectores minoritarios de esos países y para la mayoría queda como fantasía. También porque el discurso globalizador recubre fusiones (...) entre pocas naciones” (p. 32); años más tarde, retomaría la idea de una sociedad sin relato, diferenciándola de la supuesta ausencia de grandes relatos de la posmodernidad, para indicar “la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista” (2010, p. 19). En esta modernidad globalizada somos incapaces de capturar la diversidad que queda expuesta, solo podemos organizar trozos, relatos parciales que se desvalorizan con rapidez y, como apunta Sloterdijk, “Podríamos pensar que el despotismo de la construcción del estrés colectivo de hoy es mucho más patente que en cualquier tiempo pasado” (2017, p. 80).

En 1992, Roland Robertson definió la globalización como la “compresión y la intensificación de la conciencia del mundo como un todo” (en Guasch, 2016, p. 32), lo que vuelve a marcar ese año como clave para la definición de lo que sucedería a continuación. La globalización contiene esta historia mítica en su nacimiento, una promesa de disponibilidad, de final de distancias y de compresión de tiempo y espacio que nos permitiría, al fin, conocerlo todo, un espacio social donde “«Cerca» y «lejos», «antes» y «después» son ya términos obsoletos para afrontar nuestra contemporaneidad” (Hernández Navarro, 2010, p. 171). El problema es que tener todos los datos, no significa que podamos conocerlos o que seamos capaces de comprenderlos, más aún si se “ha establecido una transformación radical de la experiencia del tiempo y el espacio” (p. 170).

Sin embargo, surgen términos que intentan explicar los fenómenos de la globalización, como la *hibridación* y la *interculturalidad*. Ambos conceptos se refieren a la esfera cultural, derivan de reflexiones poscoloniales (que revisaremos más adelante) y, muchas veces, son aplicables en el enfoque de determinados objetos, siendo el segundo un elemento más general que se puede encontrar en distintos textos, con énfasis variables. La hibridación, en cambio, cuenta con una discusión más amplia sobre sus alcances. El término lo introduce García Canclini y “le sirve para identificar múltiples alianzas bajo el signo de las mezclas interculturales derivadas de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional” (Guasch, 2016, p. 71), por lo que se comprende dentro de una lógica de globalización. Siguiendo a Guasch, la hibridación opera como “un término de traducción entre mestizaje, sincretismo y fusión que caracterizaría la cultura de los países en desarrollo, como por ejemplo los que conforman América Latina” (p. 72), por lo que sería aplicable en la observación de cierta cultura periférica, donde tal hibridación ocurriría con el traspaso de códigos desde el espacio central hacia anillos más alejados. Reinaldo Laddaga (2006) coloca la hibridación dentro de una fase posfordista del desarrollo, señalando que se trataría de una yuxtaposición “entre ámbitos que no mucho tiempo atrás, aún durante la época fordista, aparecían netamente diferenciados” (p. 137).

Debemos entender que la hibridación siempre se referirá a procesos donde convergen elementos de procedencia diversa, pero la discusión sobre su peso político deja un margen de duda, si atendemos a lo planteado por Lipovetsky (2016) cuando realiza un dudoso elogio a la hibridación entre arte la moda:

Un nuevo sistema pletórico y ecléctico en el que lo peor no excluye lo mejor (...) se encuentra sobre todo en las obras (...) que no se proponen ninguna «verdad» ni significados profundos: la ausencia de sentido, los juegos con las sensaciones visuales, el azar, lo inesperado, la impresión de vida, la sensación de flotar dan lugar a obras «mágicas» de gran calidad artística (p. 218).

No se puede afirmar con certeza que la noción de hibridación que postulaba García Canclini se vincule con la *ausencia de sentido* y la producción de *obras mágicas*, como señala Lipovetsky. La globalización también alcanza a su propia conceptualización, donde estas confusiones de sentido se producirán con frecuencia, lo

que ha generado no pocas discusiones inconducentes y frustraciones entre participantes y observadores del sistema.

Pero una y otra hibridación, la de García Canclini y la de Lipovetsky, de hecho coexisten en el campo del arte contemporáneo: encontramos *Toy-an Horse* (1997) (Figura 32) de Marcos Ramírez Erre, una monumental escultura equina bicéfala instalada en la frontera entre México y Estados Unidos, conocida comúnmente como el *Caballo de Troya*, una “alteración de ese lugar común de la iconografía histórica que es el caballo de Troya” (García Canclini, 2001, p. 56).

Esta escultura de madera y metal era la pieza más visible de una instalación y performance, ya que entre los vehículos que esperaban cruzar la frontera, circulaba la imagen del caballo estampada en “camisetas y postales para que se vendan junto a los calendarios aztecas y «los monitos disney». También [Ramírez Erre] disponía de cuatro trajes de troyano a fin de que se los pusieran quienes deseaban fotografiarse al lado del «monumento»” (García Canclini, 2001, p. 56).

Al mismo tiempo, dentro del mismo saco conceptual de la hibridación, emergen fenómenos como el de Tracy Emin, quien

Se hizo célebre con obras provocativas en que aparecen su cama, sus abortos, su violación, sus amantes, sus pulsiones sexuales (...) esto no ha impedido que la marca Longchamp se dirigiera a Tracey Emin para que ideara un nuevo bolso. Hoy incluso la vulgaridad y la obscenidad pueden estar a la última” (Lipovetsky, 2016, p. 221).

Castro Flórez acusa que “La promesa de la globalización no es, en un trazo grueso, otra cosa que un viaje a ninguna parte, a través de salas VIP en aeropuertos de todo el mundo, ojeando *dossiers* o pronunciando el socorrido «*nice to meet you*»” (2014, p. 25). Y volviendo a García Canclini, nos recuerda que “decir que la globalización nos lleva a un tiempo posnacional, de nomadismo despreocupado, es olvidar al 97% de la población mundial que sigue viviendo donde nació y que la mayoría de los artistas sólo resuenan dentro de su país” (2010, p. 244). Y si logran resonar, o siquiera vivir de su propia producción artística, añadimos en esta página.

Miguel Hernández Navarro, citado más arriba, advierte que “Hay una especie de doble movimiento no siempre advertido en la globalización, un movimiento hacia delante y hacia atrás, un movimiento que es también contraespacial, pues los espacios



FIG. 32: *Toy-an Horse* (1997, Marcos Ramírez Erre). Fuente: InSite / Gentileza del artista.

se acercan y se alejan constantemente” (2010, p. 171). Este movimiento pendular afecta de algún modo obras y procesos artísticos, que, de una u otra forma, buscarán interpretar este flujo. En un mundo que se propone global, agrega Hernández Navarro, “Pensar los mapas sólo a través de las vecindades físicas es pensar en balde. El mundo se pliega. Hay que dibujar contra-mapas y contra-tiempos que den cuenta de eso que Sassen ha llamado las «contrageografías» de la globalización” (p. 171).

En este mismo sentido, advertiría algunos años más tarde, de la emergencia de las *estéticas migratorias*, construcción elaborada por Mieke Bal y que en la certera definición que hicieran Aydemir y Rotas apela a “la implicación mutua de la dimensión estética de las prácticas de migración y la dimensión migratoria de los procesos estéticos” (en Hernández Navarro, 2020, p. 109), un intento —agrega Hernández Navarro— por “conducir la reflexión hacia caminos que devuelvan a la estética su viejo significado en el ámbito de la experiencia sensible” (p. 109).

#### 4.3. PERFORMANCE, ARCHIVO, MEMORIA Y OTRAS PRÁCTICAS (IN)CONVENIENTES

Este apartado enfoca conceptos directamente relacionados a la práctica artística, por lo que nos hemos permitido ver estos elementos con detalle, conformando el subcapítulo más dilatado de esta sección. Discutiremos acerca de estas nociones, *performance*, *archivo* y *memoria* ya que a lo largo de la investigación son conceptos que han aparecido para definir o apelar a determinadas situaciones que se producen ya sea en la ejecución de obras, o bien en la comprensión de ellas, y suelen aparecer como parte de las construcciones habituales de ejercicios artísticos políticos, con carga emancipatoria o revolucionaria. Estos tres conceptos, al mismo tiempo, nos proporcionan una excusa para hablar de otras estrategias que también se vinculan a obras que hemos mencionado, o con elaboraciones teóricas auxiliares que acompañan determinados momentos que hemos reseñado. También es cierto que estos tres elementos son en sí estrategias que adoptan los artistas en determinados instantes, pero que evolucionan y se adaptan a las especificidades de su momento, a las pulsiones que se quieran convocar en las obras. Por lo demás, estas estrategias se pueden usar parcialmente, combinar, citar o pervertir dentro de los ejercicios que realizan los artistas, siendo a veces complementarias, sumables o incluso potencialmente contradictorias. El artista tiene derecho a —sino el deber de— subvertir sus herramientas, probarlas sobre plataformas no tradicionales, soportes o espacios no convencionales. Hacia el final de este apartado, considerando las posiciones políticas que se materializan en las propuestas artísticas, introduciremos la noción de *prácticas inconvenientes*, un sintagma utilizado por Steyerl (2018) en su mirada sobre el arte contemporáneo. Lo adoptamos, pues consideramos que delimita certeramente la zona en la que se mueven algunos artistas respecto de otros, genealogías diferentes que responden a la ética o la política con la que se pretende trabajar.

Buena parte de las herramientas de las que dispone el arte contemporáneo, se idean y perfeccionan a partir de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Y pese a la entrada de nuevas tecnologías de desmaterialización del espacio social, las estrategias no han variado sustancialmente, aunque sí se han incorporado mecanismos que van actualizando los modos de operación. Debemos advertir que, aunque sean herramientas utilizadas en muchos ejercicios políticos, críticos y subversivos, también sus procedimientos pueden usarse con fines publicitarios o puramente estéticos,

donde se esconde una política de la complacencia, un gesto de acomodo, lo que en arte Hernández Navarro (2020) califica como las “falsas retóricas de resistencia” (p. 251), obras que emiten un mensaje formalmente político, desactivado en su dispositivo. Un último apunte sobre esto: así como la utilización de estas estrategias no garantiza la generación de una obra abiertamente política y/o crítica, el caso contrario es perfectamente posible, usando herramientas tradicionales para lograr irritaciones políticas y sociales, nos inclinamos a pensar que deben alternar con alguna noción disruptiva para lograr el efecto. Rancière, de quien se abusa en la prolongación de su argumento de que todo arte es político, advertía:

Se supone que el arte es político porque nos muestra los estigmas de la dominación, o bien pone en ridículo a los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. Al final de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del taller o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante cuando se niega a sí mismo como elemento de ese sistema. Sigue considerándose como evidente el paso de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo si se supone que el artista es incompetente o que el destinatario es incorregible (en Castro Flórez, 2014, p. 35).

Nuevamente nos moveremos por terrenos conceptuales que se desplazan, nos enfrentaremos a conceptos que *viajan* (Bal, 2009), es decir que se trasladan de una disciplina a otra, de una práctica a otra, y en el trayecto se van modificando con la impregnación de nuevos sentidos, así como también pueden perder o relegar algún atributo. Como hemos hecho antes, intentaremos hilar la redacción, incorporando discusión de referencia sobre los elementos a examinar, aportando ejemplos y viendo sus extensiones naturales.

Primero trataremos de entregar algún contorno a la noción de performance. En lo más elemental, es bueno recordar que se trata de un anglicismo que condensa una idea que en otros idiomas ha sido difícil de comprimir de manera eficiente. En inglés, *perform* es un verbo que significa realizar, llevar a cabo. Y *performance* es una actuación. Sobre el escenario, por ejemplo, actrices y actores son *performers*, pues están realizando una actuación. En su vida corriente, esas mismas personas son actores y actrices, es decir les asignamos su rol profesional (entre otras opciones de

identificarlas que no viene al caso discutir). También se prefiere el uso del término *performer* para identificar a otro tipo de intérpretes, como bailarines, cantantes, mimos o cualquier sujeto que haga alguna proeza sin recitación, aunque esto último tiene bordes difusos.

Y sin embargo, al hablar de *performance* en el arte, nos referimos a algo diferente, aunque tiene que ver con esa idea de realizar *algo*, de llevarlo a cabo; y también tiene que ver con esa sensación que nos entrega de hacer *aquello* frente a alguien, como lo hace un elenco al momento de estar sobre el escenario. En castellano se ha llegado al sintagma *arte de acción* como un equivalente a lo que entendemos como *performance*. Con todo, *arte de acción*, es más rígido que el elástico concepto de *performance*. Decimos, habitualmente, que habrá una muestra de *performance* en tal lugar; es confuso decir, iremos a ver *arte de acción*. La ventaja del anglicismo, o de este en particular, es que todos nos podemos hacer una idea general de lo que enfrentamos. Pero, es probable que cada uno tenga una idea diferente en su cabeza, de acuerdo a sus propias experiencias respecto de la *performance*.

Al ser un concepto emparentado con el teatro, parece razonable acudir al siempre didáctico *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (2005), que nos informa que se trata de “una expresión que podríamos traducir como «teatro de las artes visuales», apareció en los años sesenta; por ello no es fácil diferenciarla del *happening*” (p. 333). Luego agrega que es una práctica que “asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine (...) Es un «discurso caleidoscópico multitemático»” (p. 333), precisa citando a Wirth. En la misma entrada, Pavis agrega una definición realizada por Jeff Nuttall, la que transcribimos abajo porque consideramos que en ella se transparentan las discusiones que durante mucho tiempo se han dado sobre la *performance*:

El *performance art* está perpetuamente reestimulado por artistas con una definición híbrida de su trabajo, que dejan —sin avergonzarse por ello— que sus ideas deriven en el sentido del teatro por una parte, de la escultura por otra, más atentos a la vitalidad y al impacto del espectáculo que a la corrección de la definición teórica de lo que están haciendo. En rigor, *el performance art* no quiere significar nada (p. 333).

Está aún presente ese arquetipo sobre la *performance* como categoría que *no quiere significar nada*, lo que es similar a decir que en una *performance* no hay nada

que entender. Si aquello fuera cierto, si no hubiera intención de decir algo o no existiera posibilidad de comprender nada, entonces la performance no tendría más valor que una página en blanco. Esto se ha visto a veces potenciado en el tiempo por la misma práctica de la performance, que cae en algunos tópicos y recurre a estimulaciones que de tanto verse, terminan por vaciarse de contenido. Retomaremos esta idea más adelante.

En una mirada general, resulta difícil de creer que la performance sea una hoja en blanco, especialmente cuando se observa su historia y algunos de sus momentos más logrados, o cuando vemos cómo sus conceptualizaciones se introducen en la actividad artística y social. Boris Groys afirma, por ejemplo, que “el museo ha dejado de ser el lugar para una colección permanente y se ha vuelto el escenario de diversos proyectos curatoriales, tours guiados, proyecciones, conferencias, performances, etc.” (2016, p. 11); y Yayo Herrero señala que el arte con sus lenguajes alternativos, con la performance, la poesía, la música, es un instrumento clave para repensar la vida en común (2023). Por tanto es posible que la performance sí sea portadora de un contenido y de una posibilidad política que, a través de determinados impactos sensoriales, sean más difíciles de capturar para cierto público. Lo evidente es que la performance se opone a lo canónico, lo que genera resistencias desde la vereda conservadora. En este mismo documento hemos visto algunos gestos performáticos que hacen saltar alarmas y desencadenan pequeños escándalos: Rivas San Martín, Lemebel, Sierra, Merino, son solo un ejemplo de la potencia irritante para enfrentar capas de poder.

Un texto ineludible en la discusión de la performance es *Performance Art* de Roselee Goldberg (1996), publicado en 1979. Ante todo, conviene precisar que Goldberg habla de *Performance Art*, pues es una forma de distinguir aquellas acciones que tienen la intención de completarse en sí mismas como gestos artísticos, especialmente entre las décadas de 1970 y 1980. Con el tiempo, especialmente si estamos en un texto como este dedicado al análisis de prácticas artísticas, nos referimos simplemente a la *performance*, sin necesidad de distinguirla.

En el texto de Goldberg se precisan claves que nos ayudan a delimitar la práctica performática. Como señalamos más arriba, los gestos de performance aparecen con las

vanguardias, pero “la performance llegó a ser aceptada como medio de expresión artística por derecho propio en la década de 1970” (Goldberg, 1996, p. 7). Esta distancia temporal nos habla de ese aspecto inclasificable que mantiene lo performático, lo que se debe en parte a que ante la industrialización de la vida social, el arte propone trabajar de manera conceptual; la performance se inscribe en esa línea siendo en la práctica “la demostración o ejecución de esas ideas” (p. 7). Goldberg sostiene que la performance nace como un gesto rebelde, donde la co-presencia se debe entender como parte constituyente de la protesta por cuanto “Los gestos vivos se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones del arte establecido” (p. 7). Luego menciona la cualidad renovadora de la performance en el contexto del siglo XX: “todas las veces que una escuela (...) parecía haber llegado a un punto muerto, los artistas empezaban a trabajar con la performance” (p. 7).

El carácter vivo de lo performático, tendió a emparentarlo con el teatro, pero la distancia parece evidente cuando se considera que “el intérprete es el artista, raramente representa un personaje como un actor, y el contenido en raras ocasiones sigue un argumento o narración tradicional” (Goldberg, 1996, p. 8). Luego enfatiza el espíritu rebelde que empapa las performances, observando que es “un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público” (p. 9). En esta última observación se incrusta una sentencia que abre alguna pregunta: ¿por qué los artistas perdían la paciencia con las limitaciones de sus disciplinas? De hecho, es con las vanguardias que se comienza a hablar de limitaciones disciplinares, como una frontera que impediría el desarrollo imaginativo en vez de ordenarlo y darle curso. Parece evidente que las transformaciones sociales impulsadas por la industrialización y la formación de grandes polos urbanos, tuvieron algo que ver con esta manifiesta incomodidad, como lo indica Goldberg:

Los dadaístas de Berlín exigían «la introducción del desempleo progresivo a través de la mecanización completa de cada campo o actividad», pues, «sólo mediante el desempleo llega a ser posible para el individuo lograr seguridad como ante la verdad de la vida y finalmente acostumbrarse a la experiencia» (p. 70).

Junto a los dadaístas, estaban los futuristas italianos, el arte revolucionario ruso, los surrealistas, entre muchos grupos que inundaban la escena de manifiestos, acciones y obras que rompían con lo establecido. El mismo impulso que movilizó en esos años a Duchamp primero con la pintura, donde terminó expulsado de la corriente cubista por no respetar los preceptos del movimiento, para luego inaugurar el espacio del arte conceptual con los *ready made*. Cabe la interrogante sobre si estos objetos desfuncionalizados y nominados, no son acaso una forma de performatividad asignada a las cosas. Dadaístas, surrealistas, revolucionarios y conceptualistas, tendencias enlazadas en la época donde destacan, hacemos notar, únicamente hombres como fundadores. Y lo planteamos porque para muchos autores la introducción del *ready made* con ese momento mítico de presentación del urinario como obra de arte, firmado por el inexistente *R. Mutt*, marca todo lo que viene luego en la historia del arte occidental. A tal punto cambia la definición del arte, que Santamaría (2019) sostiene que Duchamp buscaba la “anestesia estética” como principio vertebrador de los *ready made* (p. 46) y Boris Groys afirma que el

Trabajo alienado de transporte de objetos, combinado con el trabajo invertido en la construcción y el mantenimiento de los espacios del arte, es lo que finalmente produce valor artístico bajo las condiciones del arte post-Duchamp. La revolución duchampiana no conduce a la liberación del artista respecto del trabajo sino a su proletarización por la vía del trabajo alienado (2014, p. 124).

A tal punto se discute sobre la influencia de este objeto (y los que le siguen), que Paula Arrieta Gutiérrez (2021) plantea que *La fuente* es una obra que Duchamp le habría usurpado a una amiga, la extravagante y desconocida artista, performer y provocadora baronesa Elsa von Freytag-Loreinghoven. Es una tesis que no se puede probar, pero los antecedentes que recopila Arrieta arrojan dudas sobre la autoría y confirman que, junto a la inagotable lista de varones pioneros en las artes (y en todos los ámbitos), debemos suponer la existencia y posterior borramiento de una cantidad similar de mujeres brillantes sobre las que sabemos muy poco. Solo apuntamos a un costado que nos sometemos con demasiada facilidad a ese relato oficial, donde es posible “que los hechos sorprendentes aparezcan de la nada, como una revelación, lo cual habitualmente es una mentira que sin embargo cuenta con muy buena prensa” (Arrieta Gutiérrez, 2021, p. 28). Este extendido fenómeno tiene un concepto asociado

que, a nuestro entender, es muy performático, por el riesgo que implica y las parcelas de pensamiento que convoca. Suely Rolnik, según refiere Arrieta Gutiérrez, abrió el paraguas del *antropofalologocentrismo*, noción que concentra las “directrices que rigen el pensamiento (antropocéntrico, falocéntrico, egocéntrico, logocéntrico) por medio de la repetición de fórmulas de solución desde una cartografía ya conocida y que impide, por tanto, la irrupción de la creatividad, de formas nuevas de construir la realidad” (p. 59). Nos parece pertinente incluir esta idea, tal vez no tan conocida, especialmente al hablar de una práctica artística como la performance, donde han destacado muchas mujeres<sup>50</sup>, quizás dado su carácter experimental y controvertido.

La performance aparece junto a las vanguardias a principios del siglo XX (Goldberg, 1996). Pero demoraría casi sesenta años en lograr establecerse como tal. La performance, así como las vanguardias en general, responden a una crisis de la imagen y de la representación. Esto, seguramente, va más allá de la discutida irrupción de la fotografía como técnica de captura de la realidad que barnizó de inutilidad los intentos miméticos del arte plástico. La fotografía, conocida en su mecanismo esencial desde el final de la década de 1820, consolida su industria técnica hacia el final del siglo XIX. Además de las fotografías de parques, retratos, deportes, paisajes y otros elementos destinados a la documentación, también inundaron el imaginario social europeo otro tipo de imágenes, las que mostraban con orgullo y excepcional morbo focos de guerra y la brutalidad colonial (muchas veces calificadas también como guerras). Este punto es extensamente examinado por Daniel Foliard (2022), quien coloca bajo la lupa un amplio archivo de imágenes coloniales, especialmente de potencias europeas en África (UK, Francia y Holanda, mayoritariamente). Foliard se pregunta si “¿existía una articulación entre imagen y violencia propia de los contextos coloniales? ¿Puede la fotografía dar cuenta de las formas específicas de devastación física y coerción de los

---

<sup>50</sup> Solo por dar algunos nombres: Regina José Galindo, Ana Mendieta, Susana Cook, Sophie Calle, Lotty Rosenfeld, Esther Ferrer, Vanessa Beecroft, Maris Bustamante, Valie Export, Verónica Ruth Frías, Yohanna M. Roa, Eugenia Vargas-Pereira, Yolanda Herranz Marina Abramović, Lola Arias, Anne Imhof, Estíbaliz Sádaba Murguía, Eli Neira, las rusas de Pussy Riot, las chilenas de LasTesis, además de la casi olvidada baronesa ya mencionada, son parte de una genealogía especialmente fructífera de artistas mujeres en el ámbito de la performance. Aquí mencionamos algunas que son referencia obligada, jóvenes emergentes y creadoras de la periferia, una muestra mínima que intenta dar cuenta del amplio espacio que ocupan. Sobre el trabajo de algunas de ellas, hemos dedicado al menos unos párrafos.

territorios coloniales?” (p. 183)<sup>51</sup>. Más adelante, Foliard agrega que la captura y difusión de estas imágenes son “instrumentos de lo que Achille Mbembe denomina la «necropolítica» colonial” (p. 183)<sup>52</sup>.

Sostenemos que las vanguardias y, especialmente la performance, responden a estas imágenes, que capturaban de forma macabra el sentido de lo real y reflejaban en sí el estado político interno, una suerte de naturalización de la devastación como poder. Ante esto, las opciones de interpelar a través de la obra artística ya no pasaban por la mera representación, sino que exploran la deconstrucción y la acción en presente, lo que luego se conocería como la *performance art*. Boris Groys afirma que “la escena artística se ha vuelto un espacio de proyectos emancipatorios, prácticas participativas y actitudes políticas radicales así como un espacio en el que se recuerdan las catástrofes sociales y las decepciones del revolucionario siglo XX” (2014, p. 122). Quizás se podría precisar que los proyectos emancipatorios y las actitudes políticas radicales de las que habla, no recuerdan las catástrofes, sino que nacen de ellas. Y que las catástrofes del siglo XX puede que sean diferentes a las que se anidan en el siglo siguiente, pero se anuncian a través de regímenes de necropolítica visual, que no ha dejado de estar vigente. Groys y otros autores afirman que Europa vivía un tiempo de relativa paz desde el final de las guerras napoleónicas, donde “la era de la transformación política y el conflicto ideológico parecía finalmente superada” (p. 122). Pero ¿es posible entender un periodo de estabilidad si el espacio social se encuentra repleto de imágenes de violencia? ¿No es acaso esa acumulación visual la que arrojaría —al menos en parte— a Europa a la Gran Guerra? ¿Y no fueron las vanguardias, con la performance como estrategia destacada, las que pudieron interpretar este ambiente de violencia?

Entendemos necesario haber hecho este breve desvío para comprender con un poco más de profundidad el espíritu de la performance, una cuestión que la narrativa cronológica no puede hacerse cargo por sí sola. Las derivas que ha tenido son, en algunos casos, una muestra de la capacidad de desactivación que tiene el orden

---

<sup>51</sup> Traducción propia. En inglés original: *Was there a juncture between vision and violence that was particular to imperial contexts? Can photography testify to specific forms of physical devastation and coercion in colonial terrains?*

<sup>52</sup> Traducción propia. En inglés original: *instrument of what Achille Mbembe calls colonial «necropolitics»*

capitalista, según acusan Santamaría o Castro Flórez (por mencionar a dos autores ya citados en este documento).

Quizás una desnaturalización paradigmática de la performance vendría de la mano de las nuevas tecnologías de comunicación en el siglo XXI, durante su primera década, con la aparición de los *flashmob*, acciones de ocupación masiva del espacio público organizadas a través de internet. Si bien se observaron con interés, por la coordinación social que la acción requería, las intervenciones prontamente se estandarizaron y fueron recicladas como acciones de mercadeo para grandes marcas. Por lo demás, todo giraba en torno a la organización de un grupo numeroso de personas, no habiendo una reflexión que se dibujara en la operación. Es más, una de las principales características que portaban los *flashmob* era su radical indefinición política, y sus objetivos no superaban la barrera de la alegría superficial y la plusvalía ornamental del espacio. Y a eso, también se le calificó como *performance*. Castro Flórez, evocando a Groys, nos recuerda “que bajo las condiciones de la modernidad hay dos formas de producir y hacer llegar al público una obra de arte: como mercancía o como instrumento de propaganda política” (2014, p. 46).

La mirada suspicaz en torno a la performance tampoco es producto exclusivamente de las operaciones excéntricas. También se produce un distanciamiento entre el público y la disciplina derivado de ciertas monotonías que pueblan el imaginario de la performance, lo que hace perder su efectividad en cuanto al impacto que se proponen generar. Úrsula Ochoa (2014) identifica al menos diez gestos en la performance contemporánea que han perdido parte de su valor por haberse instalado como un cliché. Ochoa se refiere a “elementos formales y técnicos que (...) se están convirtiendo cada vez en una manera fácil de justificar nuestra injustificable malsana y ya vívida mediocridad creativa” (p. 1). Esta (auto)crítica interpreta a muchos espectadores o asistentes de performance que simplemente no logran conectar con las formas presentadas, al disolverse la promesa de radical singularidad propia de la disciplina. Aún así, su influencia resultará clave para la comprensión de la contemporaneidad.

El giro de la actividad artística que se inicia en las primeras décadas del siglo XX propone activar zonas que no estaban contempladas en los catálogos disciplinares. Si

hasta ese momento, la relación entre obra y público buscaba la contemplación como gesto coordinador, a partir de la industrialización del mundo ese eje cambia completamente, tal como lo registran distintas voces:

En esta línea, Lyotard (1984) afirmará que a diferencia del elemento contemplativo, lo sublime hoy se expresa a través de la relación de la experiencia presente. De realizar un proceso en el que el hecho artístico converja en una comunión con su tiempo, y trascienda por tanto en lo inmaterial (Peiró López & Rodríguez Arias, 2022, p. 7).

La performance busca de modos radicales y nuevos alcanzar el contacto con lo sublime, asunto ya imposible de encontrar en la obra de arte, lo que se intenta crear en un espacio de contacto. Barría Jara (2011) define la performance como “esa clase de procedimiento artístico que precisamente ya no intenta contar algo, sino que hacer algo con alguien” (p. 13), mientras Rojas (2011) afirma que “Los artistas se aproximan a la performance como una manera de alcanzar rendimientos políticos de sus obras” (p. 49), lo que nos invita a pensar que los *rendimientos políticos* que desea alcanzar o recuperar lo performático, suceden en el contacto con un otro, cuando se retiran capas de mediación entre obra y público, para que obra y público ocurran al mismo tiempo. Como señala Josette Féral

Lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto realizado, sino en el efecto que produce sobre el público y sobre el performer mismo (...) Contra la obra de museo, la performance ha elegido la confrontación con el público (en Barría, 2011, p. 14).

Tras la Gran Guerra, la performance sigue un desarrollo vertiginoso en este camino por encontrarse con el público. El relato más aceptado es que el territorio de formación y primera madurez de la performance fue Europa, lugar donde la experiencia de violencia se manifestaba con fuerza, aunque conviene mencionar visiones alternativas como las que indica Diana Taylor (2015), que recoge indicios de performance en el Brasil de la década de 1930 y en México con el desarrollo del arte no-objetual. Taylor complementa: “Como nos recuerda Rebecca Schneider, siempre hay que hablar en plural al referirse a las historias del surgimiento del performance art para no fetichizar la noción de sus orígenes, prácticas específicas y autorías” (p. 61).

Aún así, ya sea por su posicionamiento estratégico, por contar con medios de difusión y registro más asentados, por su histórica posición hegemónica, por el impacto de las obras, o por la suma de todos esos factores y otros que quizás se escapen ahora,

el hecho es que en la Europa de entreguerras sí hubo un desarrollo notable de la performance. En este sentido, Goldberg indica que “El desarrollo de la performance en la década de 1920 en Alemania se debió en su mayor parte al trabajo pionero de Oskar Schlemmer en la Bauhaus” (1996, p. 97). En la Bauhaus convergían distintas expresiones de la vanguardia y se perfilaba como uno de los cauces más serios en la exploración de las nuevas tendencias. La Bauhaus se mantuvo unida en torno a un manifiesto concreto y también por las celebraciones que hacían:

Las «fiestas de la Bauhaus» pronto se hicieron famosas y atrajeron a asiduos procedentes de las comunidades locales de Weimar (...). Las fiestas se preparaban de manera muy elaborada en torno a temas como «Meta», «El festival de la barba, la nariz y el corazón» o «El festival blanco» (Goldberg, 1996, p. 99).

La Bauhaus fue un proyecto de ambiciones ilimitadas, que buscaba repensar todas las relaciones entre arte sociedad, entre lo estético y lo práctico, entre el arte y la artesanía, un programa de búsquedas exhaustivo y sorprendente. Su esfuerzo era metódico y libre al mismo tiempo, por lo que su cierre parecía inevitable con el avance del nacionalsocialismo en Alemania, hecho que se produjo en 1933. En los años que alcanzó a funcionar, la Bauhaus marcaría una notable influencia en casi todas las áreas del arte: arquitectura, diseño gráfico, industrial y de objetos, teatro, música, fotografía, danza, etc. Además aportaría sustento teórico a cada parcela donde se involucraba y su escuela se esparciría por el mundo. Oscar Schlemmer genera una teoría en torno a la performance, con dimensiones teóricas y prácticas, donde el espacio es factor fundamental, una línea que cambiaría nociones esenciales en el desarrollo del teatro contemporáneo y en las intervenciones en el espacio público.

La inminencia de un nuevo conflicto en Europa, la desatada violencia, persecución sobre lo distinto que permitió la llegada de Hitler al poder, y el posterior estallido de la guerra, hizo que muchos artistas de la Bauhaus se exiliaran. En el campo de la performance, los exiliados tuvieron notoria influencia en Estados Unidos, particularmente en Nueva York hacia el final de la década de 1930.

Surgen figuras de la estatura del músico John Cage y el bailarín Merce Cunningham dentro de la escena alternativa neoyorquina, de los que se registra actividad ya en 1937. Sus obras serían decisivas para la formación de un movimiento de performance en Estados Unidos. Hacia 1948, Cage y Cunningham habían colaborado

“en varios proyectos durante casi una década y ambos fueron invitados a unirse a la escuela de verano en el Black Mountain College celebrada ese año. Willem de Kooning y Buckminster Fuller también estaban allí” (Goldberg, 1996, p. 130).

Algunos de los principales gestos performáticos se pondrían en escena durante las décadas de 1950 y 1960, tanto en Europa como en Estados Unidos, tejiendo una red de acciones que modificarían la forma en que se piensa y se hace el arte contemporáneo. Al mismo tiempo, desde una perspectiva crítica, muchas de estas acciones también darían espacio para justificar o componer luego eventos de carácter performático pero vaciados de intencionalidad, como el caso que mencionamos de los *flashmob*. Como fuera, la disciplina de la performance exploró sus límites en esos años de manera comparable tanto en Europa como en EE.UU., lo que deriva en su aceptación como medio dentro del mundo artístico y expresión inequívocamente política, según afirma Roselee Goldberg:

Sólo después de diez años de una importante guerra debilitadora, muchos artistas sintieron que no podían aceptar el contenido esencialmente apolítico del entonces abrumadoramente popular expresionismo abstracto. Llegó a considerarse socialmente irresponsable para los artistas pintar en estudios apartados cuando tantos problemas políticos reales estaban en litigio” (1996, p. 144).

Esta consolidación también trazaría ciertas categorías que debemos nombrar en este repaso, recogidas por Patrice Pavis (2005, p. 333), quien distingue cinco tendencias en la performance y que resumimos a continuación:

- 1) *Body Art*: utiliza el cuerpo del performer para ponerlo en peligro.
- 2) La exploración del espacio y del tiempo mediante desplazamientos al ralenti y figuras.
- 3) La presentación autobiográfica en la que el artista cuenta acontecimientos reales de su vida.
- 4) La ceremonia ritual y mítica.
- 5) El comentario social.

Pero la cuestión de la performance como disciplina, una vez superadas estas décadas de frenética actividad, siguió generando debates respecto de su finalidad o de sus procesos. Es tal vez la disciplina que más veces ha sido desechada, desvalorizada y dada por muerta. Y en misma proporción vuelve a surgir, acumulando ya varias generaciones de performers. La expansión a otros territorios, activó nuevas maneras



FIG. 33: Susana Cook en escena. Gentileza de la artista.

de utilización de la performance como expresión política. Pero también permitió que se hiciera una lectura renovada de acciones de protesta como gestos artísticos.

En relación a esta última idea, Diana Taylor (2015) revisa algunas de las cuestiones más contingentes sobre la performance. Regresamos por un instante al inicio de este apartado, cuando mencionamos que el término performance era un anglicismo y que, al no haber nada más preciso, se había extendido al uso castellano. Pero su origen plantea un problema de base: se puede traducir como *la* performance (uso que hemos dado en este documento) o *el* performance, perfectamente adecuado también. Taylor repara que este “travestismo nos invita a considerar el sexo/género de performance” (p. 57). Y a su vez, ilumina esta observación con una declaración de Susana Cook (Figura 33), performer argentina radicada en Nueva York, que por su belleza y profundidad, trasladamos íntegra aquí:

Yo empecé a hacer teatro cuando tenía 16 años  
 Pero después leí en un libro que el teatro se había muerto  
 Así que me hice performance artist  
 Pero la performance se murió al poco tiempo  
 Así que me hice feminista  
 Pero la gente ya estaba hablando de post-feminismo  
 No tenía idea de por qué cualquier grupo al que me unía se moría.  
 Empecé a pensar que era mi culpa  
 Así que decidí hacerme inmortal

No sé si necesito saber que la cocina es una nena  
 Y el banco un varón  
 La mesa, la cuchara, la comida  
 Y las tareas domésticas  
 El dinero, los negocios y el camión  
 El libro, la plancha  
 La familia, el trabajo  
 La falda y el pantalón  
 La culpa, el perdón  
 Una fracción o un entero.

El performance que voy a presentar se reserva  
 El derecho de asumir diversos géneros durante el  
 Transcurso de la performance.

(En Taylor, 2015, p. 57).

Cook, además de adicionar una capa de humor inteligente a la práctica, revitaliza el uso político de la performance desde una posición periférica, donde se acusa la traducción del término y se liga la historia personal y social desde una perspectiva de género o disidencia. En Cook, en este como en la mayoría de sus trabajos, se materializan elementos presentes en la *Matriz de dominación* de Hill Collins.

Taylor también coloca algunas acciones de cariz performático, como manera de ejemplificar el modo en que esta disciplina nos permite leer la realidad. Un caso emblemático lo constituyen las abuelas y madres de Plaza de Mayo, en Argentina, que desde 1977, realizan un ritual que exige justicia para sus hijos/nietos, víctimas de la dictadura. Con un pañuelo blanco en la cabeza y una foto de sus hijos en el pecho, su actividad desborda la protesta y se comprende mejor en clave de performance. La imagen de estas mujeres, una conjunción de desgarró y dignidad, impulsaría otras acciones. En 1995, se suma a esta exigencia de justicia el colectivo H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio), quienes diseñan y ejecutan una serie de acciones públicas de denuncia (conocidas como *escraches*) contra sujetos vinculados a torturas y desapariciones de la dictadura, que viven en una aparente normalidad. H.I.J.O.S. intervienen calles y vecindarios, alteran las señales del tránsito y colocan carteles con el rostro del denunciado, con el objetivo de que la comunidad conozca al *verdadero vecino*:

Los escraches son profundamente teatrales. La acusación performática funciona únicamente si logra llamar la atención de la gente. Marionetas gigantes, ratas móviles y, a veces, enormes carteles con las fotos de los desaparecidos, son algunos de los elementos que acompañan a los manifestantes mientras bailan y cantan por las calles (Taylor, 2015, p. 127).

Es en este punto donde la performance se contacta con el activismo, y donde emerge el concepto de *artivismo*, o performance de guerrilla —propone Taylor—, que opera alterando el espacio social contingente, interrumpiendo el flujo de la normalidad. Otra cara de la noción *artivista* es la que ofrecen artistas que viajan desde la práctica disciplinar performática de exploración artística, hacia la performance de denuncia. Un ejemplo de esto, quizás uno de los más destacados, se encuentra en la obra de la guatemalteca Regina José Galindo.

Galindo (1974) es una de las artistas de performance más importantes del mundo, con una trayectoria que alcanza muchos puntos altos. Su obra es extensa y lamentablemente este no es el documento para referirnos en profundidad a ella. La mencionamos aquí porque vemos en su obra *Plomo* (2006) una manera de trasladar lo político al mundo personal, para luego devolverlo al espacio público de un modo nuevo.

En *Plomo*, resume Taylor (2015), “Galindo le pagó una subvención de 5.000 dólares que había recibido de una fundación en los Estados Unidos a un ex-militar dominicano para que la entrenara en usar diferentes tipos de armas, revólveres, rifles y escopetas” (p. 135). Toda la acción se desarrollaba en el espacio de la vida privada de Galindo, por lo que el público conoció esta acción a través de registros (fotografías, vídeos), agrupados como archivo de la experiencia.

La verdadera performance había sucedido en Regina José Galindo, al adquirir una nueva destreza, un aprendizaje que ocurría en su cuerpo y quedaba ahí de manera invisible, pero que la cambiaba de manera definitiva al dotarla de la capacidad de dar muerte a otro. Este entrenamiento, exhibido de esa forma, informaba al público de que la artista se había transformado. Eso en el plano individual. Mirado desde el plano social, Galindo toca esferas sensibles para el mundo guatemalteco, azotado por la intervención extranjera y un genocidio de más de treinta años, un país lleno de armas y, por tanto, lleno de personas (principalmente hombres) capaces de dar muerte. En un anillo adyacente de interpretación, como bien apunta Taylor, el proyecto visibilizaba

El hecho de que el dinero norteamericano que llega a Guatemala se usa para entrenar a los militares y adquirir armamentos (...) El performance, pues, se enriquece al entender el marco más grande, el tráfico de armamentos como un performance de poder, militarismo y neoimperialismo en las Américas. (2015, pp. 135-136).

La propuesta de Galindo, sostenemos, puede tener aún otra lectura que favorece la perspectiva del tiempo. El año 2006, de presentación del proyecto *Plomo*, también fue el año de irrupción de las redes sociales con la penetración a nivel mundial de Facebook. Este modo de relacionarse con el mundo que se establece con las redes sociales, representa una aceleración de las condiciones propias del capitalismo neoliberal —asunto que consideraremos luego—, donde la exposición de lo individual y lo privado se impone como condición de ingreso a un espacio colectivo depreciado.

En el momento en que se diseña y exhibe la obra de Galindo, este modo de relacionarse estaba aún en fase esquemática. Pero *Plomo* sigue las pautas propias de esta nueva dinámica que estaba por expandirse de manera inexorable: documenta una experiencia para elaborarla como un relato mínimo, con un arco dramático casi inexistente, que se expone ante la comunidad como un viaje. Los registros de Galindo, en lo formal, no son muy distintos a los de cualquier ciudadano que comparte en redes sociales sus vacaciones. Hay una intuición acertada en el diseño de Galindo, en el sentido de la liquidación absoluta de la intimidad<sup>53</sup>, donde “Nada se pierde. Tampoco nada de se transforma. Vivimos dentro de un gigantesco archivo” (Sarlo, 2018, p. 68). Esta intimidad de Galindo, también anticipa los cánones de la intimidad develada a la que se refiere Beatriz Sarlo: “una nada subjetiva que puede ser vista de una sola ojeada y por completo” (p. 68).

Sospechando del naciente régimen de competencia por la visibilidad, de la anulación completa de lo privado, del reinado de lo individual, *Plomo* interpreta el malestar de un pueblo masacrado, anticipándose a los códigos de transmisión viral propios de las redes sociales, que dictarían el nuevo mantra de “me exhibo, luego existo” (Sarlo, 2018, p. 69). Galindo ocupa el lugar de lo que Illouz califica como el “yo que se constituye como performance pública” (en Sarlo, 2018, p. 70), volviendo evidente el tácito contrato de exhibición (Sarlo, 2018) al que nos sometemos de manera voluntaria, aunque en definitiva no tenemos opción, o donde la alternativa es la exclusión.

Esta lectura del trabajo de Galindo solo es posible debido al éxito que posteriormente tuvo del esquema de relaciones personales acelerado por las nuevas tecnologías. Una crítica de esta lectura podría argumentar un grado de presentismo, o podría decirse que la intención de Galindo estaba en una línea política de denuncia de la violencia y del valor del dinero en su tensión de arte y activismo. Hay algo de cierto en todo eso. Pero el hecho es que desde *Plomo* se desprenden dos conceptos que resultan clave para nuestro análisis. El primero es el de *inminencia*, el ejercicio de tratar los hechos como acontecimientos que están por ocurrir (Freitag, 2011), una noción que propone García Canclini (2010) definiéndola como una cuestión *específica del arte*

<sup>53</sup> Tema que Galindo también trabaja en otras performances como *No perdemos nada con nacer* (2000), *Piel* (2001), *América's Family Prison* (2008), y otras.

*actual*, arte que trabajaría “con la inminencia de una revelación, en insinuar lo que no se puede decir” (p. 110). Debemos convenir que es exactamente eso lo que ocurre con *Plomo*, según lo hemos descrito.

En la misma operación, Galindo abre otra veta conceptual, al poner en contacto —por tanto dibujar la frontera— entre el *archivo* y el *repertorio*, elementos propuestos para la discusión por Diana Taylor:

Occidente, como he dicho, valora la Memoria de «Archivo» que se preserva a través de fotos, documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. El archivo opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales (2015, p. 154).

Esto implica entender el archivo como un significante que podrá generar distintos significados dependiendo del momento de su observación, pero que en cualquier caso no pertenece a *lo vivo*. Taylor explica los mitos relacionados al archivo, siendo mitos por cuanto tienen una carga de inamovibles, no por ello verdaderos:

Uno de esos mitos es que el archivo no es mediatizado, es decir, que los objetos que allí se encuentran tienen un significado concreto y estable independientemente del proyecto que los llevó a formar parte del archivo. Pero lo que hace que un objeto sea «archivable» es el proceso a través del cual ese objeto se seleccionó para determinado análisis. Otro mito es que el «archivo» resiste el cambio, la corrupción, y la manipulación política (p. 154).

Taylor contrasta los atributos del archivo con lo que denomina el repertorio, que tiene otro alcance, donde el significante es subjetivo y por tanto móvil hasta cierto punto. El repertorio, especifica Taylor,

Tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al «estar allí» y ser parte de esa transmisión (p. 155).

*Plomo* se presenta como una zona de contacto, una postura que García Canclini califica de intercultural y fronteriza, evitando “la celebración tradicionalista y la mercantilización de sus trabajos” (Freitag, 2011, p. 206). Galindo transforma su repertorio en archivo, y luego transforma ese archivo en un repertorio social y público, desafiando distintas convenciones inscritas desde la comunicación hasta el sentido del género. Es una obra a examinar en su profundidad, realizada desde la periferia, que

aquí nos ha servido de cribado para delinear estos conceptos (inminencia, archivo/ repertorio), a través de la expresión nítida que entrega el ejercicio de la performance.

Obras como la de Regina José Galindo devuelven sentido a la afirmación de McLuhan & Powers, quienes indican que “hasta cierto punto, la función del arte es proporcionar una distancia soportable” (2015, p. 125). Pero nos remite especialmente a una reflexión de Alfredo Jaar, donde aborda el sentido de las estrategias de la representación y sus dificultades inherentes: “Para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que *muestre* su fracaso. Hay algo irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja debe ser preservada” (en Castro Flórez, 2014, p. 54).

La práctica artística, con la llegada del siglo XXI, ve en el archivo una posibilidad de creación, mucho más allá de la función estática de la preservación o de la difusión, lo que Guasch (2016) enmarca dentro de los "giros de los global". Además amplía la noción de archivo, donde ya no se refiere únicamente al documento elegido por una entidad destinada a recoger y organizar un archivo, sino que se incorporan otras nociones de archivo, personal y ciudadano, incluso de memoria emocional, que tejen una red de nuevas posibilidades que los artistas comienzan a utilizar:

Las prácticas contemporáneas basadas en la investigación, como los archivos, contemplan formas más personales de explicar la historia (...) se tejen historias imaginadas, antropologías creativas que, en pleno cuestionamiento de los conceptos de representación, autoría y subjetividad, despliegan distintas estrategias en el marco de una deconstrucción de las historias oficiales (Guasch, 2016, p. 340).

Boris Groys (2014), por su parte, apunta que “el archivo es el lugar donde el pasado y el futuro se vuelven intercambiables” (p. 81), entendiendo que el desarrollo de nuevas tecnologías que facilitan la producción del registro (y su inmediata difusión), daba forma a nociones de archivo que debían acomodarse en la realidad. Angela Harris (2021), por su parte, adiciona una idea interesante en la discusión sobre el uso del archivo en la creación, donde esta incorporación formaría parte de “metodologías excéntricas por su desobediencia a la idea de progreso y de futuro contenida en la comprensión tradicional de las genealogías” (p. 49). El uso del archivo, o debiéramos decir de *los archivos*, introduce el problema del tiempo y de la visión de la historia.

Un ejemplo de este uso, que cruza performance, testimonio, historia y la incorporación de intérpretes no profesionales como portadores de un archivo único, lo realiza la artista argentina Lola Arias con la obra *El año que nació* (2012), donde se confrontan las historias y recuerdos personales de once chilenas y chilenos. Los actores —no profesionales— narran y cruzan sus propias historias, todas ligadas a la dictadura chilena. Este ejercicio se basa a su vez en *Mi vida después* (2009), versión argentina también de Arias que seguía una dinámica similar, donde se combinaban personas de procedencias políticas diversas, generando un debate sobre el sentido de la historia y la interpretación de esta, incluyendo materiales de archivo íntimo como detonante de los discursos. Como señala Dieter Roelstraete, discutiendo estos nuevos problemas que se imponen en la práctica artística:

Hay un número cada vez mayor de artistas (...) que desean definir el arte (su arte) ante todo, en lo más hondo de su relación con la historia, es decir, con el pasado. Cada vez más, frecuentemente, el arte mira hacia atrás. Hay una parte sustancial de prácticas artísticas contemporáneas comprometidas no con un simple contar historias sino, más específicamente, con contar la historia; y este modo historiográfico —un complejo metodológico en el que están incluidos, entre otros, el informe histórico, el archivo, el documento, el acto de excavación, el memorial, el acto de reconstrucción y recreación, el testimonio— se ha convertido a la vez en el mandato («contenido») y el tono («forma») preferidos de un número creciente de artistas (en Castro Flórez, 2014, p. 56).

La observación de Roelstraete, sumada a la incorporación de estrategias propias de la performance en otras disciplinas —la expansión de la noción de archivo, el relato en primera persona, la acción en presente, los vínculos con la contingencia política social, entre otras que vemos incrustadas en el arte contemporáneo—, nos hace reflexionar respecto de la relación entre performance y memoria quizás como una cuestión estructural. En este sentido, Diana Taylor apunta que:

A través de la «performance» se transmite la memoria colectiva. (...) Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado (...). Crea un espacio privilegiado para el entendimiento de trauma y memoria. (...) Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación (en Sancho Ribés & Galindo, 2017 p. 149).

La actividad de la performance nos ha permitido tocar las nociones de archivo y repertorio, esencialmente porque la performance se ve obligada a construir su propio archivo. En cuanto los medios técnicos estuvieron a disposición, performers en

distintas plazas comenzaron a utilizar cámaras de video y por supuesto fotografías para registrar sus acciones, por definición evanescentes, es decir, actos efímeros y de algún modo irrepetibles. Se opone al teatro en lo último, pues si bien la representación teatral es efímera (ocurre únicamente ante ese público presente), lucha por ser repetible. En el teatro, muchas veces, se cuenta además con un texto que permitiría hacer versiones posteriores de una misma obra, pese a que el *texto espectacular* sea por definición efímero. La performance por tanto, se encadena con la noción de archivo, medio por el cual podemos conocer acciones como la de Galindo.

Esto ha llevado a construir algunas mitificaciones que solo van agregando capas de complejidad a las obras. Un ejemplo de estas confusiones, se dio con un miembro del *Accionismo Vienés*, movimiento activo desde la década de 1960 en adelante. Este grupo, cuyo rostro visible era Hermann Nitsch, organizó una serie de rituales que traspasaban las convenciones de lo aceptable, violentos en su imagen y muy agresivos en sus recursos estéticos (uso de animales muertos, sangre, simulaciones de orgías, etc). Lógicamente, sus obras causaron revuelo y son aún muy discutidas dentro y fuera del circuito del arte. Una de las historias que devela cómo la performance vino a flexibilizar el concepto del archivo, la protagoniza Rudolf Schwarzkogler, performer del entorno del Accionismo Vienés.

Schwarzkogler desarrolló algunos proyectos durante la década de 1960, seis acciones numeradas correlativamente, todas enfocadas en la producción de imágenes realistas de situaciones extremadamente sangrientas, gestos que hoy podrían asociarse a la estética del *gore*. Muchas de estas acciones estaban protagonizadas por el mismo Schwarzkogler o bien por su colaborador habitual, el fotógrafo experimental Heinz Cibulka. En una de estas acciones, se simulaba la mutilación genital de, supuestamente, Schwarzkogler. Otras versiones apuntan que la castración se hacía sobre Cibulka. Rudolf Schwarzkogler murió antes de cumplir 29 años, en 1969. En torno a su muerte, se echó a correr el rumor de que se había desangrado tras la acción. Paul Virilio (2001), apuntaba al respecto:

El ejemplo extremo del AUTO DE FE del artista seguirá siendo tal vez el de Rudolf Schwarzkogler, quien murió a consecuencias de la castración que se había infligido, en el transcurso de una de sus *performances-action* que se desarrollaba a puerta cerrada, sin espectadores, entre el artista y una cámara de video. ARTE TERMINAL que, para cumplirse,

ya sólo necesita del enfrentamiento de un cuerpo torturado y un aparato automático (p. 62).

Esta versión de los hechos se ha convertido en uno de los grandes mitos sobre Schwarzkogler, el Accionismo Vienés y, en general, ha hecho daño a la percepción sobre la performance, especialmente si la historia se extiende en la pluma de autores de referencia como Virilio. Sin embargo es completamente falso que Schwarzkogler haya muerto a consecuencia de esta acción castratoria: en las imágenes es Cibulka quien aparece realizando la supuesta mutilación; los genitales estaban recubiertos con lonjas de pescados; y la sangre —quizás humana, probablemente falsa— no provenía del cuerpo del performer. Jarosi (2013) señala el origen de este relato, “divulgado públicamente por el crítico de la revista Time Robert Hughes, en 1972” (p. 65)<sup>54</sup>, y que circularía con características míticas por más de dos décadas sustentado en el escándalo que provocaba aquella afirmación en torno a la autocastración:

Esta afirmación ha sido respaldada por otra igualmente escandalosa que sostiene que el artista estaba lo suficientemente «loco» como para tomar fotografías que probaban lo que había hecho. De hecho, en lugar de provocar un cauto escepticismo y una mirada atenta, la narrativa de la supuesta autocastración de Schwarzkogler ha camuflado su propio engaño (Jarosi, 2013, p. 66)<sup>55</sup>.

Aunque todavía parece necesario consignar la falsedad de esta versión —de hecho Schwarzkogler murió al caer de una ventana, un accidente calificado como suicidio—, y señalar que esta incubación mítica solo ha servido a discursos que demonizan la práctica performática, lo relevante para esta investigación se instala en la capacidad que tenía el registro documental de verificar un hecho, aunque ese hecho fuera falso. Este mecanismo devela una transmisión ideológica y por tanto nos señala una posición hegemónica que intentaba devaluar la performance, del mismo modo en el que se construyeron los relatos colonizadores. Conviene, para dimensionar estos relatos no verdaderos, recordar esta precisa acotación de Tzvetan Todorov:

La recepción de los enunciados es más reveladora, para la historia de las ideologías, que su producción, y cuando un autor se equivoca o miente, su texto no es menos significativo

<sup>54</sup> Traducción propia. En inglés original: *introduced to the public by Time Magazine critic Robert Hughes in 1972*

<sup>55</sup> Traducción propia. En inglés original: *this claim has been buttressed by another equally outrageous one that contends that the artist was ‘crazy’ enough to take photographs to prove he did it. Indeed, instead of eliciting cautious skepticism and close looking, the narrative of Schwarzkogler’s putative auto-castration has camouflaged its own speciousness by staging a sleight of hand.*

que cuando dice la verdad; lo importante es que la recepción del texto sea posible para los contemporáneos, o que así lo haya creído su productor. Desde ese punto de vista, el concepto de «falso» no es pertinente (2008, p. 66).

Si bien la performance se constituye como un espacio de absoluta verdad, de presencia, de cuerpo en acción, la producción de lo falso como posibilidad se introduce en ella a partir de la narración creada en torno a la *castración* de Schwarzkogler. Y, si como hemos dicho, esto trae consigo una serie de discursos de desprestigio en torno a la práctica de la performance, también agrega sombras sobre la imagen como garantía de verdad, sumando complejidad a la noción del documento como archivo. Este episodio también puede ser leído como una operación donde aparece la función de la inminencia del arte, especialmente visto desde hoy donde la manipulación y generación de imagen digital ha desvalorizado completamente la fiabilidad de las representaciones, en pleno dominio de una sociedad de la imagen.

Otros campos conceptuales se despliegan a partir de la instalación de la performance. Al menos resulta importante mencionar aquí las nociones de *arte público* y *site specific*. Estas dos herramientas de trabajo se relacionan con el desarrollo de la performance en la medida que aparecen como condición de operaciones fundamentales de distintos tipos de performances.

La idea del arte público es una cuestión que implica la existencia de su reverso: el arte privado. Y puede parecer en parte absurdo, pues el arte como tal tiene una vocación de público, de alcanzar alguna audiencia para completar su condición de arte. Entonces la expresión de la existencia del arte público adquiere valor en la medida que sería una práctica que elimina toda barrera de entrada para contactarse con el público, respondiendo al menos en parte a la expansión del arte privado, expresado en colecciones particulares, ferias de arte que ofrecen visitas exclusivas, y en la red de grandes galpones en zonas de tránsito de puertos libres donde se almacenan obras de arte a la espera de algún millonario que pague su precio y la recoja acompañado de escoltas armados (Steyerl, 2018, p. 115 y ss.).

Frente al escenario privatizador, aparece el arte público, donde no es necesario siquiera tener la intención de acercarse a una obra, pues es la obra la que se acerca al público. Se trata de obras que se instalan, pues, en el espacio público, lo que trae algunas consecuencias en su valoración.

Entenderemos que el trabajo de arte público modifica de alguna manera el espacio público, siendo esencialmente político al intervenir la geografía visual o física del sujeto. Esto, bajo ciertas ópticas, “contribuye a «producir» política” (Capasso, 2015, p. 19), ya que se transforma en acto. Siguiendo a Capasso, esto deriva en “que el arte público es forzosamente político, un arte que participa en o crea por sí mismo un espacio político en el que se asumen identidades y compromisos” (p. 19), donde el artista sería capaz de producir espacio público y por lo tanto político. Esta mirada general sobre el arte público nos posiciona en prácticas artísticas comprometidas con determinadas causas, vistas desde una perspectiva comandada por la propuesta de Rancière, en el sentido de que el arte se hace cargo del *reparto de lo sensible*. En lo público se encierra aquello que es sensible. Si bien estamos de acuerdo en que esto es posible, debemos anotar que la misma operación puede ser válida en prácticas artísticas que no manifiesten —o no sean conscientes de— una adhesión a alguna causa, que no tengan un posicionamiento político de manera forzosa como lo desliza Capasso. Y aunque el posicionamiento no exista, la lectura política del gesto artístico se puede hacer de todas formas, es una lectura incluso obligatoria, por lo que concordamos en el fondo: todo arte público es político. Veremos algunas aproximaciones intentando aclarar este punto.

Antes de entrar en esas coordenadas, queremos observar algunas cuestiones previas respecto del arte público. Lo primero es la imposibilidad de separarlo totalmente de la monumentalidad y, en algunos casos, de la arquitectura. Estas dos expresiones son concebidas para su disposición en la esfera pública, incidiendo de modo directo en la construcción de un imaginario social, jugando un rol activo en la producción material y simbólica del espacio. La disposición monumental tiene un sentido abierto y en general es una representación del orden vigente. Solo es posible la construcción de un monumento si el orden político vigente lo dispone, incluso a veces en contraposición a la sensibilidad pública. Los regímenes dictatoriales y autocráticos son propensos a la construcción monumental, aunque no se puede reducir su uso tan solo a ellos.

Según Palacios González (2024), el monumento moderno tiene “un origen trazable muy concreto: el Renacimiento italiano”. Luego complementa los “intereses de

clase se revistieron de humanismo, implicando la necesidad de conservar los «monumentos de la antigüedad» a la vez que se creaban «monumentos intencionales»” (p. 107). Los monumentos intencionados suelen incluir las ideas de historia y legado, una sensación de eternidad que busca fijar puntos de apoyo para la elaboración de una determinada identidad.

En su origen moderno, los monumentos se hacían en honor a una figura. Los monumentos de la antigüedad, fueron ordenados como tales. Más arriba, por ejemplo, vimos el caso de alguna estatua de un colonizador español que fue decapitada durante la revuelta social de 2019, o la atacada estatua del General Baquedano que terminó con el retiro de la ecuestre figura. Un caso similar se dio en Bristol (EE.UU.) con el derribo de una “escultura de un comerciante de esclavos monumentalizado como filántropo” (Palacios González, 2024, p. 107), en medio de las protestas del movimiento *Black Lives Matters*. Es en momentos de agitación donde podemos visualizar la carga simbólica de algunos monumentos, como sucediera con las estatuas de los próceres soviéticos, derrumbadas por la multitud una vez diluido el poder. Hay una relación directa entre poder simbólico y efectivo. Una vez que se deslegitima el poder efectivo, tienden a caer los objetos que lo simbolizan. Hay otra forma de abordar estos cambios del espacio monumental, cuando se logra sincronizar el poder político con el espacio simbólico. Por ejemplo, en España, se han retirado cientos de monumentos y vestigios alusivos al franquismo, tras la aprobación de las leyes de memoria democrática, desde el año 2007 en adelante (Martínez Rosario, 2014), treinta años después de iniciarse la transición.

Algunas operaciones arquitectónicas funcionan de modo similar, pues son la representación de un modelo político y social. Mencionamos antes la importancia que entregó Franco a la construcción del Museo de América, una fijación con las grandes dimensiones, produciendo espacios que pretenden dar cuenta de la importancia de un periodo o de quien lo mandó a construir. Así, numerosos palacios y grandes edificios que pueblan las capitales europeas (y algunas capitales de las colonias), portan esta misión de memoria monumental. En culturas anteriores o fuera de la idea occidental, identificamos monumentos arquitectónicos vinculados a cierta idea de memoria. Era frecuente que se pensaran como espacios funerarios de un personaje importante,

como lo fueron las pirámides egipcias o el Taj Mahal en India. La relación entre el tamaño de la construcción y la importancia del sujeto al que se dedica el espacio y los recursos se repite, modificando la mirada sobre el territorio, transformando con el paso del tiempo esos monumentos en parques turísticos.

En la Europa contemporánea vemos algunas manifestaciones relacionadas a esta idea. Por ejemplo, el memorial a las víctimas judías de Europa, conocido como Memorial del Holocausto (Figura 34), ubicado en Berlín. Aquí la idea de monumentalidad se expresa en la enorme extensión que ocupa (casi dos hectáreas) y la aplastante sensación que provoca al visitante recorrer los más de dos mil setecientos bloques de concreto pulido que configuran una especie de laberinto<sup>56</sup>. Desde cierto ángulo, esta construcción no sería un monumento propiamente, pues no celebra o recuerda a una figura en particular, sino que apela a una idea. Se puede discutir si lo podemos llamar sitio de memoria o contramonumento, asunto sobre el que volveremos enseguida. Como sea, en el caso del Memorial del Holocausto, ha resultado inevitable que se convierta en una atracción turística, grupos de visitantes guiados por altavoz en distintos idiomas, niños corriendo entre los interminables rincones, sujetos que encuentran en esos pasillos un lugar para divertirse y cientos de miles de *selfies* que aprovechan el estético paisaje.

La monumentalización del espacio público genera esta posibilidad de distorsión. El centro de interpretación del Memorial del Holocausto (ubicado en el subsuelo) busca conectar el significante del monumento con el significado pretendido (un intento por delimitar la condición de obra abierta del Memorial), pero solo es capaz de atender a una porción de los visitantes. Se multiplican las advertencias a los turistas: *usted se encuentra en un lugar de memoria, muestre respeto*. Estos avisos, lejos de detener los gestos profanos, solo dan cuenta de su existencia. En 2017, el artista judío Shahak Shapira publicó en internet *Yolocaust*, una serie de fotomontajes digitales a partir de las innumerables *selfies* y otras imágenes turísticas con el monumento: “... mucha gente lo toma como el fondo para sus fotos en Facebook, Instagram, Tinder o Grindr”, argumentaba Shapira (en Barrera Puigdollers, 2019, p. 201).

---

<sup>56</sup> Obtenido de la web del espacio monumental: <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/>



FIG. 34: Vista parcial del Memorial del Holocausto, Berlín. Imagen: Rodrigo Canales Contreras.

Esta dinámica da cuenta de la imposibilidad de separar una pretendida alta cultura o el valor patrimonial de determinados lugares, de su convocatoria turística y por tanto adscrita a una idea de mercado. García Canclini apunta en este sentido cuando observa que el “principio según el cual la noción de patrimonio agrupaba «obras culturales de valor extraordinario», como proclaman los documentos de la UNESCO, se ha tornado insostenible. (...) fracasan al querer diferenciar tajantemente el arte, el patrimonio, el turismo y los medios” (2010, p. 43).

Los monumentos son debatidos desde el arte contemporáneo, tanto por las figuras que representan o por los usos que efectivamente tienen. Con las revueltas sociales aparecen gestos estéticos que se acercan a la construcción artística (ver el caso de la decapitación del conquistador español y la posterior colocación de la cabeza en otra escultura, ocurrido en Temuco, Chile, durante la revuelta de 2019, Figura 4), o derechamente contribuciones de artistas que quieren reemplazar algún significativo (como la estatua realista de una mujer negra alzando el puño que reemplazó al comerciante de esclavos derribado en Bristol, realizada de manera autónoma por el

escultor Marc Quinn). Estos casos son acciones ejercidas desde abajo, lo que Palacios González denomina una *iconoclasia popular*, que desde el punto de vista canónico serían “un crimen, por no respetar las necesidades de conservación «universales»” (2024, p. 108). Frente a esto, surgen propuestas desde la práctica artística, como los contramonumentos, que se pueden entender como algún tipo de acción o disposición performativa de la idea monumental. Los contramonumentos, al igual que los originales, tienen vocación de espacio público.

Volvemos un instante al caso del Memorial del Holocausto en Berlín. La obra es un proyecto del arquitecto estadounidense Peter Eisenman, quien ganó con su propuesta el concurso convocado en 1995<sup>57</sup>. Respecto de su obra, Eisenman señala que es un intento por alejarse de la memoria en el sentido de nostalgia, generando un espacio de reflexión en el presente:

El monumento tradicional se entiende por su programa de imagen simbólica, por aquello que representa. Un monumento así no se comprende en el tiempo, sino que tan solo en el espacio; se ve y se comprende al mismo tiempo. En la arquitectura tradicional, como en los laberintos y encrucijadas, también existe una continuidad espacio-temporal entre la experiencia y el conocimiento: uno tiene el objetivo de encontrar el camino de entrada y salida (en web oficial, ver pie de página 83)<sup>58</sup>.

La intención del arquitecto es clara: el monumento como evocador de la memoria y promotor de la reflexión a través de una experiencia que tome tiempo. La invitación al visitante es a recorrer, a caminar el monumento. Y podemos sospechar que una porción de las visitas tienen un acercamiento en esa línea, lo que ya se podría considerar un éxito. Es probable, al mismo tiempo, que se puedan tener experiencias cercanas al conocer otros espacios con características monumentales, donde estamos obligados a recorrerlos.

---

<sup>57</sup> El proyecto presentado estaba firmado por Eisenman y Richard Serra. Al ser seleccionado se solicitaron algunos cambios (reducir el tamaño de los bloques, agregar un centro de interpretación, etc) lo que motivó el retiro de Serra. La obra final consta de una serie de singularidades: hay tantos bloques como páginas del Talmud, el suelo presenta una ondulación que vuelve relativamente inestable el recorrido, su ubicación corresponde al sitio donde estaba el Ministerio de Propaganda de Goebbles, etc. Eisenman declararía luego, a modo de autocrítica, que el resultado era demasiado estético. Para más información, ver Barrera Puigdollers (2019)

<sup>58</sup> Traducción propia. En inglés original: *The traditional monument is understood by its symbolic image program, by what it represents. Such a monument is not understood over time, but directly in space; It is seen and understood at the same time. In traditional architecture, such as labyrinths and mazes, there is also a space-time continuum between experience and knowledge: One has the goal of finding your way in and out.*

Para valorar adecuadamente si se trata de un contramonumento o de una tendencia actualizada sobre los monumentos, o de un espacio monumental, podemos valorar otra propuesta que concursó para ocupar este espacio. Horst Hoheisel (1944) es un artista alemán que ha trabajado “principalmente sobre la memoria del Holocausto y sobre la desaparición de los judíos durante la Alemania nazi” (Martínez Rosario, 2014, p. 163). Uno de sus trabajos más conocidos es la *Fuente Invertida* (1986) ubicada en Kassel. Esta obra es una réplica de una fuente de agua destruida en 1939 por activistas nacionalsocialistas, ya que el financista de la fuente, Sigmund Aschrott, era judío. La réplica se encuentra literalmente hundida en la calle, permitiendo al visitante caminar por la base invertida de la fuente. Sobre esta obra, Hoheisel comentó: “he diseñado la nueva fuente como una imagen espejo de la antigua, hundida por debajo del viejo lugar, para recuperar la historia de este sitio” (en Martínez Rosario, 2014, p. 144). Se considera a Hoheisel como uno de los principales exponentes del contramonumento o *monumento negativo*<sup>59</sup>.

Hoheisel participó con un proyecto de memorial a las víctimas judías que, evidentemente, no fue seleccionado. La propuesta del artista, señala Martínez Rosario citando a James Young, consistía en “derruir la puerta de Brandenburgo, deshacer sus piedras en polvo, esparcir los restos sobre el lugar actual y cubrir el memorial entero con placas de granito. ¿Como recordar mejor a la gente destruida que con la destrucción de un monumento?” (2014, p. 163). Vemos en la sola presentación de este proyecto una idea performativa que parece destacable. Al leer que la ejecución del monumento implica la destrucción de otro monumento, nos transportamos al momento en que seríamos testigos de esta acción. Berlín no es un espacio neutro en este sentido, pocos años antes había visto la destrucción masiva y popular del Muro que dividía la ciudad (hoy solo quedan algunos metros conservados como sitio de memoria). La destrucción voluntaria de un estandarte de la ciudad, hubiera implicado una nueva forma de pensar la monumentalización, además de la potente visualidad que generaría la propia demolición programada. Era un proyecto lanzado contra la

---

<sup>59</sup> Consignamos la obra de Walter de Maria, *The Vertical Earth Kilometer* (1977), como un referente inaugural de esta idea. También presentada en Kassel, no parece haber dudas de la influencia que ejerció en la propuesta de Hoheisel. Otra referencia de contramonumento se dio en Hamburgo, en 1986. Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz instalaron un *Monumento contra el fascismo*, una columna de aluminio de doce metros de altura que se fue progresivamente hundiendo hasta desaparecer, en la medida que los visitantes rayaran su nombre sobre la superficie.

hegemonía de la historia y del arte, donde de pronto destruir era la mejor opción para restaurar la memoria.

La Segunda Guerra Mundial y los horrores cometidos por el nacionalsocialismo propician este tipo de reflexiones y la idea del contramonumento tiene un espacio privilegiado en Alemania. En el entorno de la Puerta de Brandenburgo, en la Bebelplatz, el escultor israelí Micha Ullman instala su Memorial a la quema de libros (*The Empty Library*, 1995) (Figura 35) que

Resulta, para muchos, inapreciable a primera vista, pues se encuentra bajo la superficie de la plaza y sólo se puede ver a través de una ventana de vidrio de aproximadamente un metro cuadrado. Lo que se puede apreciar desde la superficie de la plaza es una pequeña habitación subterránea con estanterías blancas y vacías en sus cuatro paredes. Mediante este espacio en negativo dentro de la ciudad, el artista alude al vacío dejado por todos aquellos libros que se quemaron en ese mismo lugar y en otras muchas ciudades del 10 de mayo de 1933 (Martínez Rosario, 2014, p. 165).

Otro ejemplo de contramonumento, quizás uno de los más radicales, sea el ejercicio que realizó en 1993 Jochen Gerz (mencionado por su *Monumento contra el fascismo* en la nota al pie nº 88), en la ciudad de Saarbücken. En esta oportunidad, Gerz “toma la idea de memorial oculto o invisible, el cual fue ejecutado de forma clandestina y lleva el título: *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus*, («2146 piedras. Monumento contra el racismo»)” (Martínez Rosario, 2014, p. 166).

Junto a un grupo de estudiantes, Gerz realiza una acción de memoria y restauración en la plaza adyacente “al castillo de Saarbücker, una de las sedes de la Gestapo durante el Reich” (Martínez Rosario, 2014, p. 166). En este mismo lugar fueron reunidos y brutalmente humillados los judíos de la zona en la noche de los cristales rotos de 1938. Gerz y el grupo de estudiantes, extrajo algunos de los adoquines del pavimento, para luego inscribir en la cara inferior los nombres “de los más de dos mil cementerios judíos en Alemania ahora abandonados, destruidos o desaparecidos” (p. 167). Domingo Martínez Rosario, describe así la operación:

Unos días después los alumnos volvieron a colocar los adoquines en el mismo lugar en el que se encontraban originalmente, pero con los nombres inscritos hacia abajo, de tal forma que quedaran ocultos y no se pudieran leer, sin dejar ningún resto perceptible de la operación. Ahora, el memorial es invisible y permanece sólo como memoria, como imaginación, haciendo de los visitantes los sujetos activos del memorial. Lo curioso es que,



FIG. 35: *The Empty Library* (Micha Ullman, 1995). Fuente y autor imagen: Claudio Rojas Wettig.

a pesar de la polémica que supuso la realización clandestina del mismo, la plaza se ha renombrado con el título *Plaza del monumento invisible* (2014, p. 167).

Si bien existe una huella de la acción, esta se encuentra oculta (atributo más o menos compartido con otros ejemplos de contramonumento), lo que nos remite por una parte a aquello que socialmente se mantiene en la sombra, lo inefable y abyecto

de la historia que solo puede ser representado por una acción invisible. Por otra, nos devuelve a una discusión propia del arte contemporáneo, como intuye Enrique Lynch (2020): “el arte plástico en general está necesariamente inscrito en una dialéctica insoslayable entre lo que se ve y lo que no se ve, entre lo que se revela y lo que se oculta en ellas” (p. 100). Más adelante, Lynch agrega que:

Entre el ver y el creer o el entender hay una asociación ancestral que implica una tremenda imprudencia, porque lo cierto es que hay infinidad de cosas que no vemos, o que vemos mal, como se prueba cada vez que omitimos un pasaje decisivo en una lectura cualquiera (p. 138).

De alguna forma, la aparición del contramonumento viene a incorporar aquello que omitimos, develando a través de la ocultación del objeto, de la acción furtiva, de la asociación clandestina de voluntades. La idea de este tipo de prácticas se vincula con la performance, pero la actualiza al obligar al visitante a habitar el presente, como apunta Mieke Bal (2009): “Mientras que la *performance* está anclada a un «guión» anterior a su actualidad, la *performatividad* vive en el presente y no conoce ninguna anterioridad” (p. 28). En términos de procedimiento el ejercicio planteado por Gorz, como otros que hemos revisado en este documento, se inscribe en lo que Guasch denomina como *prácticas performativas*:

Estar en el lugar del «aquí» y el «ahora», trabajar con otros en una práctica simultánea y concreta, contemplar la realización del trabajo en la experiencia de la conexión significan elevar el valor del aspecto «performativo» de la práctica y desplazar el papel reflexivo de la producción cultural (2016, p. 25).

Planteamos que la aparición del contramonumento va en la línea de incorporar los conceptos de performance a la idea del monumento, provocando reacciones artísticas como las que hemos observado, que ocupan el espacio público.

Con todo, el arte público como concepto excede la cuestión monumental. Vale la pena dedicarle algunas palabras a la idea del arte público más en general, que nace con una intención democratizadora de la actividad artística. Todo arte que sale fuera del museo, que ocupa el espacio público, que elimina las barreras de entrada de cara al público, será considerado arte público. Hemos discutido, en este sentido, el caso de los monumentos y sus derivas contemporáneas. Otras prácticas artísticas intervienen habitualmente el espacio público, desde diferentes posiciones políticas.

Desde finales de los años setenta y especialmente en la década de 1980, Jenny Holzer (1950) realiza un consistente trabajo de ocupación del espacio público con una serie de carteles que serían conocidos como *Truisms*, lo que podemos entender como obviedades o perogrulladas, "aforismos que denunciaban distintas formas de injusticia" ([www.macba.cat](http://www.macba.cat)). Son mensajes sencillos, expuestos en tipografía precisa y siempre usando mayúsculas. En un principio su soporte fueron hojas de papel sin firmar, en ocasiones de colores, que iba colgando por las calles de Manhattan. El gesto adquirió notoriedad por su sencillez y la forma directa de alcanzar a un público que no está necesariamente conectado con la actividad artística. En ese momento la pregunta era si lo que hacía Holzer era arte o no. La clave está en que sus mensajes no son propiamente reivindicativos de una causa, como pueden leerse en la web de la artista. Por ejemplo, de la serie *Living 1980-1982*:

**YOUR BODY REFUSES TO OBEY WHEN YOU'RE VERY SICK. THE WORST IS WHEN YOU'RE ALERT BUT INCAPABLE OF WILLING YOURSELF ERECT<sup>60</sup>**

Es válido preguntarse a quién se dirige Holzer. ¿Es una confesión? ¿Recoge un estado de ánimo general? Cientos de carteles pegados con mensajes como este despertaron el interés de muchas personas, que empezaron a ver en estos aforismos una intención autoral, sino directamente artística. Veamos un ejemplo más de los mensajes de Holzer de esta primera etapa:

**WHEN YOU'VE BEEN SOMEPLACE FOR A WHILE YOU ACQUIRE THE ABILITY TO BE PRACTICALLY INVISIBLE. THIS LETS YOU OPERATE WITH A MINIMUM OF INTERFERENCE<sup>61</sup>**

El atractivo de estos *Truism* parece encontrarse en el espíritu de época que recogen y en la frontera por donde transitan, entre lo directo y lo ambiguo en proporciones similares. Una vez abandonado el anonimato de sus intervenciones clandestinas iniciales, Holzer traslada sus aforismos a otros soportes. En 1984 alquila una de las principales marquesinas publicitarias de Nueva York (la misma que tres años

---

<sup>60</sup> *Tu cuerpo se rehúsa a obedecer cuando estás enfermo. Lo peor es cuando estás bien pero eres incapaz de mantenerte en pie* (traducción propia). Recuperado de <https://projects.jennyholzer.com/painted-signs/living--1980-1982/gallery#77>

<sup>61</sup> *Cuando has estado suficiente tiempo en un lugar adquieres la habilidad de ser prácticamente invisible. Esto te permite funcionar con un mínimo de interferencia* (traducción propia). Recuperado de <https://projects.jennyholzer.com/painted-signs/living--1980-1982/gallery#70>



FIG. 36: Cartel de Guerrilla Girls exhibido en Tate Modern Museum (Londres, 2024). Imagen: Rodrigo Canales Contreras.

después utilizaría Jaar, obra mencionada en el tercer capítulo), donde colocó el mensaje **PROTECT ME FROM THAT I WANT**<sup>62</sup>. Con esta obra Holzer consagra un lenguaje y un estilo propios, alcanzando altura mundial. Sobre esta frase en particular se podrían obtener distintas lecturas, donde la pregunta principal sigue rondando en torno a quién está interpelando. Hay una petición en tono suplicante en ese *protégeme*, como si le hablara a dios; o quizás se habla a sí misma. La clave la retoma Byung-Chul Han (2021) al advertir que Holzer señala un sistema de mercado y dominación que "nos hace dependientes y adictos" (p. 26), donde de alguna manera nos volvemos el principal peligro para nosotros mismos. Nuevamente se percibe el gesto de inminencia, una lectura que sospecha del futuro.

La influencia de Holzer —y otras artistas que usan la palabra como soporte, como por ejemplo Barbara Kruger—, abre nuevas opciones artísticas que transitan entre el activismo y la protesta. Nos parece que existe un vínculo notable entre la propuesta de Holzer y el trabajo realizado por Guerrilla Girls. Este grupo anónimo de artistas mujeres, siempre enmascaradas de gorila, nace en 1985 también en Nueva York. Su eje es el cruce entre arte y feminismo, con denuncias acompañadas de una visualidad de cartel que hibrida lo pop con la consigna, donde el texto es nuevamente fundamental. Es activismo, es denuncia y, sin embargo, también es arte. De otro modo, no se comprendería que museos y centros culturales de todo el mundo organicen exposiciones sobre su trabajo; a modo de ejemplo, el Tate Modern Museum les dedica una sala en su temporada 2023-2024 (Figura 36). Pese a los años transcurridos, Guerrilla Girls ha sostenido dos atributos (relacionados entre sí) que, en nuestra época, parecen ser contraintuitivos: la dilución de la signatura y el trabajo colectivo.

En un registro completamente distinto podemos encontrar una etapa del trabajo del famoso artista norteamericano Jeff Koons (1955), quien ha ostentado en más de una ocasión el título de ser el artista vivo mejor cotizado en el mercado. Su catálogo, en términos generales, se caracteriza por llamativos gestos derivados del PopArt, esculturas, fotografías, objetos e intervenciones que normalmente brillan (en un sentido literal), en una coordenada *kitsch* tal como la entendiera Clement Greenberg, como el reverso de la vanguardia, como "un producto de la revolución industrial que

---

<sup>62</sup> Protégeme de lo que deseo (Traducción propia)

urbanizó las masas de Europa occidental y Norteamérica y estableció lo que se denomina alfabetismo universal" (Greenberg en Búa Soneira, 2021, p. 197). El *kitsch* como lo visualizó Greenberg, es la retaguardia, un movimiento sin necesidad de una orgánica pero magnético, con la capacidad de seducir a las grandes fortunas. Con la perspectiva del tiempo, pareciera que la ácida y aguda crítica de Greenberg no detuvo el dominio de la retaguardia en el mercado del arte y en general en las manifestaciones culturales. Bourriaud observa que Koons triunfa "en un mundo donde el residuo parece inconcebible, donde el lujo lo abarca todo y donde la regla de oro estética sería la plusvalía" (en Oliveras, 2019, p. 106).

Hacia 1990 Koons se embarca en un proyecto provocador. Según Oliveras, uno de "los casos más rutilantes de relación arte-vida" en la que Koons "planificó su vida como «obra». Se casó con Ilona Staller, Cicciolina, estrella del porno, cantante y parlamentaria italiana, y juntos protagonizaron *Made in Heaven*" (2019, p. 155). Esta obra se constituía en un conjunto de piezas (pinturas, esculturas de distintos materiales, fotografías, etc.) donde el público podía ver a la pareja teniendo relaciones sexuales, en clave *softporno*. La estética de las imágenes y los objetos se impregna de brillos provocados por materialidades pulidas, maquillaje y efectos fotográficos. Una de las piezas consistía en fotografías de la hipersexualizada pareja ocupando vallas publicitarias (3.2 x 6.91 metros) en el espacio público.

La discusión sobre estas intervenciones (obviaremos los cuestionamientos morales), pasaba por su calificación formal y política. ¿Koons exhibe su vida como si se tratara de una performance o manipula su vida con un lucrativo exhibicionismo? ¿En esos cuerpos desnudos hay una exposición de su realidad o una cuidada puesta en escena? Como se mire, la obra refuerza los estereotipos patriarcales, tanto en su resultado como en sus procedimientos. Koons y su entonces esposa, explotan el imaginario pornográfico, pero se levanta la sospecha de que en realidad es Koons el que aprovecha la biografía de Ilona, siendo ella la verdadera portadora de ese particular repertorio simbólico. En las fotografías, Koons logra representar al estereotipo del actor pornográfico de la década, con la sola distinción de que él es el artista mientras ella es (o había sido) la auténtica actriz pornográfica. En este juego de ambigüedades, Koons realiza una apropiación de la identidad de Ilona Staller para

obtener un beneficio sobre su imagen ficticia. En esta exhibición se palpa poca autenticidad, pues construye la imagen del hombre exitoso, hecho a sí mismo, "en una época en la que todo vale pero en la que nada llega a ninguna parte" (Steyerl, 2018, p. 253). La obra de Koons no parece plantear preguntas, como surgen de la práctica de Holzen. Tampoco parece incomodar a nadie, como lo hacen las Guerrilla Girls. Hito Steyerl asegura que el "arte inconveniente —todo lo que no sea chato y enorme o que sea remotamente complejo o desafiante— será arrojado por la ventana" (p. 254). No parece ser el caso de Jeff Koons, productor de simulacros de provocación y obras convenientes a quien se le abren las puertas, diseñador de "*Performances* cara a cara personalizadas para los evasores de impuestos" (p. 254).

Sarah Thorton acusa a un puñado de artistas de exhibicionismo —y Koons destaca en esa lista—, de actuar como personajes mediáticos, de trabajar esencialmente con su ego, alimentando su autoconfianza necesaria, con enormes talleres llenos de empleados, "una suerte de escenarios privados donde ensayan a diario ese creer en sí mismos" (Thorton en Oliveras, 2019, p. 140). Michel Onfray observa que "lo mejor se codea con lo peor y la obra de arte se encuentra al lado del mamarracho" (en Oliveras, 2019, p. 139), y tal vez sea esto a lo que se refiere Peter Osborne cuando dice que

Este es el rol del arte contemporáneo. Es un delegado, un sustituto (...). El arte contemporáneo es un tipo de capa o sustituto que simula que todo está bien, mientras las personas sufren los efectos de las políticas de *shock*, las campañas de intimidación, los *reality shows*, los cortes de energía, y cualquier otra forma de corte, los GIFS de gatos y los gases lacrimógenos (en Steyerl, 2018, p. 125).

El concepto de arte público, como vemos, es una herramienta elástica, con capacidad de ser utilizada en distintos frentes políticos y estéticos. Dentro de las *prácticas convenientes*, para adoptar la nomenclatura que propone Steyerl —aquellas que se adaptan al sistema a través de la espectacularidad y el refuerzo de patrones sin cuestionamientos de fondo—, hay un uso intensivo del arte público. Hemos visto más arriba la apropiación de la performance en este sentido a través de los *flashmob*, así como el ejemplo de Koons y su exhibición de ego. El mismo Koons fue comisionado por el Museo Guggenheim de Bilbao para crear una obra pública que presidiera la entrada del espectacular edificio que lo alberga. Koons instaló un inmenso cachorro de flores

(*Puppy*, 1992), un adorno recargado de colores, excesivo en sus dimensiones, en definitiva con todas las características de ligereza, una encarnación de aquel *hiperespectáculo* (Lipovetsky, 2016) que

Funciona con el gigantismo, el choque visual, la sobrestimulación de la vista; ésta espectaculariza al máximo las imágenes y los espacios, crea puestas en escena que juegan con lo sensacional, lo inesperado, las modificaciones de la percepción de la realidad; busca producir un efecto visual emocional que sacuda la imaginación y la vista con excesos de colores, de volúmenes, de luz (p. 225).

Quizás lo más sorprendente de esta cita, sea que Lipovetsky no se refiere al trabajo de Koons, sino que menciona obras de Richard Serra, Pawel Althamer, Olaf Nicolai, Joana Vasconcelos, Jean-Michel Othoniel, James Turrell, Leandro Erlich, Fujiko Nakaya, Carsten Höller o Miguel Chevalier. Agrega que "Se cae en el hiperespectáculo cuando ya no hay sentido profundo ni misión superior, sólo efectos hiperbólicos para turbar, sorprender, producir sensaciones" (p. 225).

Es posible que una de las claves para distinguir las *prácticas convenientes* de aquellas *inconvenientes*, radique en los lugares de exposición y los recursos de los que disponen los artistas. No es casual que las y los artistas mencionados en el párrafo anterior (y más), todos en la cuerda de hiperespectacularidad, tengan un espacio privilegiado, pues

El lugar por excelencia de las luchas simbólicas es la propia clase dominante: las luchas por la definición de la cultura legítima que enfrenta a los intelectuales y a los artistas no son más que un aspecto de las incesantes luchas en las que se enfrentan las diferentes facciones de la clase dominante para lograr la imposición de la definición de las apuestas y de las armas legítimas de las luchas sociales (Bourdieu, 2016, p. 359).

La disputa por la ocupación del arte público como herramienta subordinada a determinadas corrientes ideológicas, tiene su contraparte en el aquellas expresiones inconvenientes, que se caracterizan por la utilización de emplazamientos de connotación política. Lo vimos en el caso de Ramírez Erre y su *Toy-an Horse*, en este mismo capítulo, o con *Una milla de cruces* de Lotty Rossenfeld (vista en el capítulo anterior), donde ocupan espacios depreciados y liminales (la frontera y la calle como soporte, respectivamente). Las materialidades sencillas son parte de estas prácticas, las que con menos publicidad también se pueden encontrar muchas veces de manera

anónima y subversiva dentro del entorno. Comparten, como elemento distintivo, la capacidad que tienen de devolver la mirada sobre espacios negados.

Encontramos diversos ejemplos de arte público en este registro, donde el trabajo de Gordon Matta-Clark (1943) es ineludible. Con un catálogo relativamente breve (muere tempranamente en 1978 a causa de un cáncer de páncreas), ha sido una figura influyente en el campo de la comprensión del espacio público. Algunas de sus obras más conocidas destacan por su atrevimiento al intervenir estructuras arquitectónicas, o bien por la simpleza del procedimiento. Es un artista difícil de encasillar por las múltiples avenidas que convocaba en su trabajo, siendo posible definirlo tanto como performer, fotógrafo o escultor, pero destaca la mirada crítica sobre el desarrollo urbano de las ciudades. La mayor parte de su obra la realizó en Nueva York, ciudad donde nació, pero también hizo trabajos en Chile (ligado a ese país al ser hijo del famoso pintor Roberto Matta), y en París, donde realizó parte de sus estudios. Para efectos de esta investigación, destacamos su obra *Reality Properties: Fake Estates* (1973), recogido también en Florin Langlois & Peiró López (2023):

El proyecto consiste en comprar en una subasta pública pequeñas parcelas del barrio de Queens de las que la propiedad había pasado a manos de la administración local por el impago de los impuestos por parte de los propietarios originales. Matta-Clark compró hasta catorce parcelas en el mismo barrio y una en Staten Island por las que pagó entre 25 y 27 dólares cada una. El artista protege las parcelas y sobre todo señala ante el mundo una serie de espacios totalmente olvidados, incluso rechazados (...). Se trata una vez más, como en muchos de sus trabajos, de visibilizar partes de la ciudad, sus entrañas, que pasan desapercibidas y que son áreas libres llenas de potencialidad (p. 3).

El trabajo de Matta-Clark abriría una serie de reflexiones respecto de estos espacios olvidados insertos dentro de la ciudad, con múltiples repercusiones en la actividad artística. Citaremos aquí el proyecto *Alétheia* (2014) (Figura 37) de Anaïs Florin Langlois (1987), desarrollado en la ciudad de Valencia y que concentra en su concepción y ejecución distintas variables teóricas que ya hemos mencionado. El término *Alétheia*, es una voz griega que usualmente se traduce como *verdad*, pero en su etimología se refiere a *desvelar el olvido* (Florin Langlois & Peiró López, 2023, p. 4). El proyecto —desarrollado en la ciudad de Valencia— consistía en:



FIG. 37: Vista de una de las intervenciones del proyecto *Alétheia* (Anaïs Florin, 2014), barrio de El Carmen, Valencia. Gentileza de la artista.

Desvelar descampados urbanos abandonados a los viandantes a través de intervenciones efímeras sobre los muros de tapia de dichos espacios. (...) Estas consisten en el encolado de una fotografía de gran formato de cada descampado sobre la parte exterior del muro de tapia a modo de trompe-l'œil con el fin de que los paseantes puedan descubrir el espacio escondido detrás de cada muro (Florin Langlois & Peiró López, 2023, p. 4).

El carácter efímero de la intervención se suponía desde el diseño, dada la fragilidad del material utilizado y la posibilidad cierta de que fueran arrancados. Se reitera la fragilidad del material y la ocupación de un espacio liminal. Buena parte de los encolados se hizo en el barrio de El Carmen, dentro de la *Ciutat Vella*, uno de los sitios de mayor valor patrimonial y donde conviven una serie de expresiones de arte urbano, como grafitis, murales y otras pintadas, con un diseño urbanístico centenario. También fue uno de los barrios más golpeado por la crisis iniciada en 2008 y donde se produjeron expropiaciones y desalojos. Esto es relevante a considerar pues el trabajo de Florin, en conjunto, tiende a trenzarse con la pulsión ciudadana, muchas veces en colaboración con organizaciones locales. El proyecto *Alétheia* permitió a Florin abrir la veta de exploración dentro del arte público, donde ha desarrollado la mayor parte de su catálogo.

Tal como se esperaba, la intervención tuvo una corta vida, siendo que ninguna de ellas duró más de una semana, lo que le otorga un carácter performativo a la acción realizada:

Las fotografías y el efecto *trompe-l'œil* hacían permeables los muros, de forma a dejar al descubierto una naturaleza resiliente que conforma los descampados que quedan abandonados, como si de ventanas con vistas a paisajes otros se tratara. En alguna ocasión, el mural suscitaba una conversación entre personas vecinas que comentaban lo que existía antes de que fuera un solar, antes de que lo abandonaran, dando lugar a pequeños actos de memoria en la intimidad de un paseo cotidiano (Florin Langlois & Peiró López, 2023, p. 16).

En esta obra se suma una variable que ya se inscribe en otras obras que hemos revisado. Se trata de un ejercicio de sitio específico o *site-specific*, pues se encadena a las condiciones propias del lugar que interviene, tal y como lo vimos en las obras de Ramírez Erre, Lotty Rosenfeld o las series fotográficas de Staforelli. Esta característica del arte contemporáneo tiene múltiples modalidades de expresión, que han sido aprovechadas de distintas formas por artistas y performers. Hasta donde hemos visto, lo habitual en el uso de esta herramienta, es que se tejan discursos donde participa la historia de los espacios que acogen las acciones, con determinadas intencionalidades políticas que portan los artistas. Si trasladamos esto a un lenguaje pictórico, el *site-specific* ocupa el entorno como un lienzo, un lugar "que no sólo es un espacio físico, literal y geográfico sino un lugar funcional o, en otras palabras, un lugar informacional" (Guasch, 2016, p. 233).

La introducción del *site-specific* a la caja de herramientas artísticas, responde a distintas llamadas. Por una parte, está la posibilidad de eliminar barreras de entrada al ser obras que ocurren en espacios no convencionales: calles, plazas, edificios determinados, barrios, fronteras. El sitio específico obliga al artista a pensar una obra acorde al lugar, buscando una comunión. Cuando hablamos de obras de sitio específico, también nos referimos a obras específicas, especialmente diseñadas, que buscan aprovechar las cualidades *informacionales* propias del sitio. La noción de *site specificity* (o especificidad del lugar), documenta Guasch (2016) es "un concepto de larga historia en el arte de la segunda mitad del siglo XX (...) que cobra nuevos matices y una nueva redimensión en el marco del giro etnográfico" (p. 234), punto sobre el volveremos enseguida.

Entenderemos como obras que intencionan una *zona de diálogo* —lo que Guasch denomina *giro dialógico*—, no solo con el espacio sino con las comunidades que las habitan o transitan: "el artista aparece como un actor que genera situaciones, colabora, coproduce información y conocimiento a través de diferentes procesos de participación en los cuales se entabla una negociación entre «identidades expertas» y «formas de conocimiento»" (Guasch, 2016, p. 275).

En la implementación del *site-specific* se permiten distintas estrategias, entre las que podemos mencionar la intervención (al estilo Florin), que puede ser con performance asociada (como Ramírez Erre), estrategias etnográficas, documentales, testimoniales, audiorecorridos, guías de grupo, etc. Pueden ser experiencias que se vivan de manera colectiva o individual, que incluyan espacios de participación, de devolución, lo que abre los ejercicios a una infinidad de recursos. Cuando las experiencias incluyen distintos lenguajes y recursos, suelen ser planificadas y ejecutadas por equipos transdisciplinarios. A nuestro entender, la experiencia del *site-specific* tiene aún muchas opciones abiertas que están siendo experimentadas por artistas en todo el mundo.

La inclusión de una dimensión etnográfica, afirma Guasch, se puede entender como un "desplazamiento hacia lo contextual consolidado a partir de la irrupción del paradigma poscolonial (...) la etnografía se ha convertido en un modelo metodológico dominante en el contexto académico y artístico contemporáneo" (2016, p. 229). Anna María Guasch más adelante cita a Clifford para reforzar esta idea:

Es interesante conectar la aproximación etnográfica con la *site specificity* en el mundo del arte. Las dos son maneras de desplazar los centros establecidos de producción y de exhibición artístico cultural en el marco de contextos de compleja conectividad (Clifford en Guasch, 2016, p. 234).

Este pliegue resulta importante pues nos permite distinguir estas prácticas de aquellas que se ubican bajo el cartel de la *estética relacional*, propuesta por Bourriaud y que se impusiera conceptualmente desde la década de 1990, que Guasch califica de "falsamente aristocrática que entendía la obra de arte (...) como una «duración por experimentar»" (2016, p. 275). Pablo Helguera es algo más tajante al definir la estética relacional: "Filosofía articulada por el curador Nicolas Bourriaud que ayudó a justificar la tendencia o necesidad de artistas y curadores de viajar constantemente por el

mundo para implementar su profesión, utilizando las comunidades locales como su medio" (en Santamaría, 2019, pp. 76-77). El reproche a esta idea es que desactiva la potencialidad crítica de la obra, pues "la estética relacional consiste en «generar situaciones» siendo su finalidad estricta la propia generación de situaciones" (Santamaría, 2019, p. 55). Anthony Downey plantea que "Si las prácticas de arte relacional están efectivamente reflejando o utilizando canales de relaciones intersubjetivas, entonces hay una necesidad de preguntar si están o no aplicando las ya invasivas prácticas de la mercantilización neoliberal" (en Santamaría, 2019, p. 76). Esta reflexión nos devuelve a lo planteado por Lipovetsky (2016) cuando habla de la hiperespectacularización de la obra de arte, una experiencia que se mantiene en la *ligereza frívola*, en "el gusto por el arreglo, por los artificios y «pequeñeces» que forman el encanto de las apariencias" (p. 17).

En contrapartida, la dimensión etnográfica en el arte situado no pretende que el asistente *experimente* un determinado tiempo, sino que recorra un espacio, indagando en sus posibilidades políticas y sociales, más allá de la dimensión estética sensorial. En los términos que propone Diana Taylor, si podemos trasladarlos, el arte situado busca conectar la zona del repertorio, es decir las memorias personales de cada sujeto, con el archivo en común que se contiene en los espacios públicos. La participación del público en una y otra obra será entonces diferente, ya que son dos formas de abordar la intersubjetividad.

Para exponer el funcionamiento de estas coordenadas, observaremos el *site-specific 50x50. La obra interrumpida (1973-2023)*, presentada en Santiago de Chile durante los meses de abril y mayo del 2023. Planteado como una propuesta inmersiva, el público se enfrentaba a tres recorridos por distintos barrios del centro de la ciudad, en el marco de los cincuenta años del Golpe de Estado que condujo a Pinochet al poder. La obra, idea original de Pablo Andrade y Angélica Martínez, fue concebida por un equipo de trabajo donde se congregaban distintas áreas disciplinares (música, dramaturgia, artes visuales, museografía, teoría cultural y antropología)<sup>63</sup>, y fue definida como

---

<sup>63</sup> Además de Martínez y Andrade, el equipo nuclear estaba integrado por Laura Gandarillas, Roberto Farriol, Michelle Piaggio, Daniel Marabolí, Patricio Rodríguez-Plaza y Rodrigo Canales (autor de este documento). Para más información ver <https://www.50x50.me/>

Una exposición de la memoria colectiva que opera como una intersección con nuestro presente, esta experiencia inmersiva se trabajó a partir de las dimensiones simbólicas puestas en diálogo con las atmósferas y pulsiones estéticas, políticas y sociales al cumplirse 50 años del quiebre del proyecto de la Unidad Popular (Martínez Ponce & Andrade Blanco, 2023, p. 192).

La zona central del proyecto se encontraba en la estructuración de los recorridos, los que se anclaban a edificios de valor emblemático dentro de la ciudad, en el sentido que las construcciones se imbricaban con la historia social, cultural y política del país. Al mismo tiempo, los recorridos excedían el espacio arquitectónico y exploraban sus alrededores, lo que permitió "crear una experiencia que provocó un territorio reimaginado, situado en el paisaje urbano, donde el acto de recordar operó como un espacio de resistencia impidiendo o bloqueando el olvido" (Martínez Ponce & Andrade Blanco, 2023, p. 193). Los núcleos urbanos escogidos, bautizados como *estaciones*, correspondían por tanto a construcciones clave dentro de la ciudad: el Centro Cultural Gabriela Mistral - GAM<sup>64</sup> (*Estación futuro*); Centro Cultural La Moneda<sup>65</sup> (*Estación poder*); y Fundación Salvador Allende<sup>66</sup> (*Estación interrupción*). Como indica Sarlo, la obra se articula en un eje que permite que "el regreso del pasado no sea siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente" (en Martínez & Andrade, 2023, p. 194).

La dinámica para los asistentes empezaba en uno de los tres polos mencionados, que se realizaban de manera independiente, funcionando cada segmento como una actividad clausurada en su propia experiencia, pero que al realizar los tres recorridos se conformaba el lienzo de una obra única. Los asistentes no solo debían decidir si hacer uno o más de los recorridos, sino que también eran completamente autónomos, a través de audios descargables y algunos materiales y elementos residuales que se recogían en cada punto de inicio. De modo que la experiencia radicaba en la esfera personal del visitante o, visto de otro modo, el visitante era el responsable de realizar

---

<sup>64</sup> Originalmente edificio de la UNCTAD III, construido en 1972; luego sede de la Junta Militar encabezada por Pinochet tras el bombardeo del Palacio de la Moneda y rebautizado como edificio Diego Portales; finalmente reconvertido en centro cultural, inaugurado en el año 2010.

<sup>65</sup> Centro cultural ubicado bajo la Plaza de la Ciudadanía, en el frontis del Palacio de La Moneda, inaugurado en el año 2006.

<sup>66</sup> Casón ubicada en el barrio República, donde vivió la aristocracia local en los primeros años del siglo XX. Tras el Golpe de Estado fue utilizada por los servicios de inteligencia de la dictadura.

la performance. La propuesta invitaba a que la obra entrara en su visitante por medio de la experiencia.

En *Estación interrupción* (Figura 38), una de las etapas finales del recorrido sucedía en el subterráneo de la casona. Ese lugar, mientras estuvo ocupado por organismos de inteligencia de la dictadura, fue una sala de escuchas e interceptaciones telefónicas, a mediados de la década de 1970 e inicios de la siguiente. El espacio que encontró el equipo de trabajo al momento de iniciar la investigación para el proyecto, aún conservaba vestigios del tiempo en que era utilizado como sala de interceptación. Se producía una intersección polisémica de significantes que se intentó traspasar al público. La museografía dispuesta para el lugar apelaba a un imaginario fantasmagórico, evidenciando el palimpsesto que se producía en este espacio mínimo, en el sentido que se inscribe en un listado de locaciones "desapercibidas que subsisten como microrrelatos dispersos y que van pasando al olvido; que desaparecen ante nuestros ojos en el eventual proceso de desgaste de lo cotidiano" (Martínez & Andrade, 2023, p. 197). Del mismo modo, el audio que guiaba a los asistentes los invitaba a generar una trama de tiempos y espacios:

En esta sala se grababan conversaciones. Se instaló un sistema de escucha, hasta aquí llegaban los cables de los teléfonos desde toda la ciudad. Aquí se instalaban unos agentes del servicio de inteligencia y escuchaban horas de conversaciones, a diario, conversaciones de otras personas, que no sabían que estaban siendo escuchadas. Pienso en los agentes. Pienso en esos agentes sentados en este subterráneo. Intentando descubrir algo en medio de una conversación, de detectar algún indicio que pudieran mostrarle a su superior, entregar un resultado, decir que habían detectado a un rojo, a un MIR, a un frentista, a un clandestino, a un chascón, un revoltoso. Pienso en ellos, los imagino aquí con frío en invierno, sintiéndose poderosos. Los imagino hombres. Los imagino hombres con lentes oscuros y pelo corto. Los imagino jóvenes con chaquetas formales, con chaquetas con hombreras para verse más grandes. Quizás no eran así. Quizás eran mujeres, señoras con cara dulce y lentes de presbicia. Quizás eran señores mayores que parecían respetables abuelitos, que trabajaban en esto por la convicción de liberar a Chile del marxismo. Del cáncer marxista. Me los imagino diciendo entre ellos, derrotaremos al cáncer marxista, me los imagino diciendo salvaremos la patria mi General, salvaremos Chile mi General. (50x50. *La obra interrumpida. Estación Interrupción*. Fragmento. Texto de Rodrigo Canales Contreras, inédito).

En esta puesta en espacio, se aplican modos de creación que sobrepasan el "modelo de sujeto autosuficiente promovido por el capital" (Peran & Padrón Alonso, 2015, p. 2), es decir que en la estructura colaborativa que se plantea se diluye la noción



FIG. 38: Instante de 50x50. *La obra interrumpida - Estación interrupción* (2023). Fuente y autor imagen: Pablo Andrade Blanco

del artista creador. Al mismo tiempo, no hay en esta pieza un impulso museográfico u obsesión arqueológica, sino que se privilegia una "necesidad de rehabilitar la tradición utópica, la capacidad de imaginar futuros radicales, y reencontrar en el pasado aquellas posibilidades que todavía permanecen abiertas" (Guasch, 2016, p. 305).

Es difícil dar cuenta de las distintas dimensiones de la obra, pues se trata de una organización de catalizadores anclados a su entorno, que buscan provocar emociones, las que serán interpretadas y de alguna manera asumidas en la vivencia del visitante. No corresponde hablar propiamente de un espectador, como tampoco se completaría su significado si nos refiriéramos a un observador; la asignación de la voz *visitante* provee al asistente de una capacidad rizomática, asumiendo (o no) la performatividad de la emoción, completando una autoría, un sentido, en el acto mismo de la presencia, la escucha, el recorrido. En otras palabras, el *visitante* tiene la posibilidad de mudar su condición a la de *participante*, si asume su agencia performativa. Por tanto, agregan Martínez Ponce y Andrade Blanco evocando a Taussig, "aparece el cuerpo que se vuelve nuestro primer lugar para habitar, un espacio de representación; en él

grabamos nuestra historia, nuestras creencias, nuestra genealogía, siendo una superficie donde imprimimos los acontecimientos de nuestra vida" (2023, p. 198).

Lo visto en este apartado, nos conduce a la introducción de un elemento que habíamos anunciado ya en el primer capítulo. Se trata de la noción de *Arte Agonista*, que ha sido tomada por distintos autores para referirse a los modos y prácticas emergentes en el arte crítico contemporáneo.

Esta categoría pretende agrupar el ejercicio de crítica vigente que, en un "contexto contemporáneo donde las industrias culturales no siguen los designios que esperaba la escuela de Frankfurt, para la cual estas debían cumplir un papel activo manteniendo un espíritu crítico que fomentara la resistencia ante el poder hegemónico" (González-García, 2019, p. 134). Esta elaboración que ofrece Ricardo González-García se sustenta en las aportaciones de Chantal Mouffe respecto del rol del arte contemporáneo. Sobre esta pregunta de corte más amplio, Mouffe (2007) señala que "Desde luego hay que abandonar la idea moderna de la vanguardia, pero eso no significa que sea imposible forma alguna de crítica (...) Creo que las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel en la lucha contra la dominación capitalista" (p. 60).

Al igual que otras voces que hemos citado, hay una percepción fundada en que el sistema económico, político y social, desactiva los artefactos culturales y los despoja de su capacidad crítica: "Al contrario de lo que los ideólogos neoliberales quisieran hacernos creer, las cuestiones políticas no son meros asuntos técnicos cuya resolución corresponda a expertos" (Mouffe, 2007, p. 61). Lo cierto es que, como hemos visto a lo largo de este documento, las apariciones críticas en el arte siguen sucediendo, adoptando estrategias que se distinguen de aquellas prácticas que tienden a acoplarse con el sistema. Si bien aceptamos que "la tendencia predominante en el pensamiento liberal se caracteriza por un planteamiento racionalista e individualista" (p. 61), también somos capaces de visualizar movimientos que se deslizan en direcciones contrarias. Sin embargo sería un error pensar que las prácticas agonistas ocupan únicamente un espacio de oposición al orden vigente, un mero reclamo. Lo contrahegemónico, en esta perspectiva, también produce o incorpora nuevas formas de relación, planteadas como alternativas. La práctica agonista busca desplazar algunos significados que sustentan el poder, en la medida que,

El poder es constitutivo de lo social, porque lo social no puede existir sin relaciones de poder que le den forma. Lo que en un momento determinado se considera «orden natural» —junto con el «sentido común» que lo acompaña— es el resultado de prácticas hegemónicas sedimentadas; nunca es la manifestación de una objetividad más profunda y exterior a las prácticas que le dan su ser (Mouffe, 2007, p. 63).

Desde ahí surge la necesidad de encontrar una voz que conceptualmente sea capaz de contener esta operación, ya que no se trata de la constatación de un antagonismo, donde la disputa se centra en el derribo del orden existente, sino en la constitución de señas que permitan un equilibrio diferente. González-García apunta a que la práctica artística ubicada en el antagonismo sistémico "cumple su misión al ser percibido como acciones contrahegemónicas que reaccionan a la constante apropiación que, de la estética y otras cuestiones propias del arte, ejerce el sistema capitalista para perpetuarse difundiendo su orden simbólico" (2019, p. 135). Sin embargo, prosigue, es un tipo de activismo que no alcanzará un grado de agencia suficiente "si no interacciona a diferentes niveles de la esfera social" (p. 135).

La adopción de este concepto, nos permite comprender algunas cuestiones que se comienzan a reiterar en los ejercicios que ya hemos revisado. Por ejemplo, en el modelo agonista, el espacio público es "el campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos, sin posibilidad de conciliación final" (Mouffe 2007, p. 64). Se apunta a una clave, donde el territorio público se entiende como un espacio plural y complejo "y la confrontación agonista se produce en una multiplicidad de superficies discursivas" (p. 64). Observa Mouffe en este sentido, que el modo predominante en el que se expresa el arte crítico en los últimos años, es "arte feminista, arte homosexual, arte hecho por minorías étnicas o religiosas" (p. 69), lo que le confiere una marginalidad ontológica a estos modos de hacer, que se debieran traducir en procedimientos y enfoques que se distancian del canon. Por consiguiente, señala Mouffe, "el planteamiento agonista es particularmente apropiado para entender la naturaleza de las nuevas formas de activismo artístico" (p. 67), donde estas formas críticas estarían destinadas a construir nuevas subjetividades, alejadas de "la imagen agradable que el capitalismo de las grandes empresas está intentando difundir, al situar en primer plano su carácter represivo" (p. 70).

Resulta interesante, para redondear esta entrada, ver cómo el *arte agonista* se cruza con la concepción de Rancière sobre la redistribución de lo sensible, entendido como un ejercicio político. Mattalía ve un punto de unión cuando Mouffe sostiene que “en lo político hay una dimensión estética y en el arte una dimensión política” (en Mattalía, 2019, p. 627). Aquí propone valorar algunas nociones características de ambos autores, como equivalentes: “la esencia de la política es el conflicto, aunque lo que Mouffe llama «hegemonía» y «contra-hegemonía», Rancière lo denomine policía y política”. Mattalía profundiza en este puente, una óptica que nos parece oportuna de considerar:

En cuanto a la dimensión política del arte, para Mouffe: «(...) las prácticas artísticas desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación (...)» (p. 67), por lo cual siempre tienen una dimensión política. De la misma forma, Rancière afirma que «(...) lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política.» (2019, p. 628).

En lo sustancial, la categoría de *arte agonista*, nos ayuda a comprender la dimensión crítica que tienen los objetos artísticos que se adhieren a esta noción, siempre desde una integración de lo político. Lo político como reordenación del orden simbólico, como el ejercicio de la distribución de lo sensible.

Mouffe (2007) adopta a su vez las observaciones de Richard Noble, quien identifica cuatro posibilidades de arte crítico. No quisiéramos que se entendiera que agotamos el ejercicio crítico en estas opciones, pero sí vemos en ellas fuentes de trabajo político para el arte y que resumimos aquí abajo:

1. Aquellas que abordan de forma más o menos directa la realidad política críticamente.
2. Las que exploran las posiciones o identidades caracterizadas por la otredad, la marginalidad, la opresión o la victimización.
3. Arte crítico que investiga su propia condición política de producción y distribución.
4. Arte como experimentación utópica: imaginar formas de vida sustitutivas, imaginar comunidades en oposición al ethos del capitalismo tardío.

A nuestro entender, se debiera agregar alguna mención de arte crítico como aquel que aborda la crisis climática, las obras que tratan los problemas de la

poscolonialidad, o aquel que se rebela frente al orden patriarcal binario. Pese a que se podrían contener en las opciones 1, 2 y 4, es importante hacer un esfuerzo por nombrar estas realidades, especialmente si nos enfrentamos a ejercicios que encuentran su centralidad en una de estas esferas. Esta observación, reiteramos, no resta nuestro acuerdo con las dimensiones de Noble. Más abajo, al mirar las nociones del mercado, neoliberalismo y hegemonía, revisaremos un esquema que propone Žižek para observar la configuración de una nueva lucha de clases. Es interesante ver que hay puntos de contacto con el orden de Noble que recoge Mouffe.

Mirado en conjunto, el concepto *agonista* en el arte dibuja una frontera que va más lejos que una caracterización estética o temática. En este entramado, se observa una intención de cambio de época, de borde; volvemos sobre esa idea de delicado equilibrio expresada por Fischli y Weiss: “El equilibrio es más bello justo al borde del colapso” (en Steyerl, 2018, p. 116). Se trata de una belleza que no responde al canon, que se abre paso en medio de esta época confusa, una belleza que se encuentra en el *arte agonista*, en las prácticas inconvenientes, y que nos muestra, en parte, las opciones que se abren, dando “voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonía existente” (Mouffe, 2007, p. 67), un marco social y cultural donde finalmente se abre una grieta.

#### 4.4. COLONIALIDAD, POSCOLONIALIDAD, DECOLONIZACIÓN

Las nociones que encabezan este apartado han sido mencionadas y discutidas en distintos capítulos de este documento. Planteamos al inicio que las cuestiones relativas a la poscolonialidad formaban parte de la sensación de crisis sistémica, al socavar el orden vigente, derribando o señalando modos de funcionamiento que son esencialmente opresivos. En este apartado, intentaremos enfocar estos elementos desde la perspectiva cultural y del ejercicio artístico, con la finalidad de establecer el estado de la discusión al respecto. Se trata de una serie de asuntos que se consideran en disputa, por lo que no encontraremos un debate clausurado (si eso fuera posible). Es interesante ver que las preguntas que giran en torno a estos conceptos se relacionan con problemas de identidad y sobre el orden del poder, por una parte, y sobre la aproximación que se puede hacer sobre estos problemas. En torno a esta última

cuestión, sobrevuela la interrogante acerca de las metodologías con las que somos capaces de abordarlos.

Grossberg (2003) reconoce que la creciente influencia de la teoría poscolonial, tiende a "equiparar los estudios culturales con la teoría y la política de la identidad y la diferencia" (p. 148). Efectivamente la teoría poscolonial se presenta como factor clave en la configuración de las luchas políticas contemporáneas, asegura Grossberg: "Sin duda, el supuesto de que la política contemporánea está organizada y debe organizarse en torno de las luchas por la identidad no está restringido a los movimientos académicos de nuestros días" (p. 148). Resulta lógico entonces que surjan corrientes de pensamiento que busquen legitimar formas de identidad negadas en el proceso colonizador, pues como observa Guasch "la figura del sujeto colonial se convierte en una proyección europea y sobre él se imprimen los patrones de conocimiento europeo. El «otro» es representado como una realidad que es posible conocer, clasificar, controlar" (2016, p. 70).

La teoría poscolonial da espacio a estamentos invisibilizados, entrega un soporte teórico a un malestar derivado del ejercicio colonial. Pero no es propiamente una fuerza que lucha contra la idea colonial, como bien apunta Eagleton al referirse a las rebeliones que tenían como objetivo proscribir a los colonizadores, donde las "campañas iban dirigidas a la expulsión y la exclusión" (2017). Estos fueron impulsos *anticolonialistas*, que se repartieron por todo el planeta ante la palpable injusticia a la que estaban siendo sometidos los territorios conquistados y sus habitantes. Los movimientos poscoloniales, en cambio, se mueven en la esfera de la integración, de la hibridación que ya hemos mencionado antes. Siguiendo a Guasch, el discurso poscolonial ha ayudado a construir el imaginario de la globalización, o al menos de lo global, en particular en el arte donde "paulatinamente fue suplantando el «viejo» y «eurocéntrico» internacionalismo del mundo del arte por una más amplia noción de un imaginario «globalista» en el arte contemporáneo" (2016, p. 37). Más adelante, Guasch señala que el término *poscolonial* aparece en 1987, a través del artista y teórico instalado en Londres Rasheed Araeen quien vio la "necesidad de encontrar una salida a la parálisis intelectual de la mayoría de los discursos críticos occidentales de los

años ochenta y de recuperar modernidades «alternativas» ignoradas por la corriente principal de la propia modernidad” (p. 37).

En estas *modernidades alternativas* a las que apunta Araeen, tienen su paralelo desde Latinoamérica con el concepto de *Modernidad Periférica* (Sarlo, 2003), que también se inscribe dentro del movimiento poscolonial, y desde donde, en buena medida, derivan las *hibridaciones* de García Canclini o las *mediaciones* de Martín-Barbero. Sarlo contrapone la modernidad descrita desde Europa con sus observaciones y estudios sobre la ciudad de Buenos Aires, que denomina "el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*" (p. 15), una ciudad en la que "Ya en 1890 se había quebrado la imagen de una ciudad homogénea" (p. 17). En estas reflexiones se trasluce la pregunta por la identidad, por cómo la modernidad se relaciona con la idea de lo que somos. Una modernidad que llegó a América Latina de la mano de intelectuales del siglo XIX deslumbrados por la ilustración europea, lo que se tradujo en la imposición de un molde sin considerar las particularidades del territorio. Grossberg observaría en su momento que "Si la identidad es en cierto modo constituida por la modernidad y a la vez es constitutiva de esta, los discursos identitarios actuales omiten cuestionar su propia ubicación dentro de las formaciones del poder moderno y su implicación con ella" (2003, p. 151). Esta crítica, entendemos, se hace en una perspectiva histórica de la teoría poscolonial, aunque es cierto que es una discusión vigente no solo entre los intelectuales de la periferia, sino que también entre los distintos grupos críticos que se mueven en el campo social.

La identidad como pregunta planea sobre distintos actores sociales, donde encontramos dos posturas fundamentales, "una distinción, enunciada con precisión por Hall (1990), entre dos formas de lucha por —dos modelos de producción de— las identidades" (Grossberg, 2003, p. 151). El primero de estos modelos de producción de identidad, siguiendo a Grossberg, se relaciona con un supuesto esencialismo "definido por un origen común, una estructura común de experiencias, o ambas" (p. 152), una línea que terminará alimentando determinados discursos conservadores y que subsiste de forma increíble pese a traumáticas experiencias sociales como la Segunda Guerra Mundial y otros genocidios que se repiten con periodicidad hasta nuestros días. Esta frecuencia identitaria adhiere al pensamiento colonial, generando una mirada sobre *e/*

*otro* que lo transforma en *lo otro*. El segundo modelo, se comprende desde una base más contemporánea de la cultura y "subraya la imposibilidad de esas identidades plenamente constituidas, independientes y distintivas" (p. 152). La identidad se presenta como una cuestión procesual, donde "toda identidad depende de su diferencia y negación de algún otro término" (p. 152). En esta óptica, el otro es aquel de quien me diferencio y en esa operación encuentro una identidad. Los grupos identitarios, por tanto, no estarán necesariamente sujetos a espacios geográficos ni relaciones históricas, una posición que "ve la identidad como una cuestión íntegramente cultural, e incluso íntegramente lingüística" (p. 153), sostiene Grossberg refiriendo a los enunciados de Derrida. Este camino reflexivo conduce a la idea de lo subalterno, donde ciertas identidades se posicionan de manera vertical respecto de otras. La condición de subalternidad ingresa en la discusión poscolonial, ya que evidencia que pese al fin del ejercicio colonial, subsiste el conflicto asociado a una legitimidad que otorga una determinada identidad.

Se produce entonces una nueva diferencia de categorías. Mientras el discurso poscolonial precisa de la integración como táctica, una hibridación cultural un tanto inevitable, asumiendo incluso costos epistemológicos (pues se elabora esta línea en función de una lógica metropolitana), surge la necesidad de nombrar una estrategia menos tolerante, en el sentido de volver visibles los elementos opresivos que se mantienen en las propuestas centrales. El principio de la decolonialidad vendría a ocupar este espacio que, sin embargo, sigue enfrentando el mismo problema de base: su entramado conceptual se ancla en una forma de conocer dictada por la centralidad. Aún así, el movimiento decolonial pretende descolonizar prácticas y conocimiento, reinstalando las culturas sometidas por la colonización y por las estructuras de poder que se articularon en el siglo XX.

Como mencionamos en el segundo capítulo, al tratar estos temas de forma preliminar, una de las críticas más destacadas sobre cómo se manejan estos enfoques proviene de la pensadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui. Ella sostiene que "los estudios culturales de las universidades norteamericanas han adoptado las ideas de los estudios de la subalternidad y han lanzado debates en América Latina" (2010, p. 57), con la finalidad única de construir discursos y categorías de la multiculturalidad con las

que se pueda ingresar al debate dentro de la centralidad. El diagnóstico que recoge Cusicanqui expone una crítica profunda: "El corolario fue un multiculturalismo ornamental y simbólico, con fórmulas como el «etno-turismo» y el «eco-turismo», que ponían en juego la teatralización de la condición «originaria», anclada en el pasado e incapaz de conducir su propio destino" (p. 58). La radicalidad de esta observación, desnuda un procedimiento que efectivamente deja espacio para la apropiación conceptual. Cusicanqui habla desde el territorio. Su malestar con las categorías dominantes se debe a la escasa agencia que adquieren los grupos marginales tras la aplicación de estas reivindicaciones: "El reconocimiento –recortado, condicionado y a regañadientes– de los derechos culturales y territoriales indígenas permitió así el reciclaje de las elites y la continuidad de su monopolio en el ejercicio del poder" (pp. 58-59). Va más allá, al acusar una exotización del margen, una utilización de que busca cumplir con una cuota tranquilizadora:

El nuevo estereotipo de lo indígena conjuga la idea de una continuidad de ocupación territorial –invariablemente rural– con una gama de rasgos étnicos y culturales que van encasillando las conductas y construyendo escenarios para un despliegue casi teatral de la alteridad (p. 59).

Si la multiculturalidad, como acusa Cusicanqui, no es más que una estrategia que reordena las apariencias pero no modifica el esquema de poder colonial, cabe preguntarse cómo opera efectivamente la decolonización: "No puede haber un discurso de la descolonización, una teoría de la descolonización, sin una práctica descolonizadora. El discurso del multiculturalismo y el discurso de la hibridez son lecturas esencialistas e historicistas de la cuestión indígena" (2010, p. 62). Esta práctica pasaría entonces, al menos en parte, por realizar una *economía política del conocimiento*, que vendría a sustituir la vigente *geopolítica del conocimiento*, caracterizada por un desplazamiento desde el sur hacia el norte "y que más bien se contradice a través de gestos de recolonización de los imaginarios y las mentes de la intelectualidad del sur" (p. 65). Esta dinámica produce lo que González Casanova y la propia Cusicanqui bautizaron como el *colonialismo interno* en la década de 1970, una forma de ilustrar el cómo se incrustan los mecanismos propios de la centralidad. Fanon ya había hablado de la *internalización del enemigo* y Hallbwachs se había acercado a este problema al reflexionar sobre la *memoria colectiva*, por lo que la

conceptualización de González Casanova y Rivera Cusicanqui se presenta como una suma en un tejido intelectual de la alteridad. En los años noventa, Quijano hablaría de la *colonialidad del saber* y Mignolo presentaría su idea de la *diferencia colonial*, formulaciones que apuntan a una misma zona de discusión.

Sin embargo, el aporte de Rivera Cusicanqui se distingue por la incorporación de un concepto que, hasta donde hemos revisado, no se encuentra muy extendido: *Ch'ixi* (chiji). Esta idea la recoge Cusicanqui de la cultura aymara y la propone como una alternativa para denominar y comprender la multiculturalidad o las hibridaciones. Es relevante considerar la trayectoria del concepto, volviendo a la idea de Bal, ya que ese viaje es el que los impregna de nuevos significados. Rivera Cusicanqui propone no solo otorgar nuevos significados, sino que asigna un nuevo significante, que representa un desafío para la academia metropolitana. Así como es infrecuente encontrar la nominación de Abya Yala en las publicaciones referidas a América Latina, reconocemos que el vocablo *ch'ixi* no ha penetrado en el circuito académico. Creemos sin embargo, que es una elaboración teórica valiosa y que resume de mejor forma las potencialidades del cruce de mundos complejos. De hecho, nos parece que su no incorporación a la hermenéutica contemporánea, es el reflejo de un orden que se impone desde la centralidad, una forma de proteger el canon. En el imaginario propuesto por Cusicanqui, *ch'ixi* representa de manera correcta lo mestizo de las personas, pero también el mestizaje de la cultura y del mundo en general:

La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario (2010, p. 69).

Esta propuesta, entendemos, enriquece el debate conceptual, al abrir la discusión a una filosofía que no responde al canon occidental, donde se encierra una idea compleja de identidad como *algo que es y no es a la vez*. El mestizaje, en esta epistemología del sur, nos comprende como blancos y su contrario al mismo tiempo.

Nos ofrece la posibilidad de ser una mezcla, pero que en esa trama encontremos también los elementos que dan su origen, como lo precisa Cusicanqui:

Lo ch'ixi conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él. Pero su heterónimo, chhixi, alude a su vez a la idea de mescolanza, de pérdida de sustancia y energía. Se dice chhixi de la leña que se quema muy rápido, de aquello que es blandengue y entremezclado. Corresponde entonces a esa noción de moda de la hibridación cultural "light", conformista con la dominación cultural contemporánea (2010, p. 70).

Lo ch'ixi, expresa luego Rivera Cusicanqui, se diferencia de otras nociones que buscan dar sustento teórico a los fenómenos poscoloniales. La hibridación que anuncia García Canclini (que hemos abordado más arriba), se refiere a una mezcla estéril, considerando la posibilidad de que, de la combinación de dos elementos distintos, emerja un tercero completamente nuevo que logre integrar las características precedentes en una mezcla inédita y armónica. Luego Cusicanqui precisa que

La noción de ch'ixi, por el contrario, equivale a la de «sociedad abigarrada» de Zavaleta<sup>67</sup>, y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa (p. 70).

Una clave para hacer operativa esta *coexistencia de múltiples diferencias*, según propone Cusicanqui, consiste en recuperar y dialogar en las distintas lenguas negadas. El ejercicio colonizador siempre atentará contra la diversidad y la pluralidad cultural en su elemento basal, como lo son las lenguas propias de cada territorio y luego su sistema de creencias:

Retomar el bilingüismo como una práctica descolonizadora permitirá crear un «nosotros» de interlocutores/as y productores/as de conocimiento, que puede posteriormente dialogar, de igual a igual, con otros focos de pensamiento y corrientes en la academia de nuestra región y del mundo (p. 71).

Esta propuesta teórica es, de entre las nociones decoloniales que hemos revisado, la que asume la diferencia de un modo ontológico, convirtiendo esa distancia en el espacio a destacar. En palabras de Cusicanqui, una "apuesta india por la modernidad (...) que no busca homogeneidad sino la diferencia" (2010, p. 71). Al

---

<sup>67</sup> Se refiere al sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado (1937-1984)

mismo tiempo, se reconoce que se trata de un proyecto con vocación hegemónica, ya que se propone comprender la cultura en su totalidad, no tan solo explicar para el mundo central aquello que se encuentra en los bordes. Su intención hegemónica pasa por comprender y explicar la modernidad desde la episteme del sur, incluyendo la comprensión de lo que actualmente es lo metropolitano. Hay un deseo implícito de invertir el orden a través de la subversión teórica, lo que incluye una potente dimensión de género: "habrá que superar el multiculturalismo oficial que nos recluye y estereotipa, pero también dar la vuelta al logocentrismo machista que dibuja mapas y establece pertenencias" (p. 72). Cusicanqui ve en las mujeres la capacidad de establecer un nuevo acuerdo simbólico, porque en su práctica no establecen propiedad o jurisdicción, sino que generan "lenguajes y símbolos capaces de seducir al «otro» y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes" (p. 72).

Hacemos notar que pese a la dilatada trayectoria y la sólida formación teórica que posee Silvia Rivera Cusicanqui, sus planteamientos son aún resistidos, especialmente desde la academia metropolitana, donde es infrecuente encontrarla citada. Si bien su estilo puede a veces parecer confrontacional, acusando a prestigiosos colegas de acomodarse a un sistema de reconocimientos, adoptando de forma acrítica los conceptos del norte (por usar los términos de Cusicanqui), su propuesta decolonial es la que aparece en el panorama intelectual como una de las más refrescantes, con atrevidos argumentos en favor de volver a equilibrar el esquema de poder, dentro del territorio de lo sensible, a través de un cambio de lenguaje, mediante el uso, reapropiación y validación de los términos propios del sur.

Con todo, en una revisión distanciada de los conceptos de Cusicanqui, pueden observarse los puentes que tiende con los términos más recurrentes del diálogo post y decolonial. De alguna forma, el trabajo que ella expone va precisando y ubicando en el mapa teórico estas ideas, a las que suma las propias, donde reconoce una serie de influencias que aportan otras corrientes. Y pese a las diferencias que marca, al extender estos grupos conceptuales en una malla, se ven zonas de contacto que enriquecen el tejido. Por ejemplo, la misma práctica teórica de Cusicanqui se puede inscribir y comprender desde las observaciones de Mieke Bal, dado el viaje y la modificación que se implica en el tránsito de los conceptos, donde los flujos pueden

ser en distintas direcciones y con diferentes orígenes. Parece no solo positivo, sino incluso deseable, que esta reflexión tenga su foco prioritario en y entre los territorios postergados por la colonización, para "dialogar con las ciencias de los países vecinos, afirmar nuestros lazos con las corrientes teóricas de Asia y África, y enfrentar los proyectos hegemónicos del norte con la renovada fuerza de nuestras convicciones ancestrales" (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 73).

También, en un anillo secundario, vemos una coincidencia de espíritu entre las nociones que acabamos de revisar y algunas aportaciones que hace Édouard Glissant. Dentro de su *Poética de lo diverso* (2016), Glissant dedica un apartado a revisar la idea de *las poéticas del caos*, una parte del conjunto de sus reflexiones poscoloniales, donde aporta conceptos como el *criollismo* y *todo-mundo*, elementos que sirven para observar las secuelas coloniales. Nacido en Martinica, Glissant fue una voz crítica de la brutal colonización y explotación de pueblos y recursos que hizo Francia, y sus textos suelen hacer referencia a las extensiones dominadas por los franceses en El Caribe y en África, dejando en evidencia la relación desigual que ese periodo dejaría instalado en el mundo.

Dentro del rico y complejo universo conceptual de Glissant, destacamos sus poéticas del caos, una aportación que produce con sus principales ideas ya consolidadas y que se logra a partir de ellas. Por tanto, dentro de esta noción se encuentran contenidas buena parte de las reflexiones de Glissant. Nos interesa esta aproximación por las coincidencias de lectura que ofrece con las propuestas de Cusicanqui y por la sincronía que tuvieron en su elaboración, fundamentalmente en las décadas de 1980 y 1990. Según Glissant, "esta noción del mundo en caos es harto precisa: se trata de una mezcla cultural, que no consiste en un mero *melting-pot* [crisol], en virtud de la cual el mundo todo se ve hoy materializado" (2016, p. 87).

Para comprender este punto, Glissant suma el factor de la aceleración de las relaciones en el que se ven envuelto el encuentro de las distintas culturas a partir de la colonización y luego aumentada con la industrialización. Nos parece especialmente pertinente esta observación a la luz del desarrollo tecnológico híper acelerado en el que se mueve actualmente el mundo, donde esta línea de pensamiento se vuelve contingente. Dice Glissant al referirse a la variable del tiempo,

Que las relaciones, los contactos entre culturas (...) se perpetuaban antaño en dilatados períodos temporales. De ahí que de esos contactos, no se tuviera plena conciencia, en tanto que tales, a despecho de su eficiencia y hasta de su eficacia. Es decir, el período temporal era tan dilatado que antes que la transformación —que con harta frecuencia era brutal e inmediata— fuera advertida como tal, era sustituida por otra (2016, p. 87).

Esta perspectiva histórica propuesta para observar estos fenómenos, nos devuelve a una contemporaneidad opuesta, donde los contactos culturales se producen a una velocidad cada vez mayor, "y simultáneamente con esta inmediatez de los efectos de las relaciones culturales, se impone (...) que las familias humanas que se influyen en este grado, bien con efectos positivos o negativos, viven varios tiempos diferentes" (Glissant, 2016, p. 88). Esta introducción del tiempo como variable cultural nos encamina a la poética que dibuja Glissant, pues "hoy en día, las relaciones entre las culturas del mundo son impredecibles" (p. 89). En la ciencia, la teoría del caos define el momento en el que los sistemas se vuelven impredecibles al aumentar las variables en operación; el esquema de Glissant, por su parte, perfila unas relaciones culturales impredecibles en virtud de que la variable del tiempo se encuentra en un estado de aceleración nunca antes visto. Esta curvatura temporal, por entregarle una figura comprensible, afecta no solo el presente, sino que especialmente el pasado no documentado, lo que empuja al surgimiento de lo que Glissant bautiza como la *visión profética del pasado*: "El pasado no ha de ser recompuesto solo de forma objetiva (o incluso subjetiva) por el historiador, sino que ha de ser imaginado también de forma profética, por las gentes, las comunidades y las culturas que se han visto privadas del mismo" (pp. 90-91).

Glissant expone esta paradoja: en un mundo que promueve el modelo técnico-científico como motor de desarrollo, donde se aspira a un determinismo que permita ejercer el control social (lo que Foucault y luego Agamben anuncian como la biopolítica y el biopoder<sup>68</sup>), dentro de ese mundo y a raíz de ese sistema, se produce el caos, prevalecen las relaciones erráticas entre culturas: "los pensamientos sistemáticos resultan ineficaces para entrar en contacto con lo real, no permiten la comprensión ni dan la medida de lo que sucede realmente en los contactos y en los conflictos

---

<sup>68</sup> Biopolítica, según lo resume Žižek (2013), como la que tiene "como su objetivo principal la regulación de la seguridad y el bienestar de las vidas humanas" (p. 55).

culturales" (p. 92). Ante este panorama, propone Glissant, se puede reaccionar de dos formas: con asentimiento o con aflicción. Aceptando o sufriendo. Esto tampoco depende de quién recepciona este mundo errático, sino que dependerá de la cultura en al que se inserta: no es lo mismo vivirlo en África, por ejemplo en Sudán o Mauritania, que vivirlo en "la especie de ambigüedad satisfecha que reina en la Martinica" (p. 92). O, estirando la línea argumental, no es lo mismo vivirlo como un ciudadano europeo situado en algún lugar del primer mundo, que siendo un sudanés migrado a Europa tras atravesar meses de martirio en desiertos, mares en precarias balsas, y un alto de papeles y burocracia que puede tardar años en resolverse. Ese sujeto migrante será, para todos los efectos prácticos, portador de una cultura afligida, por tanto la relación entre su cultura de origen y con aquella que se encuentra, será producto del caos y por tanto de resultado incierto. Los ejemplos de encuentros culturales inciertos y cruces temporales, son actualmente infinitos, dando cuenta de lo que Glissant llama el *mundo todo*: "uno de los datos del mundo en caos consiste en que tanto el asentimiento como la aflicción del «entorno» funcionan igualmente como vías o medios de conocimiento de ese «entorno»" (p. 93). Ambas posibilidades de relación con el mundo, son constitutivas de la identidad. Luego, Glissant agrega que

El elemento determinante del mundo todo no es el cosmopolitismo (...), que no es más que una vicisitud negativa de la Relación. El elemento generador del mundo todo es la propia poética de esta Relación, que hace posible la sublimación, sobre la base del conocimiento de sí y de los demás, a un tiempo, de la aflicción y el asentamiento, de lo positivo y de lo negativo (p. 93).

El modo de conocer esta relación, por tanto de acercamiento al mundo impredecible, se constituye como una poética de la mezcla que se aleja de la idealización de lo cosmopolita, rehúye de aquella globalización que se presenta como signo de progreso, lo global como estandarte de un acoplamiento que se observaría en los beneficios de cierto cruce de culturas. La mirada de Glissant se sitúa desde la diferencia y apela a ella para conocer los efectos divergentes que produce la aceleración del tiempo sobre diferentes territorios. Y plantea que frente a este fenómeno, la renovación simbólica, la redistribución de lo sensible en términos *derridianos*, es necesaria para alcanzar diálogo cultural:

Ninguna operación global ya sea de índole política, económica o militar será capaz de comenzar siquiera a alumbrar una solución, por mínima que sea, de las contradicciones de este sistema errático que es el mundo en caos, si el universo imaginario de la Relación no se deja sentir en las mentalidades y en las sensibilidades de las distintas familias humanas actuales para incitarlas a cambiar radicalmente la materia poética, esto es, para que se conciban a sí mismas de modo distinto, no como humanidad, sino como humanidades: como rizoma, no como raíz única (p. 95).

Como vemos en los discursos que hemos revisado, la noción poscolonial y las posturas decoloniales, se relacionan de modo íntimo con una necesidad de expresión política respecto del mundo contemporáneo. Y ese mundo contemporáneo se caracteriza por su velocidad, quizás el elemento principal de la modernidad y sus posteriores derivaciones. Con esto queremos señalar que lo poscolonial no es una cuestión sectorial, sino que es un enfoque que permite comprender y tiene la ambición de modificar el presente. En las reflexiones poscoloniales, como hemos visto, se dibujan claves que van más allá de lo descriptivo o el diagnóstico, sino que proponen nuevas relaciones que se mueven en direcciones opuestas a las sistémicas. Esta masa de pensamiento crítico, en distintos grados, nos recuerdan que el ejercicio colonial ha mutado pero no ha desaparecido. Desde una perspectiva más amplia, se trata de estrategias de poder y dominación que al ser señaladas dejan ver los espacios de debilidad y contradicciones. Según González Casanova (2020), desde la óptica poscolonial, se puede hacer una lectura de clases que abarque al conjunto de la civilización:

El concepto de clases y el de estratos sociales se han aplicado al estudio interno de las sociedades, sin que usualmente se liguen a las relaciones de clase o a la estratificación de las naciones. El concepto de colonialismo ha buscado señalar sobre todo un fenómeno internacional, que se lleva a cabo entre pueblos y naciones distintos ( p. 59).

Y en este mismo sentido, Bhabha habla de una *contramodernidad poscolonial* con la que quiere señalar un estado de rebeldía: "Intento representar una cierta derrota. O, incluso, una imposibilidad de Occidente de lograr la autorización de la idea de colonización" (en Guasch, 2016, p. 70). Este socavamiento de la autoridad se produce solo en la medida que las nuevas posiciones ganan terreno sobre el poder hegemónico. Es bueno recordar que la hegemonía se presenta no solo como un poder legítimo sino que indispensable para el buen funcionamiento del aparato social, como lo resume Castro Flórez:

El término *hegemonía* alude a una situación en la que una alianza provisional de determinados grupos sociales puede ejercer «una autoridad total» sobre otros grupos subordinados, no sólo por coerción o imposición directa de las ideas dominantes, sino «ganándose» —tal y como apunta Stuart Hall— la aceptación de manera que el poder de las clases dominantes parezca a la vez legítimo y natural (2014, p. 33).

De lo señalado aquí arriba, es relevante comprender esa alianza provisional que se conforma para la construcción de la hegemonía. El poder y su ejercicio es un asunto difícil de delimitar pues "el poder que se basa en las dependencias estructuralmente condicionadas se fragmenta con la diferenciación siempre en aumento y se torna específico y rígido" (Luhmann, 2005, p. 86). Podríamos estar frente a este supuesto, una sociedad que va fragmentando el poder en pequeños subsistemas que coexisten y construyen dependencias estructurales. En la lógica de disputa de poder, la cuestión poscolonial, los movimientos ecológicos y las luchas feministas comparten un espacio, que se vuelve visible y concreto en la comprensión interseccional que vimos más arriba. Lo que se pone en cuestión es la hegemonía presente en el sistema, fundamentalmente en Occidente, una construcción de dominio que se enraíza en los factores recién mencionados y en un sistema económico modelado en función de ese poder, punto que será examinado a continuación, comprendiendo la economía como elemento central de la hegemonía, es decir como articulador del poder.

Sin embargo, antes de entrar en ese examen, dejamos planteada la interrogante sobre si los movimientos cuestionadores de la hegemonía, tendrán la capacidad de conformarse dentro de un nuevo sistema hegemónico, o bien se mantendrán encapsulados en parcelas específicas de relación. De modo que si logran en el futuro ser parte de un nuevo orden hegemónico, sería en tanto se han articulado sus códigos de comprensión como fundamentales en la distribución de alternativas. Si por el contrario, no se consolidan estos nuevos códigos de relación, la fragmentación no podrá ser duradera. En cualquiera de los dos casos, en algún momento entrará en valor el ejercicio de la violencia en la formación del poder resultante. En momentos en que somos testigos de estallidos de violencia sistémica en distintos puntos, traducidos en guerras, estamos obligados a considerar su aparición a gran escala, excediendo el ámbito de lo puramente civil y multiplicando sus fronteras. En este sentido, hacemos presente que la violencia es una herramienta —un código— del poder, que opera

"entre horizontes temporales duales (...): al trasladarse hacia el pasado y al trasladarse hacia el futuro, es decir, hacia horizontes que no son actuales pero que, en cada caso, se relacionan con el presente" (Luhmann, 2005, p. 93). Esto significa que la violencia se establece como un punto de inicio donde se dictan las condiciones, por lo general intentando generar una marca duradera en la sociedad. Ejemplos de ello los pudimos ver en la constitución de la dictadura chilena, donde el ejercicio de la violencia especialmente en el inicio, pretendía generar un nuevo código de conducta. Y esto, agrega Luhmann, tiene efecto en la percepción del futuro, pues "la violencia se describe como un evento futuro, cuyo inicio se puede evitar en el presente, ya que se conocen las condiciones que lo desencadenan" (p. 93). Esta fase se produce en el entendido de una estabilización del poder, donde la violencia es latente, lo que Žižek (2013) califica de "una política que renuncia a la dimensión auténticamente constitutiva de lo político, puesto que recurre al miedo como principio movilizador fundamental" (p. 56).

Reiteramos que, en la actual coyuntura, es bueno tener una mirada que vaya más allá de las demarcaciones territoriales. Se suman los signos de violencia, aún contenidos en focos específicos, que implican a más de una estructura societal. Estos polos debemos comprenderlos también como ecualizaciones de poder, por tanto de implantación de alianzas para la construcción de hegemonía.

#### 4.5. MERCADO Y NEOLIBERALISMO EN LA HEGEMONÍA

Como hemos reseñado, muchas voces detectan un funcionamiento opaco y decadente del sistema económico vigente, que se levanta como uno de los principales ordenadores del poder y por tanto elemento clave en la construcción de hegemonía. Pareciera que encadenara una crisis tras otra y, sin embargo, continúa como motor del sistema social. El sistema económico se nos presenta como algo extremadamente complejo, difícil de comprender en su totalidad, por lo que solo somos capaces de visualizar una parte. Por la misma razón es que al momento de golpear las crisis económicas, donde toda la estantería tambalea, aceptamos *medidas anticrisis* que perjudican a una mayoría, confiando en la voz de los expertos que señalan los sacrificios que se deben hacer en el presente para alcanzar un futuro sano. Las

debacles económicas han despertado siempre comentarios sobre un supuesto final del sistema financiero como el que conocemos, pero —al contrario— se ha ido afianzando y agregando complejidad a su funcionamiento. Esto nos obliga a pensar en al menos dos tipos de crisis, tal como lo indica Giovanni Arrighi:

Las crisis no dan lugar necesariamente al fin de las hegemonías; especialmente relevante para nuestras preocupaciones es la distinción entre crisis de hegemonía que señalan problemas que para los que cabe empero una solución relativamente prolongada —lo que llamaremos «crisis señal»— y crisis que, por el contrario, se exacerbaban hasta dar lugar al fin de la hegemonía vigente, que denominaremos «crisis terminales»” (en Forster, 2019, p. 156).

El sistema económico que se extiende en el mundo se ha convertido en parte fundamental del sistema social. El modo de relacionarnos y de comprendernos como sociedad, se modula a través de nuestra relación con el dinero y la importancia que tiene dentro de nuestras vidas. Nadie, en el estado actual de las cosas, podría afirmar que el dinero no tiene ninguna importancia para el desarrollo de su vida. Esto da cuenta de que, además de su refinada estructura de difícil acceso, es un sistema que logra integrarse a sociedades con distintos orígenes, según lo describe Žižek:

Después de todo no existe ninguna «cosmovisión capitalista», ninguna «civilización capitalista» propiamente dicha: la lección fundamental de la globalización consiste precisamente en que el capitalismo se puede adaptar a todas las civilizaciones, desde la cristiana hasta la hindú o la budista, de Oriente a Occidente. La dimensión global del capitalismo sólo se puede formular a nivel de verdad-sin-significado, como Real del mecanismo global de mercado (en Forster, 2019, p. 162).

El capitalismo puede abarcarlo todo porque se despoja de principios reguladores. De hecho, la versión más perfecta del mercado capitalista se dibuja como aquella que no tiene regulación, la que apela a esa mano invisible y una supuesta autorregulación difícil de documentar. Hemos ya recorrido estos rincones propios del capitalismo y su versión más reciente, el neoliberalismo. Repasaremos algunos conceptos que ya hemos esbozado, pero intentaremos sobre todo hacer una reflexión en torno a las razones que entregan al capitalismo ese lugar dentro de la hegemonía. ¿Por qué funciona el sistema de mercado? ¿No ha caído suficientes veces como para pensar en una alternativa?

Ya hemos señalado que el punto de inflexión respecto de la hegemonía del capitalismo a nivel global, se da en el contexto del derrumbe del bloque soviético. El relato conformado en ese momento apuntaba a la economía centralizada, al tamaño

del aparato estatal y, por supuesto, a la ideología como los causantes profundos de la catástrofe comunista. El capitalismo se ubica en las coordenadas opuestas: el mercado somos todos, todos somos consumidores y potenciales productores, no es relevante la ideología de un vendedor de zapatos o de carne, podemos coincidir en la transacción aunque pensemos de manera opuesta. ¿Regular el mercado? Solo crea distorsiones, señalan los apologetas de la liberalización total. Al interior de estas ideas habita la noción de libertad, una libertad exenta de cualquier responsabilidad colectiva, pues apunta únicamente a aquella libertad individual. Podemos preguntarnos sobre si la libertad auténtica puede ser exclusivamente individual, sin pensar en el colectivo, pero lo cierto es que es un discurso muy muy seductor.

La construcción del relato es importante, pero tras un examen de las condiciones propias de la economía de consumo, también es relevante señalar que es un sistema que funciona de manera convincente, en el sentido que cumple con sus promesas más generales, propicia una sensación de participación, y según señala Lipovetsky (2016) la disponibilidad de sus productos "permiten la democratización del universo de la diversión a través de la televisión y la música grabada" (p. 35). Luego complementa:

Con el capitalismo de consumo, el triunfo de lo ligero se plasma tanto en la vida material como en la cultura, los ideales y los valores. Es ya, en efecto, una economía que se construye dando forma a una cultura cotidiana de nuevo cuño, una cultura de naturaleza «ligera», dado que está centrada en puntos de referencia hedonistas y lúdicos. Por medio de los objetos, la publicidad, el ocio, los medios y la moda, el capitalismo de consumo exalta los placeres en todas sus parcelas, invita a vivir en el presente, a gustar los goces de hoy: legitima cierta despreocupación por la vida (p. 35).

En la observación que hace Lipovetsky se destacan elementos que construyen el relato del capitalismo de consumo: hedonismo, placer, presente y despreocupación. Estas claves parecen constituir la idea de libertad que atraviesa como eje el discurso sistémico. En este ejercicio se aprecia disciplina, pues vemos que el mensaje se configura en muchos aspectos simultáneos y de manera reiterada. Se trata de una disciplina que se incrusta en el modo de funcionamiento, es decir, las cosas *deben* ser así porque de otra manera no se comprenden. Foucault (2019) observa que

Una disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de

técnicas y de instrumentos: una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él (p. 33).

Al pensar en el sistema económico que nos rodea, la consideración de Foucault parece reveladora. Este sistema anónimo y disponible, se encuentra de modo tácito y explícito en los diferentes ámbitos sociales que rigen las relaciones entre sujetos. Esto viene a definir las relaciones de poder, una escala social, entre quienes disponen o utilizan el sistema y los que simplemente viven dentro del sistema. Más adelante, Foucault advierte que "Para que haya disciplina es necesario que haya posibilidad de formular, de formular indefinidamente nuevas proposiciones" (2019, p. 33).

No parece haber un sistema más hábil que el actual sistema económico en la capacidad de *formular proposiciones*, en el sentido de relatos que construyen su propia comprensión. Y esto sucede de manera simultánea en diversos espacios y con distintos mecanismos. Hay un espacio académico muy activo que genera lenguaje y espacios de referencia, una máquina de consumo que apunta a la creación y satisfacción de deseos, y una cadena de relatos que se distribuyen por una eficiente red de propaganda, que se expresa con igual eficacia en elaboradas producciones audiovisuales o en las mínimas publicaciones de las nuevas redes sociales. Sin embargo, se apela al sentido técnico y desideologizado de la economía, que se reviste de fórmulas, ecuaciones y reglas que bastaría seguir correctamente.

Si "Benjamin Barber advierte que el capitalismo nos infantiliza con una franca regresión cultural en la que prefiere lo simple a lo complejo, lo fácil a lo difícil, lo rápido a lo lento" (Castro Flórez, 2014, p. 26), es porque apela al deseo de cada uno de los individuos en su estado más primario. Nos infantiliza porque nos devuelve a una fase donde somos incapaces de reconocer al otro, en un sentido lacaniano, donde el mundo y uno es una sola cosa. Pero también nos infantiliza porque genera un cerco de exclusión respecto de la comprensión del mundo a través de un lenguaje que deja fuera a la mayoría y nos recuerda, constantemente, que lo relacionado con la economía requiere habilidades y conocimientos que están fuera de la órbita común. Katrine Marçal (2017, pp. 107-108) reunió un puñado de oraciones tópicas sobre la economía, obtenidas del discurso público, que construyen un mundo inaccesible:

- Las mayores perspectivas de crecimiento dan lugar a unas finanzas públicas más fuertes
- Dejemos que el mercado decida
- Igualar el campo de juego
- Reducir los umbrales
- Tomar decisiones difíciles
- Instrumentos para estimular la demanda
- Mejora de la productividad
- Evolución desfavorable de las divisas
- Mercado competitivo
- Poderosos efectos marginales

El progresivo abandono de los principios keynesianos a partir de la década de 1980, especialmente palpables en las políticas impulsadas en Estados Unidos y Reino Unido, llevaron a una transformación de la idea de la economía y del capitalismo. De alguna forma, el mercado y la preocupación social podían coexistir mediante la implantación de Estados fuertes y vigorosas regulaciones. El momento de mayor éxito del intervencionismo estatal en el capitalismo, con una notable reducción de la brecha social, se dio en Estados Unidos en las décadas de 1950 y 1960, como lo recoge Santiago Muíño (2023):

En 1950, el director general de General Motors, a la sazón una de las empresas más importantes de Estados Unidos, ganaba 586.000 dólares anuales y pagaba 430.000 en impuestos. Los tipos impositivos máximos estuvieron en el 91 % para los tramos de renta más altos durante muchos años. Lo que, de facto, significó haber instaurado el salario máximo. En el Estados Unidos de los años cincuenta los millonarios estaban abandonando sus mansiones porque no podían permitirse mantenerlas. Estas se convertían en sedes de bibliotecas o universidades (p. 191).

La nueva ola capitalista toma forma en la década de 1970, para combatir los avances socialistas en el cono sur americano, como ya hemos revisado. De esas intervenciones en el extranjero, se obtuvieron notables conclusiones para la implementación de una política económica que se alejara de las propuestas colectivas y se centrara en el desarrollo individual. Es en ese momento que emerge la versión radical del mercado bajo el nombre de neoliberalismo, definida por Harvey (2015) como

Una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco

institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio (p. 6).

Las políticas neoliberales se mantuvieron en general por fuera del borde europeo, principalmente debido a un factor estratégico: Europa era el ejemplo, para el bloque soviético, de un capitalismo capaz de promover el bienestar social. Pero en Inglaterra, con la llegada de Margaret Thatcher, se dibujaron los primeros avances de un cambio de mentalidad. Thatcher en Europa y Reagan en Estados Unidos, impulsaron un cambio económico que buscaba una modificación no solo de las reglas del dinero, sino que un cambio de paradigma. Entre los incontables aforismos que dejaron estos dos mandatarios, quizás uno de los más claros lo expresó la dama de hierro: “La economía es el método, pero el objetivo es cambiar el alma” (en Harvey, 2015, p. 29). Para lograr este objetivo, durante la década de 1980 se reconfiguró ideológicamente la institucionalidad financiera de alcance planetario; en 1982 se produjo lo que “Stiglitz denominó la «purga» de todas las influencias keynesianas (...) El FMI y el Banco Mundial se convirtieron a partir de entonces en centros para la propagación y la ejecución del «fundamentalismo del libre mercado» y de la ortodoxia neoliberal” (Harvey, 2015, p. 36).

De esta acción se deriva un efecto cascada sobre el control de la economía en distintos territorios, empujándolos a una adopción de políticas neoliberales, aprovechando especialmente los momentos de crisis cuando los Estados se encontraban en una posición de debilidad y donde “el giro hacia el neoliberalismo dependía, por lo tanto, no sólo de la adopción del monetarismo sino del despliegue de políticas gubernamentales en muchas otras áreas” (Harvey 2015, p.31). Se construye un modelo de sociedad individual, donde se privilegia un sentido de la libertad que choca con los modelos colectivos. Ya en 1944 Karl Polanyi ilustró este punto de la siguiente forma:

La libertad para explotar a los iguales, la libertad de obtener ganancias desmesuradas sin prestar servicio comensurable a la comunidad, la libertad de impedir que las innovaciones tecnológicas sean utilizadas con una finalidad pública, o la libertad para beneficiarse de calamidades públicas tramadas secretamente para obtener una ventaja privada (...) la economía de mercado, bajo la que crecen estas libertades, también produce libertades de las que nos enorgullecemos ampliamente. La libertad de conciencia, la libertad de expresión, la libertad de reunión, la libertad de asociación, la libertad para elegir el propio trabajo (en Harvey 2015, p.43).

Esta dualidad se instala como premisa social y en la actualidad se encuentra ampliamente extendida: para disfrutar de nuestra libertad, se deben hacer algunos sacrificios, se deben permitir determinadas prácticas. Del mismo modo, se incentiva la delimitación personal del mundo, cargando en el individuo la responsabilidad de su propio bienestar, borrando paulatinamente la necesidad de la estructura social y configurando “un modelo de ciudadanía altamente individualista y psicológico que es característico de las sociedades neoliberales y predominante en ellas” (Cabanas, 2019, p. 236). En este modelo psicológico, siguiendo a Edgar Cabanas, “la felicidad aparece como una empresa totalmente individualista, con cualquier problematización de las circunstancias políticas, económicas o sociales totalmente obliterada de análisis” (p. 235). El entendimiento privatizador de la felicidad se construye sobre los conocimientos derivados de la psicología positiva, según afirma Cabanas: “La ideología neoliberal del individualismo se reaviva, se legitima y se institucionaliza en términos aparentemente no ideológicos mediante el discurso científico” (p. 238).

Cabanas expone la influencia de la psicología positiva en gobiernos y compañías, señalando los programas implementados por el gobierno de Estados Unidos (en distintos departamentos, incluido el de defensa) y compañías como Coca-Cola. Esta última funda el *Instituto de la felicidad*, que implementa programas para aumentar la productividad y el rendimiento dentro de las corporaciones, o diseña dinámicas que permitan mantener la moral alta entre empleados o soldados. Los factores de productividad y eficiencia se introducen en los objetivos del sistema, pero se visten de salud mental, autosatisfacción y felicidad. Uno de los programas con alta penetración en Estados Unidos es el PERMA (Positive Emotion, Engagement, Relationships, Meaning, Achievement) que se aplica tanto en el ejército de EE.UU. como en las escuelas (Cabanas, 2019, p. 244), atando la noción actual de felicidad con el sistema vigente: “concepto neoliberal contemporáneo de la felicidad” (p. 246).

La felicidad no solo se destaca como una ideología ubicua y en crecimiento que recalca el origen interno de la responsabilidad, delinea un nuevo régimen moral que define lo que está bien y lo que está mal, promete recompensas a los que se dedican a su propio desarrollo psicológico y castiga a los que no se amoldan a ella (Cabanas, 2019, p. 247).

De aquí se derivan conceptos como *capitalismo emocional* (Eva Illouz), que señala la implicación que tiene el sistema económico con la modulación emocional de

los individuos. La arquitectura social de la economía dificulta distinguir entre nuestra esfera personal y el aspecto funcional del mercado, puesto "que el neoliberalismo afirma que su ética deriva de la naturaleza, y justifica el autogobierno a partir del supuesto de que los individuos están congénitamente equipados con mecanismos psicológicos de autocontrol" (Cabanas, 2019, p. 249). Los mecanismos del mercado liberal operan en nuestro espacio íntimo, agrega Cabanas: "Los individuos compran un método científico para descubrir su «ser auténtico» al mismo tiempo que aprenden cómo convertir el valor simbólico de su autenticidad en un poderoso activo emocional y económico" (p. 255). Esta observación se puede contrastar con el nutrido flujo de mensajes que recorren los medios y espacios culturales que se alinean en este sentido, configurando un entorno indistinguible de nuestras aspiraciones, pues quien no busca *su ser auténtico* no tiene opciones de relación social. Como afirma Cabanas, el medio social y cultural supone que el sujeto se encuentra incompleto, y que de alguna forma tiene el deber de encontrar aquello que falta.

Esto da espacio para que el mercado revista a muchos de sus productos de un barniz místico, donde a través del consumo lograremos descubrir algo de nosotros, o incluso recordar algo enterrado que nos define. En esa línea se inscriben campañas como *Destapa la felicidad* de Coca-Cola (2009)<sup>69</sup>, que entregaba un mensaje tan irreal como desproporcionado, hasta *The hand* (2023)<sup>70</sup>, la exitosa campaña de Volkswagen que utiliza a un niño como protagonista para narrar su fantasía de adquirir un súper poder con el que salva una mascota, lo que sucede *realmente* gracias a los nuevos sistemas de seguridad instalados en los automóviles alemanes. Resuena la sentencia de Castro Flórez citada más arriba: el mercado nos infantiliza.

El universo de la propiedad privada en el marco del mercado neoliberal se extiende hasta las emociones. Por eso conviene recordar la distinción aportada por David Harvey (2014), donde separa la posesión individual y la propiedad privada. La primera figura ha existido siempre, en el entendido que "Todos nosotros, como personas vivas, poseemos circunstancialmente cosas de las que hacemos un uso activo" (p. 53), como lo son los alimentos, una bicicleta o un libro, objetos sobre los

<sup>69</sup> Se pueden visualizar algunas piezas de esta campaña en estos enlaces: <https://youtu.be/6w3VN4ViZFA?si=mup0wv5bviUQSekh> / [https://youtu.be/Ncn7Cu6SEAM?si=IEZT5j62PmXrai\\_F](https://youtu.be/Ncn7Cu6SEAM?si=IEZT5j62PmXrai_F)

<sup>70</sup> Se puede visualizar en este enlace: <https://youtu.be/fqWd2FuTYk4?si=qLD25ZDD1FM9iuaS>

que se hace un uso exclusivo. Una derivación de este tipo de uso se da con los bienes públicos, que tienen una utilización colectiva. Por el contrario "La propiedad privada establece un derecho de pertenencia exclusiva sobre un objeto o un proceso, ya esté siendo utilizado activamente o no" (p. 53). Agrega Harvey que "Se crea así una diferencia entre lo que se llama derechos de usufructo (que corresponde al uso activo) y derechos de propiedad exclusiva permanente" (p. 54).

En los órdenes sociales previos a la instalación de la lógica del mercado, era frecuente el usufructo de los bienes, mientras que la lógica del capital incentiva la acumulación, por tanto la privatización: "El vínculo social entre los derechos humanos individuales y la propiedad privada es la piedra angular de casi todas las teorías contractuales del gobierno" (Harvey, 2014, p. 54). Desde ese punto en adelante, el mercado se esfuerza en transformar todo bien en propiedad privada. La difusión de la idea se ha especializado a través de las maniobras de mercadeo o *marketing*, y la operatividad del sistema se realiza mediante el dinero. Ambas nociones, propiedad privada y dinero, deben ser custodiadas por el Estado y de esta relación surge la perspectiva que propone Silvio Gessell: "El dinero necesita del Estado, y sin él no es posible; de hecho se puede decir que la fundación del Estado data de la introducción del dinero" (en Harvey, 2014, p. 59). Para entender los alcances que tiene el dinero, primero veremos el rol que supuestamente cumple en nuestro sistema; según Graeber (2012), "Los economistas suelen citar tres funciones para el dinero: medio de intercambio, unidad de contabilidad y almacenamiento de valor. Todos los libros de texto económicos otorgan al primero el papel principal" (p. 34).

Ya mencionamos antes la construcción mítica de la historia del dinero, objeto capaz de resolver los problemas generados por un arcaico e ineficiente sistema de trueque. Por ello se comprende que la principal virtud del dinero sea como medio de intercambio, donde la moneda tiene un valor previamente establecido para las partes involucradas en la operación. Pero en una sociedad donde la capacidad de realización personal se encadena a los objetos y bienes a los que podemos acceder —los que de una forma u otra nos revisten de las *auténticas* cualidades que nos definen—, el dinero es más que una herramienta que facilita determinadas operaciones. Es, en definitiva, un medio para la constitución del propio ser. La idea general consiste en que mientras

más dinero disponga un sujeto, será una persona más importante. Es muy sencillo: ese dinero le permitirá poseer todos los bienes y acceder a todos los servicios y experiencias que lo definen como persona, que le permiten descubrir su *verdadero ser*. Si esto fuera cierto, las personas con más dinero debieran ser las más felices, las más sabias y, sin duda, las más abiertas a que todos los demás accedan a esta esfera de conocimiento. ¿Es así?

En el mundo que nos rodea, sin embargo, el dinero parece convertirse en un problema en el plano de las personas. La sensación ambiente parece indicar que las personas que acumulan riqueza, tienden a adoptar posiciones personalistas y piensan en su propio bienestar por sobre el beneficio colectivo. El dinero funciona como un mecanismo para alcanzar metas, incluso aquellas que aún no nos hemos planteado, en una lógica de seguridad a futuro. Este orden de proposiciones genera un deseo por acumular bienes y dinero más allá de lo necesario, en función del poder que entregan esos recursos tanto en el presente como en cualquier escenario futuro.

En esta perspectiva, las investigaciones lideradas por el psicólogo social Paul Piff viene a confirmar algunas tendencias. El nombre de Piff se ha vuelto recurrente tras la charla TED<sup>71</sup> *Does money make you mean?* (2013) donde divulgaba los resultados de una serie de experimentos destinados a medir la influencia del dinero sobre el comportamiento de las personas. Este estudio de carácter experimental, desarrollado desde hace más de diez años, aborda distintas fases de la posible relación entre actitudes sociales y clase, entendida como el estatus que otorga la acumulación de recursos. Piff *et al.* (2012) afirman que las personas de clases altas, en términos generales, se encuentran más desconectados de la interacción social, son menos generosos, más egoístas y tienden al individualismo, en comparación con personas de clases más bajas. "En otro estudio, la sola presencia de dinero llevó a los individuos a ser más propensos a engañar (...) para recibir una recompensa financiera mayor" (Piff *et al.*, 2012, ¶15)<sup>72</sup>. El dinero genera sentimientos de avaricia, desplazando la empatía y volviendo difusa la frontera de lo éticamente correcto. Anotamos al margen la relación recurrente entre el objeto del dinero y el arte, estando presente en muchas piezas de

<sup>71</sup> *Does money make you mean?* se puede visualizar en el siguiente enlace <https://youtu.be/bJ8Kq1wucsk>

<sup>72</sup> Traducción propia. En inglés original: *In another study, the mere presence of money led individuals to be more likely to cheat (...) to receive a larger financial reward.*

arte contemporáneo<sup>73</sup>, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Una mirada rápida sobre este vínculo arte-dinero permitiría abrir una arista de análisis que no entra en esta investigación, pero sobre la que volveremos en el capítulo de conclusiones.

Las repercusiones sobre las emociones y los comportamientos individuales que se derivan de la influencia del dinero, tienen un paralelo en términos globales. Los Estados son los garantes de la producción de dinero y al mismo tiempo ejercen el monopolio de su producción. Sin embargo, como señala David Harvey (2014)

Ese poder monopólico del Estado es genérico y no particular. El sistema monetario global es de carácter jerárquico y en él el dólar estadounidense ha funcionado como moneda de reserva del mismo desde 1945 y Estados Unidos ha gozado de derechos de señoría (creación) exclusivos de esa moneda. Los poderes monetarios de otros Estados son limitados, porque las deudas internacionales suelen estar denominadas en dólares estadounidenses y tienen que ser pagadas en esa moneda (p. 59).

Es decir, el dinero se ha convertido en el mecanismo para ejercer un nuevo sistema de colonialismo sin colonias, el imperio al que se refieren Hardt y Negri (2018), donde "el nuevo paradigma es tanto un sistema como una jerarquía, una construcción centralizada de normas y una extensa producción de legitimidad, difundida a lo largo y lo ancho del espacio mundial" (p. 30). La constitución de esa jerarquía se materializa en un sistema de clases extendido y aceptado, entonces legítimo, pues se basa en esta ilusión del mérito, pero que en gran medida responde a la riqueza heredada. Estamos frente, por tanto, a una actualización de la teoría de la lucha de clases, o quizás ante una suerte de conformismo de clase. Žižek (2016, p. 80) distingue posturas políticas vigentes que participan de esta choque de clases. En este mapa, ubica seis posiciones en tres ejes:

POSICIONES:

1. Capitalismo global liberal
2. Estado de bienestar: versión suavizada del primero
3. Anticapitalismo fundamentalista directo y reaccionario
4. Movimientos emancipadores radicales
5. Capitalismo autoritario (China, Singapur)
6. Antigua izquierda totalitaria (Cuba, Corea del Norte)

---

<sup>73</sup> Ver el trabajo de Justine Smith, Adrian Firth, el interesante trabajo de Mari Roldán o incluso piezas de Esther Ferrer (entre otros), que ocupan como soporte y/o como imagen central dinero, billetes o monedas.

EJES:

- pro capitalismo (1-2-5) / anticapitalismo (3-4-6)
- derecha política (1-3-5) / izquierda política (2-4-6)
- puros (1-4-6) / impuros (2-3-5)

Es interesante observar las categorías propuestas por Žižek (Figura 39), para comprobar el inmenso espacio que ocupa actualmente el capitalismo y, en buena medida, los aspectos neoliberales que se han adherido a esfuerzos progresistas en las últimas décadas. La atención sobre la *pureza*, se refiere a la ideología que sustenta determinada posición; ahí podemos corroborar que de entre las posturas *puras*, solo tiene penetración social relevante el capitalismo global liberal, mientras que en las *impuras*, únicamente es dominante el *Estado de bienestar*, ambas en la coordenada *procapitalista*. El capitalismo es un espacio hegemónico, donde las corrientes de disidencia se encuentran disminuidas en su capacidad de convocatoria (4), en una posición política desplazada (3), en una postura anacrónica (6), o bien adopta parte de los enunciados de la posición dominantes (2).

TABLA DE POSICIONES FRENTE AL CAPITALISMO CONTEMPORÁNEO			
A partir de categorías propuestas por Slavoj Žižek			
POSICIÓN / EJE	PRO/CONTRA CAPITALISMO	TENDENCIA IDEOLÓGICA	PUREZA CONCEPTUAL
1. CAPITALISMO GLOBAL	PRO	DERECHA	PURO
2. ESTADO DE BIENESTAR	PRO	IZQUIERDA	IMPURO
3. ANTICAPITALISMO FUNDAMENTALISTA	CONTRA	DERECHA	IMPURO
4. MOVIMIENTOS EMANCIPADORES	CONTRA	IZQUIERDA	PURO
5. CAPITALISMO AUTORITARIO	PRO	DERECHA	IMPURO
6. IZQUIERDA TOTALITARIA	CONTRA	IZQUIERDA	PURO

FIG. 39: Tabla resumen de posiciones a partir de conceptualización de Žižek. Elaboración propia.

Para mantener esta posición de poder, coinciden Hardt, Negri y Harvey, entre otros, resulta indispensable contar con un aparato militar fuerte: "Incluso en los Estados más volcados en los principios de la privatización y la neoliberalización, el complejo militar-industrial queda aparte del resto de la economía como un lucrativo abrevadero en el se sacian libremente los intereses privados subcontratados", señala Harvey (2014, p. 61). Mientras que Hardt y Negri sostienen que "El imperio se forma no sólo sobre la base de la fuerza misma, sino también sobre la capacidad de presentar dicha fuerza como un bien al servicio de la justicia y de la paz" (2018, p. 35). Klein (2007), por su parte, agrega que

...esta forma fundamentalista de capitalismo ha surgido en un brutal parto cuyas comadronas han sido la violencia y la coerción, infligidas en el cuerpo político colectivo así como en innumerables cuerpos individuales. La historia del libre mercado contemporáneo —el auge del corporativismo, en realidad— ha sido escrito con letras de shock (p. 43).

Si el dinero es el mecanismo, el aparato militar un sustento, otro pilar de la lógica neoliberal es la comunicación. Mark Fisher se refiere a esta construcción dentro de la elaboración de su concepto de *realismo capitalista*: "en el capitalismo todo lo sólido se disuelve en las relaciones públicas. Y el capitalismo tardío se caracteriza tanto por esta tendencia ubicua a la producción de relaciones públicas como por la imposición de los mecanismos de mercado" (2016, p. 77). Regresamos adonde empezamos este apartado: el capitalismo neoliberal triunfa porque seduce, porque elabora sus productos como un deseo que permite satisfacer el hedonismo. La educación en el modelo neoliberal se construye desde todas las actividades, legitimando sus preceptos hasta el punto que no existen otras posibilidades.

Para ilustrar este punto, recurrimos al sistema de pensiones vigente en Chile, país ejemplo de la implantación del modelo neoliberal como piloto de pruebas. En los últimos quince años se lleva a cabo una discusión política respecto de los cambios necesarios para que el sistema mejore las tasas de reemplazo. Actualmente el ahorro previsional va a cuentas individuales administradas por empresas privadas, en una proporción respecto del salario. Es obvio que quienes tengan mayores ingresos y continuidad laboral, tendrán una mejor pensión. No existe un mecanismo de solidaridad inter o intrageneracional, como en la mayoría de los países, que permita que al menos una porción de esos recursos se puedan destinar al colectivo. Un estudio realizado en septiembre de 2023<sup>74</sup>, encargado por una de las empresas de administración, expresa que un 62 % de los consultados no es partidario que sus ahorros sean parte de un fondo común. Esto debe entenderse en el marco de una campaña de comunicaciones organizada por las seis Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP) que funcionan en Chile, que reiteran el mensaje de la libertad de elegir qué hacer con los ahorros y subrayan la noción privada de los mismos. Ese es el

---

<sup>74</sup> Encuesta realizada por Critería y encargada por AFP (Administradora de Fondos de Pensiones) Cuprum. Más detalles se pueden consultar en este enlace: [https://www.criteria.cl/descargas/Agenda\\_Criteria\\_Septiembre\\_2023-9bFs3.pdf](https://www.criteria.cl/descargas/Agenda_Criteria_Septiembre_2023-9bFs3.pdf)

éxito del sistema, fomentando la construcción del individuo al margen de lo social. ¿Cómo es posible que tres de cada cinco personas prefiera esta opción pese a que probablemente le perjudica? La respuesta se encuentra en la capacidad del sistema por excluir cualquier otra opción: "La doctrina vincula a los individuos a cierto tipo de enunciación y como consecuencia les prohíbe cualquier otro" (Foucault, 2019, p. 44).

Toda doctrina genera bases que se toman por verdades y el caso neoliberal no es la excepción. De ahí que resulta muy difícil salir de su marco de pensamiento, pues nos rodea de un mundo que damos por cierto, por objetivo. En la disputa del poder ubicaremos el concepto de *dispositivo*, idea que fuera utilizada frecuentemente por Foucault en su momento, aunque nunca la definiera de modo preciso. Es común atribuir a Foucault la introducción de este término, pero consta su emergencia de manera relativamente sincrónica en distintos espacios de reflexión, apareciendo en "trabajos que desde perspectivas tan diferentes como la filosofía, el derecho, la pedagogía o el feminismo, hablan de «dispositivos» carcelarios, pedagógicos, televisivos e incluso funerarios" (Moro Abadía, 2003, p. 30). Es un concepto plástico y que opera de modo sencillo, y según indica Belin "permite explicar de manera elegante y concisa lo que de otro modo exigiría el empleo de perífrasis azarosas" (en Moro Abadía, 2003, p. 31). Sin embargo, y pese a la poligénesis conceptual a la que se refiere Moro Abadía, el desarrollo y uso que le da Foucault al *dispositivo*, lo coloca como punto de referencia para dimensionarlo. Es un concepto que nace, como vemos, en el campo de la sociología<sup>75</sup>, pero que se ha expandido hacia la teoría del arte, donde nos ha parecido que resulta de mucha utilidad para la precisión de algunos objetos que sometemos a examen, por sobre otros términos quizás más limitados en su significado como artefacto, artilugio o instrumento<sup>76</sup>.

Para acercarnos al *dispositivo*, nos basaremos principalmente en el examen que hace Giorgio Agamben sobre esta cuestión, aunque de modo auxiliar recurriremos a

---

<sup>75</sup> No indagaremos en el campo de la tecnología, donde el concepto de *dispositivo* también es muy recurrente, pues abriría la discusión de modos inabarcables para los fines de esta investigación. Sin embargo, también en el área tecnológica, apreciamos que el uso de la idea de *dispositivo* sintetiza cuestiones similares que en sociología y en el arte.

<sup>76</sup> Resulta interesante mencionar en este punto el concepto de *aparato performativo* propuesto por Barría Jara & Insunza Fernández (2023) a partir de una elaboración de Deotte, donde "El aparato es lo que prepara el fenómeno a aparecer para «nosotros» pues sin aparato no hay más que un flujo continuo y no dominado de colores informes" (p. 98). Sin embargo, nos parece que este concepto tiende a describir determinadas características de algunas obras, mientras que el dispositivo lo establecemos como una red interpretativa.

algunas ideas recogidas por Oscar Moro Abadía, Oscar Traversa o Gilles Deleuze, los que también toman a Foucault como referencia. Agamben relaciona siempre la idea de *dispositivo* con el uso y la intención que dio Foucault a esta noción, pues "la palabra *dispositivo* es un término decisivo en la estrategia del pensamiento de Foucault" (2011, p. 249). Traversa, desde una perspectiva semiótica, se aproxima a los dispositivos como mediaciones que gestionan el contacto y "soportan el desplazamiento del enunciado a la enunciación" (2001, p. 240). Con ello apunta a la función que cumplirían los dispositivos, que transforman los significados al trazar vínculos entre significantes y receptores. Traversa, entendemos, prioriza el rol subjetivador que se produce a través del dispositivo.

Foucault no escribió respecto de la definición del dispositivo como concepto, aunque se refiere a ellos al abordar los *dispositivos disciplinarios*, donde ejemplifica a través del examen por ser un "procedimiento que combina las técnicas de la vigilancia y la sanción normalizadora y que establece sobre los individuos una vigilancia a través de la cual se les diferencia y les sanciona" (Moro Abadía, 2003, p. 36). En esta perspectiva, parece conveniente referirse a los dispositivos de modo particular, adjetivarlos o colocarlos en un marco que oriente su sentido.

En una entrevista, Foucault señala que el dispositivo tiene la función de responder a una urgencia, cumpliendo un rol estratégico, que conecta distintos elementos sociales: "el dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos", dice Foucault (en Agamben, 2011, p. 250).

Agamben (2011, p. 250), en resumen, delinea tres puntos fundamentales sobre la idea de dispositivo:

1. El dispositivo se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.
2. El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.
3. Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber.

Aún así, se pregunta Agamben, cómo llega a configurarse la idea de dispositivo dentro del lenguaje de Foucault, que luego será replicado en distintas áreas del

pensamiento y el desarrollo artístico. Dentro del dispositivo se encuentra la noción de lo positivo: "Al final de los años sesenta, cerca del momento en que escribió *La arqueología del saber* para definir el objeto de sus investigaciones, Foucault no utiliza el término dispositivo sino un término cuya etimología le es próxima: «positividad»" (Agamben, 2011, p. 250). Según relata Agamben, el concepto había viajado desde Hegel y su obra *La positividad de la religión cristiana*, hasta *Introducción a la historia de la filosofía de Hegel*, análisis realizado Jean Hyppolite, maestro de Foucault.

Particularmente, el término «positividad» encuentra su lugar propio en la oposición entre «religión natural» y «religión positiva». Mientras la religión natural concierne a la relación inmediata y general de la razón humana con lo divino, la religión «positiva» o histórica abarca al conjunto de creencias, reglas y ritos que se encuentran impuestos desde el exterior de los individuos en una sociedad dada, en un momento dado de su historia. «Una religión positiva», escribe Hegel en un pasaje citado por Hyppolite, «implica los sentimientos que están más o menos impresos por obligación en el alma; las acciones que son el efecto de un mandato y el resultado de una obediencia y que son llevadas a cabo sin interés directo» (Agamben, 2011, p. 251).

Este marco nos introduce a un esquema donde la *positividad* se puede entender como la cultura, en la tercera acepción del término que ofrece Eagleton (2017): "valores, costumbres, creencias y prácticas simbólicas en virtud de los cuales viven hombres y mujeres" (p. 8). Eso lo refuerza Agamben (2011), citando nuevamente a Hyppolite, cuando señala que "En cierto sentido, la positividad es considerada por Hegel como un obstáculo para la libertad" (p. 252). En esta línea, el término incluido por Foucault propone que frente a la normatividad histórica se pueden accionar una serie de mecanismos que podrían separarla, distinguirla o incluso negarla, según lo indicado en las definiciones de la RAE. Al insertar el prefijo *dis-*, Foucault refiere a ejercicios hegemónicos que especifican (distinguen) la normatividad impuesta por el cuerpo social. Así, por tanto, se comprenden los distintos dispositivos de los que habla: disciplinario, pedagógico, sexual, etc. Y al mismo tiempo, abre la posibilidad de negar la norma y abrir nuevas (otras) miradas sobre la positividad.

El dispositivo no tiene una orientación *a priori* hacia el refuerzo o la ruptura del orden. De ahí que reiteramos la necesidad de un apellido que precise su campo y su alcance. Como bien apunta Agamben, Foucault se propone "investigar los modos concretos por los cuales las positivities (o los dispositivos) actúan al interior de las relaciones, en los mecanismos y en los juegos del poder" (2011, p. 252). Es en este

punto en el que Agamben hace una interesante relación entre dispositivo y economía, remontándose a la introducción de esta idea en el catolicismo:

Cuando en el curso del siglo segundo se comenzó a discutir sobre una Trinidad de la figura cristiana (el Padre, el Hijo y el Espíritu), se manifiesta al interior de la Iglesia – como lo podríamos esperar– una resistencia muy fuerte llevada a cabo por personas razonables que pensaban con terror que así se arriesgaban a reintroducir el politeísmo y el paganismo en la fe cristiana. Los teólogos –como Tertuliano, Hipólito e Irineo–, para convencer a sus obstinados adversarios (llamados luego los «monarquistas», defensores del gobierno de uno solo) no encontraron nada mejor que emplear el término *oikonomia*. Su argumento fue más o menos el siguiente: «Dios, en cuanto a Su ser y a Su sustancia en verdad es uno; pero en cuanto a Su *oikonomia*, es decir, a la manera en que Él organiza Su casa, Su vida y al mundo que Él creó, Él es trino. Como todo buen padre puede confiar a su hijo la responsabilidad de ciertas funciones y de ciertas tareas, sin por ello perder su poder ni su unidad, Dios confía a Cristo ‘la economía’, la administración y el gobierno de los hombres» (2011, pp. 254-255).

La Sagrada Trinidad, identifica Agamben, sería un dispositivo económico, una forma de administrar, encauzar y comprender el poder. Es un dispositivo en cuanto logra generar una red entre distintos ámbitos y conceptos, capaz de establecer una subjetividad, un modo de mirar. Esta retórica teológica no solo genera el dispositivo trinitario, sino que escinde la ontología de la acción, hilo del que Agamben tira para concluir que "La acción (económica, pero también política) no tiene ningún fundamento en el ser: tal es la esquizofrenia que la doctrina de la *oikonomia* ha heredado a la cultura occidental" (2011, p. 255). Y añade más abajo que "Es por esto que los dispositivos deben siempre implicar un proceso de subjetivación, deben producir su sujeto" (p. 256). Deleuze (1999) se pliega a esta idea cuando señala, examinando el mismo concepto, que "no hay una bifurcación de la razón; lo que ocurre es que ella no cesa de bifurcarse y hay tantas bifurcaciones y ramificaciones como instauraciones, tantos derrumbes como construcciones, según los cortes practicados por los dispositivos" (p. 158). Y Agamben, por su parte, llega a una conclusión en la misma línea: "llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos" (2011, p. 257).

Un dispositivo propone un corte y genera subjetividad; ordena, refuerza y se alinea con la hegemonía, o bien disputa el poder, proponiendo nuevas miradas. De ahí

la importancia de comprender el término y el uso que le podemos entregar. La pregunta es si las obras que observamos en este documento, pueden ser calificadas como dispositivos. Y si lo fueran, debemos interrogarnos respecto de su carácter. Proponemos que, al menos algunos de los trabajos que enfrentamos en esta investigación, completan las condiciones necesarias para ser calificados como dispositivos, en este caso de crisis. *Dispositivos de crisis* en la medida que enfocan uno (o más) de los problemas que delimitan la crisis estructural, y plantean una grieta donde otros discursos son posibles. No son únicamente obras de protesta, sino que son indicadores de otras formas de pensar y de disputar el espacio de poder, ampliando el campo de lo sensible.

Sin embargo, habrá que tener especial cuidado con esta denominación, pues al mismo tiempo Agamben advierte que no sería "erróneo definir la fase extrema del desarrollo del capitalismo en la cual vivimos como una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos" (2011, p. 258). Por tanto es posible que en la elaboración de dispositivos críticos, también se produzcan intersecciones que reafirmen la hegemonía, entendiendo que el sistema se acomoda en la producción ilimitada de dispositivos, por tanto es capaz de apropiarse de procedimientos que incluso podrían ir en sentidos opuestos. Mark Fisher (2016) observa estas apropiaciones sistémicas como un bucle del cual es difícil (¿imposible?) desprenderse. Por ejemplo, señala Fisher a propósito de las protestas de 2006 en Francia, un artículo del conservador *The Economist* concluía que "En realidad los estudiantes que protagonizaron las últimas protestas parecían convencidos de estar actualizando los reclamos que sus padres le hicieron a Charles de Gaulle en mayo de 1968 (...) [cuando] solamente quieren evitar el cambio y mantener el estado de las cosas presentes en Francia" (p. 56).

La capacidad de invertir el sentido de la protesta, también es posible dentro del terreno artístico. Para ello operan una serie de grandes dispositivos que buscan incluir las obras dentro del discurso del mercado del arte, tal como lo sentencia Hito Steyerl (2018): "el arte contemporáneo es posible gracias al capitalismo neoliberal, además de Internet, las bienales, las ferias de arte, las historias paralelas emergentes y las crecientes desigualdades en los ingresos" (p. 112).

Es esta abundancia de posibilidades la que termina diluyendo la efectividad y la intención de determinados grupos o aparatos; dispositivos que se instalan para la generación de una subjetividad crítica, muchas veces pasan desapercibidos o se distorsiona su impronta. Vivimos en la era de la producción ilimitada donde

La disponibilidad general provocará una claustrofobia insoportable; el exceso de posibilidades de elección se vivirá como una imposibilidad de elegir; la comunidad universal directamente participativa excluirá tanto más enérgicamente a quienes se vean impedidos de participar en ella. La visión de que el ciberespacio brinda un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., oculta la idea exactamente opuesta: la de la imposición tácita de una clausura radical. Esto es, por tanto, lo Real que nos aguarda, y todos los intentos de simbolizar eso Real, desde los utópicos (las celebraciones del potencial liberador del ciberespacio hechas por los «deconstructivistas» o por la Nueva Era) hasta los más ferozmente distópicos (la perspectiva del control total por parte de una red informatizada semejante a Dios...) solo son eso, intentos de evitar el verdadero «final de la historia», la paradoja de una infinitud mucho más asfixiante que cualquier límite real” (Žižek, 2011, p. 173).

Al mismo tiempo, proponemos que al estar prevenidos de estas condiciones, las podemos asumir y debemos ser capaces de señalar, analizar y difundir los esfuerzos artísticos que pretenden desmontar este esquema de poder. Szeman señala que la globalización coloca "el énfasis en reestructurar los vínculos entre política y poder, así como un redimensionamiento de la producción económica desde lo nacional hacia lo transnacional a la luz de las operaciones del capital financiero” (en Guasch, 2016, p. 28). Esta aspiración reestructurante nos vincula a una zona de confusión, donde se desdibujan los bordes de aquello que se encuentra en línea con la hegemonía y lo que se instala en su disputa.

El examen de las nociones y coordenadas que dibujamos en este apartado, nos debiera orientar en la valoración de nuestros objetos. Aún así, somos conscientes de las dificultades que se presentan en esta tarea, dado el espíritu camaleónico del sistema que rodea esta investigación. La clausura que mencionamos más arriba, no se refiere tanto al cierre en una determinada parcela conceptual, política o social, sino a la capacidad sistémica de absorberlo todo, hasta vaciarlo de contenido.



## **CAPÍTULO V: ANÁLISIS DE OBRAS**

## 5. ANÁLISIS DE OBRAS

Este capítulo estará centrado en la observación de tres trabajos artísticos y las trayectorias de sus realizadores, nombres y colectivos que ya hemos anunciado a lo largo del documento. Dedicaremos un apartado a cada uno de ellos, que desde diferentes disciplinas trabajan con materiales, objetos, perspectivas y posiciones que nos llevan a pensar un cierto tipo de actividad artística que comparte determinadas estrategias y miradas políticas. En la medida que avancemos en los reportes de cada uno de estos trabajos, intentaremos conectar los distintos catálogos artísticos a las ideas centrales que ya hemos expuesto, especialmente lo revisado en detalle en el capítulo anterior.

En cada uno de los apartados, haremos un breve repaso de las trayectorias, ubicando el trabajo en el marco donde se ha desarrollado de manera principal. Algunas notas biográficas serán añadidas al relato en la medida que permitan comprender mejor algunas decisiones artísticas.

La elección de estos artistas, como ya hemos mencionado, no tiene intención de ser una muestra representativa, no podría serlo. Se trata de un conjunto de obras escogidas, una muestra intencionada, que se configura como una buena vitrina de procedimientos y estrategias que abordan temas de modo contemporáneo, o expresado de otra forma, modos de producción que se incrustan en los distintos problemas que hemos definido como contornos de una crisis sistémica.

### 5.1. FRANCISCO PAPAS FRITAS

El 14 de abril de 2023, el artista Francisco Papas Fritas anunció que se retiraba de la práctica artística: "hoy en día no sé si el arte es la respuesta humana ante el avance del fascismo, de los populismos en general" (Papas Fritas en Contreras, 2023, ¶17).

Tras cumplir los compromisos adquiridos con distintos agentes culturales en Chile y en el extranjero, a mediados de 2025 abandonaría su nombre artístico definitivamente (Miércoles de Soma, 2023). A partir de ese momento, será de forma permanente Francisco Tapia Salinas (1983). Poco tiempo después del anuncio, su sitio web y sus redes sociales donde figuraba como Francisco Papas Fritas quedaron desactivadas. Dada la trayectoria de Papas Fritas, podemos sospechar de esta decisión, si responde a una necesidad vital, si es una reflexión largamente arrastrada, o se trata de otro de sus proyectos artísticos con el que nos volverá a sorprender.

Papas Fritas no es un artista como los demás. Por lo menos no como son los artistas normalmente hoy: Francisco Tapia Salinas no pasó nunca por una Escuela de Artes, ni siquiera tiene estudios universitarios, lo que es muy extraño en un país donde "históricamente, la universidad ha sido el espacio decisivo del arte chileno" (Camus Matamala, 2019, p. 36). Tampoco terminó sus estudios secundarios de manera regular, tras ser expulsado a los 16 años debido a cierto incidente con una bomba de ruido, asunto sobre el que alega inocencia. Papas Fritas no puede ingresar a la universidad, porque no termina sus estudios secundarios, pero decide ser artista de todas formas. Estudia solo, asistiendo a todo lo que fuera gratuito (Cineteca, bibliotecas, centros culturales). Francisco Papas Fritas no postula sus proyectos a los fondos concursables que ofrece el Estado chileno, porque no cree en el Estado y no cree en la competencia que se originan a raíz de esos fondos. Tampoco cree en los premios y en las categorías que esos reconocimientos entregan. Es más, Papas Fritas pensaba que no era un artista: "me siento como un político haciendo arte" (RallitoX, 2020, 1h14m35s).

Papas Fritas no es, o no era, un artista como solemos encontrar y por eso este análisis de obra no puede narrarse de un modo tradicional. Seguimos la doctrina de Kurt Vonnegut, el escritor que señalaba que todo relato debe empezar cerca de su final. No parece razonable hacer un recuento ordenado de su obra, aunque esto se trate de una tesis. Con Papas Fritas, parece mejor adaptarse a cierta irracionalidad

permanente, un descentramiento lúcido al que uno debe acostumbrarse. Con todo, haremos un intento por ceñirnos a un relato que se conecte con la solemnidad a la que aspira este documento. Hemos escogido tres momentos de la obra y de la vida de Papas Fritas. Si bien hemos comenzado por el final, este relato también tiene un comienzo.

### 5.1.1. De tubérculos y primeras papas

Papas Fritas es conocido en el mundo del arte por muchas razones. Además de ser un *outsider*, durante años fue muy difícil verlo en público, a veces ni siquiera asistía a sus propias inauguraciones. Su agorafobia se convirtió en una de sus principales características. Declara en distintas ocasiones que a él le interesan las personas, que le gusta conocer gente. Pero estuvo cinco años sin poder salir de su casa, lugar que comparte con su madre. Sí, Francisco Tapia Salinas vive con su mamá, en una amplia casa en la comuna de San Miguel, barrio obrero y de clase media. Su infancia la pasó en una casa más modesta de la misma comuna, a pocas calles de donde se había criado Pedro Lemebel.

Francisco Papas Fritas hizo una de sus primeras obras en la Universidad Católica de Chile. La instaló en el patio central del Campus Oriente de la universidad, porque Francisco Tapia nunca asistió a la universidad. *Menos uno cada cuatro* (2004) era un estatua hecha de pan duro que el joven Papas Fritas había recolectado entre los vecinos. Representaba una niña de seis años de tamaño real donde ya se intuía un estilo realista con toques grotescos. La estatua en cuestión, tendida sobre una capa de pasto artificial, fue devorada por las palomas que frecuentaban el patio. Basándose en la estadística de ese momento, Papas Fritas quiso hacer una obra que representara el hecho de que en el mundo, una persona moría de hambre cada cuatro segundos: "Sabía que lo que quería hacer era decir y hablar a través de los símbolos", diría años más tarde sobre esa obra (en Drysdale, 2017, ¶21).

Un tiempo después, en 2008, presenta *Re-mate*, una pieza entre varias que se incluían en su participación en la VI Bienal de Arte Contemporáneo. La podemos describir como una escultura figurativa, más elaborada que la niña, donde podía reconocerse con claridad a Milan Ivelic que, en ese tiempo, era el director del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (MNBA)<sup>77</sup>. La obra se instaló en la explanada central del mismo MNBA, que es el museo más importante del país, anunciando su subasta (lo que explica el juego de palabras con su título). La escultura no estaba en un pedestal ni era un busto, sino que se instalaba tendida contra el suelo. La figura de

---

<sup>77</sup> Nombrado a inicios de la transición, Milan Ivelic ocupó el cargo de director del MNBA entre 1993 y 2009.

Ivelic, que por lo demás era un prestigioso académico, yacía cerca de la entrada, en un lugar destacado, completamente desmembrado (Figura 40-41).

La relación que establece Papas Fritas con la figura humana reaparecerá en el resto de su obra, oscilando entre el hiperrealismo y la exageración sarcástica, y está extrañamente emparentada con trabajos de Eugenio Merino, en especial su obra *Always Franco*. El gesto destructivo hacia Ivelic, símbolo de la autoridad artística en Chile, revela la profunda incomodidad del discurso artístico de Papas Fritas contra el poder y lo hegemónico. Que Milan Ivelic haya finalmente autorizado la intervención en el museo que dirigía, daba cuenta de una necesidad —en el campo del arte— de la emergencia de una figura que activara estos códigos. No obstante, este encuentro con la oficialidad tuvo un tono más bien polémico, donde algunas obras que aportaba generaban dudas al punto que el propio Ivelic reconoció solicitar un "ajuste", cuestión que alimentó la atención pública aún otro grado. Ya volveremos sobre este asunto y los enemigos que se ganaba un joven artista sin escuela.

Papas Fritas había acumulado un nutrido catálogo en pocos años, con una estética irreverente, desafiante, fresca. Exploraba sin pudor distintas técnicas y transitaba por diferentes formatos: de la pintura a la performance, de la biografía a la crítica política.

Entre la escultura de la niña de pan y la eminencia destrozada en la explanada del Museo, Papas Fritas exploró su mundo personal, exponiendo la privacidad y exponiéndose en sus complejos y debilidades, de una forma poco habitual para el mundo del arte chileno en esos años. En 2005 abrió la casa donde vive como si fuera una desordenada galería de arte y presenta *Todo comienza en casa*, donde se exponían las intimidades de los habitantes de esa casa, una casa como la de cualquier familia de clase media, en un barrio rodeado de fábricas, a dos calles de la cárcel de San Miguel.

Les propuse a los tres otros integrantes de esta familia nuclear transformar nuestra casa en una obra de arte. Para que la casa se transformara en obra decidí emplear un proceso donde 20 artistas ligados a las artes contemporáneas intervinieran en ella durante el periodo de un mes (Papas Fritas, 2005, ¶18).

La casa familiar quedaba abierta y la iban interviniendo otros artistas con regularidad. La distancia con la academia quedaba reflejada en las interpretaciones de



FIG. 40-41: *Re-mate* (Francisco Papas Fritas, 2008). Vista a nivel y superior de la obra.  
Autor imagen: Javier Velásquez Valenzuela. Gentileza del artista.

la obra, como lo expresaba Papas Fritas en su momento: "Lo que el mundo del arte confundió como galería en una muestra curada por un joven habitante de la casa no era más que una simple casa que se posicionaba como objeto" (¶11). Los visitantes eran recibidos por la familia como si la vida familiar fuera una performance. Muchos de los asistentes parecen confusos: "Cada día llegan diez, quince personas, que no saben qué es qué. «Este zapato ¿es arte?», se pregunta un visitante. Francisco, con su exposición *Todo comienza en casa*, responde: «El arte soy yo». Luego todos toman once" (Paz, 2008, p. 31).

Al año siguiente dio un paso más. Se expuso a sí mismo. Para ello convirtió a su madre, Luisa Salinas, en artista. Organizaron juntos la muestra *El conchito de su madre* (2006), en el Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna. Sobre ese trabajo, escribió:

Si me muero después de la exposición, moriría en paz con mi madre. Ella dice que solo ha hecho dos obras antes que ésta: Daniel y Francisco, sus dos hijos. Gracias a ella, a sus enseñanzas, a su modo de inducirme a soñar y ocupar mi creatividad para controlar y construir mi propia persona es que comencé a hacer lo que hago hoy (PapasFirtas, 2006a, ¶8).



FIG. 42: Captura de pantalla de pieza de video en *El conchito de su madre* (Luisa Salinas y Francisco Papas Fritas, 2006). En la imagen: Francisco Tapia Salinas arriba del bus scout, 1994. Captura de pantalla. Autora imagen: Luisa Salinas.

Una de las piezas expuestas en *El Conchito...*, era un video casero de 1994. Empieza cuando Luisa despierta a su hijo Francisco de diez años, el día miércoles 19 de enero, el día que comienza el campamento scout de verano: "Panchito... hay que irse de campamento" se escucha a la madre mientras vemos al niño que fue Francisco pegado a la almohada, negándose a despertar primero, en rebeldía con la ducha luego. La edición nos ahorra un tramo y nos traslada al momento en el que los scout, con sus uniformes y pañuelos, rodeados de sus padres, van a partir. Luisa sigue grabando en un código de cámara subjetiva, construyendo este archivo privado que de modo inesperado se transforma en material artístico (Figura 42).

Ya en ese momento, la propuesta de Papas Fritas llamaba la atención de la prensa. Independiente de lo especial que resultaba, Papas Fritas tocaba claves que hacían sentido fuera del mundo del arte. El periódico *Las últimas noticias*, de corte sensacionalista y con altos índices de lectoría, dedicaba casi una página derecha entera, en su sección de cultura (Figura 43), a cubrir esta exposición. Una de las piezas centrales, un rompecabezas con el retrato de Luisa que debía armar el público, era la imagen central de la crónica.

Las Últimas Noticias / Lunes 9 de octubre de 2006

**CULTURA** 85

Exposición tamaño familiar en el Museo Benjamín Vicuña Mackenna

## Conchito de su madre convierte a su progenitora en obra de arte

El joven artista Francisco Tapia y su mamá, Luisa Salinas, ofrecen una muestra conjunta donde exploran el lazo que los une.

JAZMIN LOLAS E.

**F**rancisco Tapia se ha empeñado en involucrar a su familia en parte de sus incursiones artísticas. Un año después de haber convertido la casa de sus padres en una galería donde más de veinte autores exhibieron sus obras por un mes, el joven creador, también conocido como Papa Frita, ha decidido lanzar a su mamá como figura de la plástica capitalina.

De ese modo, Luisa Salinas, de 52 años, regularmente dueña de casa y esporádicamente enfermera, compartirá con su hijo, en partes iguales, una exposición que puede visitarse desde el miércoles en el Museo Benjamín Vicuña Mackenna (Vicuña Mackenna 94).

Cada uno tendrá una sala para mostrar sus trabajos, aunque estos están estrechamente relacionados y, además, simbólicamente unidos por el título "Conchito de su madre".

La muestra incluye un rompecabezas de Luisa Salinas.

Tapia, que tiene 22 años, es el hijo menor de Luisa Salinas -en rigor, el concho de la familia- y considera lo más natural del mundo invitar a su progenitora a presentar un par de instalaciones en la muestra.

Una de ellas recrea una plaza en la que se ven reproducciones de una mamá, un menor disfrazado de oso y una gacela que en su lomo tiene estampada la leyenda "soñar es gratis". La otra imita un peladero donde hay ropa tendida y un niño que está envuelto en mantas, y en cuyo cuello se lee "vivir no" (continuación del texto anterior).

La mamá de Papa Frita, en tanto, ofrecerá al público la posibilidad de armar un rompecabezas con fragmentos de una imagen que la retrata de frente y de espalda, y que estarán disponibles en el piso. Cerca habrá un libro, en un macetero por cierto, y una regadora cargada con agua para que los visitantes lo mantengan húmedo.

Hasta ahora, Luisa Salinas sólo había hecho dos obras de arte, según cuenta: sus hijos Daniel, de 27 años, y Francisco, de 22. "Aún no las he completado, en todo caso. De vez en cuando tengo que darles algunas pinceladas", comenta.

**Regalazono y mamón**

De su mamá, Luisa Salinas, es que Francisco Tapia ha escuchado durante toda su vida que "soñar es gratis", una de las máximas que se leerán en la exposición "Conchito de su madre".

El joven artista, obediente, regalazono y "mamón", según confesión propia, dice que en sus proyectos ha aplicado al pie de la letra ese principio, y so nota.

Las aventuras creativas de Francisco Tapia no sólo incluyen la transformación de la casa familiar en galería. En enero de este año, junto al artista Luis Guerra, pasó una semana viviendo en la calle como indigente.

**-¿Qué la motivó a exponer junto a su hijo?**

-Encontré interesante hacer algo distinto de lo que hago siempre. Cuando Francisco me lo planteó, pensé que era una de las tantas ideas locas de este niño, pero a medida que pasó el tiempo me contagié con la propuesta.

**-¿Fue suya la idea de presentar un rompecabezas y una planta?**

-Sí. Con mi hijo acordamos que la obra reflejaría el proceso de construcción de una mujer, de una madre, que se logra con ayuda de los amigos, la familia y la sociedad. Por eso corté mi foto en pedacitos. Y la planta representa la relación que tenemos mi hijo y yo.



FIG. 43: Recorte de prensa sobre exposición *El conchito de su madre* (2006). Gentileza del artista.

Un último trabajo que mencionaremos aquí, en esta fase autoexploratoria que lleva a cabo *Papas Fritas*, se registra como una de sus primeras colaboraciones con pares. Comenzó algunos meses antes de la colaboración con su madre, al inicio del año 2006. En el proyecto *A la life* (2006), realizado junto al artista Luis Guerra<sup>78</sup> Miranda, se proponía pasar una semana viviendo en la calle con recursos mínimos. La obra se puede inscribir como una performance vivencial, que nos recuerda obras de Regina José Galindo o los arriesgados trabajos de Tehching Hsieh (o Sam Hsieh) y su *Outdoor Piece*, realizada entre 1981 y 1982<sup>79</sup>. *A la life* (Figura 44) no tuvo la duración de la performance de Hsieh (trabajos que se extendían un año), pero sí compartía el espíritu radical, agregando un componente privado: "*A la life* se genera por medio de un

<sup>78</sup> Artista y doctor en Filosofía. Actualmente es investigador en el Research Institute at The University of the Arts en Helsinki, Finlandia. Más información en <https://www.luisguerra.org/>

<sup>79</sup> Para más detalles se recomienda consultar <https://ocula.com/magazine/insights/profile-tehching-hsieh-at-the-57th-venice-biennale/>



FIG. 44: Registro de la acción de arte *A la life* (Papas Fritas y Guerra, 2006). Gentileza del artista.

acontecimiento bastante personal de mi vida. Hace ya unos 5 años que no salgo de Santiago por una fobia que no he podido superar" (Papas Fritas, 2006b, ¶1).

Durante la primera semana del año 2006, Guerra y Papas Fritas vivieron en la calle en la ciudad de Santiago, como si estuvieran en vacaciones de verano. La expresión *a la life*, en Chile, se utiliza cuando en un viaje no se sabe dónde se va a llegar, ni se cuentan con recursos para casi nada. Muchos jóvenes, mayoritariamente, suelen pasar el verano *a la life*. Dice Papas Fritas sobre esta obra: "Corrimos juntos el riesgo de realizar una obra cuyos objetivos residían en parte en lo invisible, donde la experiencia y la vivencia de siete días de vagabundear por Santiago construirían un imaginario de ciudad" (2006b, ¶4).

Tal vez aquello invisible que buscaba Papas Fritas en ese momento era su propio sentido como artista, su propia idea de lo que es la cultura y qué función cumple el arte dentro de ese campo:

«A la life» tiene que ver con un cambio de rol: de ciudadano de una sociedad a espectador de ésta. El cambio: de ciudadano del espectáculo, envuelto en la rutina

impuesta por el sistema social neoliberal que se apropia del individuo y lo inserta en su mecanismo de producción, a espectador-actor del espectáculo (Papas Fritas, 2006b, ¶10).

A nuestro entender, esta acción cumple un rol particular en la conformación de la identidad artística de Papas Fritas. Como acción en sí no alcanza la potencia de otras performance que han indagado en este tema, como por ejemplo la paradigmática obra de Hsieh que mencionamos más arriba. Tampoco logra un registro que destaque por su calidad, ni Papas Fritas ni Guerra contaban con los medios técnicos adecuados para ello<sup>80</sup>. Lo que consigue realmente es, primero, construir un puente entre el mundo interior de Papas Fritas y el espacio externo. De forma literal y conceptual, Papas Fritas logra salir del espacio del hogar, venciendo una barrera interna. Lo aprendido en los procedimientos caseros, empieza a trasladarse a objetos o mecánicas ubicadas en la ciudad. Y en segundo término, Papas Fritas empieza a construir una narración de arrojado de su propio accionar. Firma esta acción y con ello declara en el medio artístico local que no tiene miedo de exponerse físicamente. Ya había demostrado su capacidad de desnudar su intimidad y sus fragilidades mentales; ahora estaba en posición de comprometer su cuerpo. Veremos cómo se combinan estos elementos en la siguiente etapa.

Estas intervenciones poco habituales en el campo artístico chileno, como vimos más arriba, le valieron la atención de la prensa, que se acercaba a esta extraña propuesta con la cuota de morbo que acostumbran los medios masivos. En Papas Fritas todo llamaba la atención. Partiendo por su nombre artístico. Aquí se podría especular respecto de la política del nombramiento y sus implicancias políticas, pero resulta que es más simple: no fue una elección muy meditada por parte del artista. Simplemente su familia y sus amigos le decían de esa forma desde que "tenía seis años, por su parecido con un niño que aparecía en un comercial de Evercrisp" (García, 2012, ¶7). Adoptó el nombre sin pensar en las consecuencias, con una consciencia relativa respecto del efecto que podría causar en un medio normalmente formal con el asunto de los nombres artísticos. El mismo artista lo narra de esta forma:

---

<sup>80</sup> Se puede ver un resumen, estilo *trailer*, de la acción en el siguiente enlace <https://youtu.be/Ny30gM6oflM?si=-2R0ayLCZqc-NftA>. Este registro se encuentra únicamente en el canal de YouTube de Luis Guerra Miranda.

Podría haber sido Francisco Tapia no más. Pero me decían Papas Fritas. Pero estamos en un país súper clasista, en un país súper academicista, en que sí importa, en que sí es necesario tener un nombre redundante. Y es lo que le gusta a Nicanor Parra justamente de mí. Él me invita a su casa solamente porque me llamo Papas Fritas (en Drysdale, 2017, ¶25).

Trataremos las implicancias y consecuencias que se derivan de las posiciones adoptadas hasta ese momento por Papas Fritas en su siguiente etapa, que culmina con su consagración.

### 5.1.2. La máquina de Papas

La escena de vanguardia plástica chilena tiene un movimiento tímido, pocas veces alcanza al gran público. El hecho de que Papas Fritas tuviera una figuración mediática, no necesariamente se transformaba en un beneficio reputacional, se le podía colocar en el cajón del sensacionalismo o, incluso, en el de la ignorancia. Mientras las acciones y creaciones de Papas Fritas se hacían un espacio en el ala experimental del mundo del arte contemporáneo, otra facción parecía resistir la entrada de un artista no validado por la academia, sin redes formales. El punto de inflexión se produce en la VI Bienal de Arte Contemporáneo, realizada en enero de 2008. El espacio que debían ocupar los artistas invitados era el MNBA, un edificio construido para la celebración de los 100 años de la independencia del país, siguiendo el modelo neoclásico europeo y con un diseño inspirado en el *Petit Palais* de París. Nos parece relevante esta información en la medida que debe entenderse como una excepción el hecho de que este edificio acogiera el evento, más si se toma en cuenta que en el costado poniente de la misma estructura se levanta el Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

En la bienal, Papas Fritas no presentó una obra, sino seis. Ya mencionamos la subasta de un muñeco desmembrado que representaba a Milan Ivelic, director del Museo. Y sin embargo, por lejos, no fue esa la obra que más llamaría la atención. El conjunto de obras propuestas por el artista constituían en sí una exposición. El proyecto se llamó *La isla de las papas fritas*. Ideada en 2007, esta muestra vendría a convertirse en una caja abierta de las herramientas del artista. La curadora de la muestra, Natalia Arcos Salvo, apostó por incorporar al elemento extraño a una muestra que debía mostrar el estado del arte contemporáneo en el país:

Una mediagua como plataforma, un vídeo en loop, un programa de acciones performáticas y la documentación de opiniones sobre las paredes de la sala: la propuesta de Papas Fritas mutaba continuamente y se extendía más allá de cualquier proyecto original (Arcos Salvo, 2008, ¶1).

Un asunto que sorprendía era la capacidad para justificar sus acciones, con lo que lograba convencer a su entorno, aunque ya no se tratara de amigos o familiares, sino de curadores en muestras oficiales. *La isla de las papas fritas* fue presentada con cuidado ante las autoridades, describiendo aspectos formales y entregando escasa

información respecto de los contenidos. A pocos días de abrirse a público, un periódico de circulación nacional publicó una nota con el programa de acciones, lo que hizo saltar las alarmas, produciéndose una reunión entre el director (Ivelic) y el curador del museo (Patricio Muñoz), el artista y la curadora de la bienal (Arcos):

En conclusión, la reunión terminó con un director enfadado diciendo, «Bajo mi dirección de este museo, por cuestiones de ética, no permitiré que se victimice a victimados [sic] tratándolos como objetos cuando son seres humanos», refiriéndose así a dos de las acciones—*Permuta par de peruanos* y *La nueva vivienda mapuche*— que solicitaron ser retiradas de la programación de acciones que llevaría a cabo en la bienal (Papas Fritas, 2008, ¶23).

Fue imposible convencer a Papas Fritas de cambiar estas dos acciones. *Permuta par de peruanos en buen estado*, era una performance que instalaba a dos migrantes peruanos en el museo, en el momento en que la población peruana en Chile era cada vez más abundante. Esta acción también incluía a un español, que se ofrecía como posibilidad de permuta:

La gente arremetía contra el español, gritándoles ladrones. Pero la amplia mayoría prefiere a España por encima de su propio territorio latinoamericano. Porque es europeo, desarrollado, tiene euros y es lindo. En cambio, el peruano, siendo feo y pobre, se le humilla, se le trata mal (Papas Fritas, 2008, ¶37).

Sobre *La nueva vivienda mapuche* o *Mapulandia* (nombre con el que apareció en el catálogo), la cuestión era aún poco más compleja. Se instalaba en la sala a un mapuche, vestido con manta tradicional, a quien se le entregaba una lancha plástica, un árbol artificial y algunos metros de césped sintético. Esto, según se explicaba, era en compensación por los efectos de la destrucción de su ambiente natural causada por la explotación industrial y el cambio climático. El mapuche (auténtico de la etnia) ofrecía *paseos en bote* a cambio de una moneda. Los visitantes, entusiasmados con la propuesta, se montaban en la nave y eran arrastrados unos pocos metros por la sala: "El público, con su sentimiento de caridad digno de un país católico, trató de colaborar con la causa mapuche jugando con «el indio» para finalmente humillarlo por la suma de 100 pesos, haciéndolo actuar como un esclavo del Wingka" (Papas Fritas, 2008, ¶38).

El ambiente en ese verano en Chile no era adecuado para levantar un escándalo en el ambiente cultural. Aún no se apagaban los humos de una situación muy complicada en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, con acusaciones de



FIG. 45: Nota aparecida en The Clinic, 22 de enero de 2008.  
Gentileza del artista.

censura, que había captado la atención de los medios. El MNBA, con buen criterio, llegó a un acuerdo con Papas Fritas para no centrar la atención de la prensa en estas acciones, evitando cualquier controversia. Aún así, la discusión se filtró (Figura 45) generando un debate sobre la pertinencia de la obra y la capacidad del artista. Ya llegaremos a eso.

Sin embargo, ni este hecho ni estas acciones serían lo que más captaría la atención del público y de la prensa. El evento que eclipsó lo demás fue la acción de arte *I see dead people*, para la que Papas Fritas se tatuó el logotipo institucional del gobierno (a color) en la espalda. Con la tipografía oficial escribió "Gobierno de Chicle" y "Consejo de la Cultura y las Artes". Arriba de esta inscripción se podía leer, también



FIG. 46: Tatuaje sobre espalda de Papas Fritas realizado para *I see dead people* (2008). Se aprecian marcas de latigazos y golpes de los asistentes. Gentileza del artista.

tatuado, *I love my sponsor*. El artista que no había postulado a ningún fondo del gobierno se tatuaba el logo en la parte baja de su espalda (Figura 46). En los días que duró la bienal, Papas Fritas asistía a su puesto, a torso desnudo, cubriendo su rostro con un sobre de FONDART a modo de capucha y ofrecía a los asistentes la posibilidad de azotarlo con un látigo. Había una tabla de precios que empezaba en 100 pesos y se iba incrementando de acuerdo a la fuerza que podían aplicar. Captó numerosas notas de prensa (Figura 47) y el público hizo fila para azotar a Papas Fritas. El periodista Sergio Paz, en *El Mercurio*, hizo el siguiente resumen:

Papas jamás imaginó que lo iban a golpear tanto. Menos que una madre iba a dar una moneda a cada uno de sus hijos. Y que, a poco de ser inaugurada la muestra, él mismo iba a ausentarse para meditar en lo que estaba haciendo, pero entonces lo llamaron del Museo para preguntarle cuáles eran sus horarios. El público, tras el revuelo mediático, había comenzado a llegar en masa. Y, ante la ausencia del artista, pedían que les devolvieran su dinero (Paz, 2008, pp. 29-30).

6 PAÍS JUEVES 31 DE ENERO DE 2008 La Cuarta

Artista conceptual acepta chicotazos por gamba para que la barra descargue su ira contra el "Gobierno de Chile"

## En patota llegan a pegarle al machucado Pancho "Papas Fritas"

**Aunque está entero aporreado, asegura que aguantará en el Museo de Bellas Artes.**

Más machucado que canilla de libero amaneció ayer el artista contextual Francisco "Papas Fritas" Tapia (24). El insufrible expositor sanguielino que entregó su lomo a la gallada para que lo azote con cuática tras un pago mínimo de 100 pesos, recolectó dos luquitas y media en su primer día de castigo voluntario. El estoico autodidacta que luce en su cola, un logotipo del "Gobierno de Chile", específicamente del Ministerio de la Cultura y las Artes, recibió este miércoles el ajusticiamiento de una veintena de improvisados verdugos que descargaron su rabia contra el Poder Ejecutivo, dándole con un cable coaxial al pobre Pancho Papas que ocupa un sobre del Fondart

como capucha.

**IMPACTANTE.** "Le intenté pegar al Gobierno, pero al final no le pude dar fuerte porque le iba a doler", contó traumatado Andrés (18).

"No me alcanzó para pegarle más fuerte", dijo una lola.

Su polola Fernanda (17) en cambio, dijo que no le pegó más fuerte porque sólo tenía 100 pesos.

"No me alcanzó para pegarle más fuerte", dijo cándida. El castigo público se presentará en la VI Bienal del Museo Nacional de Bellas Artes hasta el domingo 3 de febrero y aún

le queda harto tiempo para soportar los guaracazos.

- ¿No te dan lata los golpes?

- Es que no me pegan a mí. Este cuerpo pasa a ser un objeto de arte. Le pegan a lo que representa. Y representa al Gobierno. Soy un instrumento. Si fuera persona no tendría este cambucho.

- ¿Y entonces qué cosas eres?

- En esta acción de arte puedo ser una papa, un animatronic o un hijo de puta.

- ¿Pero igual te duele o no?

- Sí. Depende del que golpee. Algunos lo hacen suave y no me quieren causar dolor. Otros me ven como un muñeco y descargan su ira nomás.

- ¿Eres masoca en la vida real?

- No soy autoflagelante.

- ¿El chileno es violento?

- Muchos llegan tímidos. Cuando andan en grupo se sueltan más. Ayer (martes) uno me dio un golpe bien fuerte, un Red Bull, y andaba con amigos.

A Panchito Papas aún le queda cuerda. El 5 de febrero presentará a un perro llamado "El neozai chileno" y un esclavo negro ascará sus fecas. Luego permutará a dos ciudadanos peruanos en "buen estado", señaló el artista.

**¡DALE CON EL LATIGO!** Pancho Papas no se amilana con los latigazos de la barra. Jura que aguantará estoico hasta el domingo y mientras le dan duro ya piensa en su próxima acción de arte, con grave incluido.

Ronald Henríquez M.

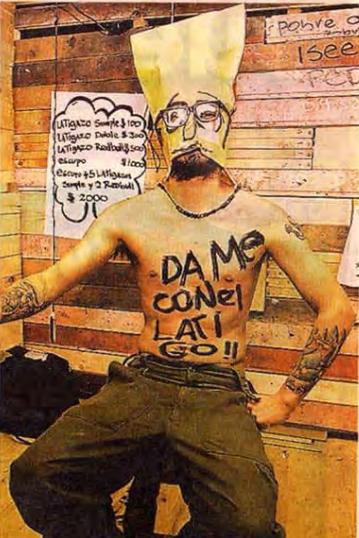


FIG. 47: Nota aparecida en La Cuarta, 31 de enero de 2008. Gentileza del artista.

Papas Fritas expande algunos grados su campo de acción. En rigor, lo que hace es reutilizar las herramientas de las vanguardias artísticas para movilizar la escena local. Sus acciones no son del todo originales en cuanto a novedad, pero se deben observar desde los efectos que causan sobre el terreno que explora. Desde otra perspectiva, a la que ya hemos aludido en distintos momentos de este documento, lo que hace Papas Fritas es absolutamente original, pues regresa al origen del movimiento de ruptura. Y lo hace de una forma si no nueva, al menos desprejuiciada. Natalia Arcos (2008), además, aprecia una pulsión en el artista que podríamos calificar de maníaca, en el sentido de su ambición por abarcar todo en un puñado de gestos:

Convertido en una máquina de crear, Papas Fritas tocó casi todos los temas que hieren la máscara de la democracia: desde el Consejo de la Cultura al conflicto mapuche, la sentencia fue que ser chileno es ser fascista, como repetía la voz de su video. Dispuesto así a difundir el contenido crítico en todos los soportes posibles, incluyendo por supuesto los medios de comunicación, la obra se comportó como un virus que partió desde el cuerpo castigado del artista hacia la gran masa, contaminándolo todo (113).

La imprudencia en Papas Fritas se convierte en un rasgo distintivo. Aquí por supuesto traspasa límites institucionales como una provocación abierta, pero también las fronteras de su cuerpo. Arcos distingue en la propuesta un factor diferencial

respecto de otras operaciones: "al contrario de muchos artistas, cuyas obras abordan también de manera literal temas geopolíticos y sociales contemporáneos, Papas Fritas incomoda al espacio que lo acoge" (2008, ¶16).

El nombre de Papas Fritas se instala definitivamente con esta intervención en la Bienal de 2008. Sin embargo, la simpatía que despertaba entre cierto público y determinados miembros del circuito artístico, se contrapone al rechazo explícito que recibe de personajes importantes dentro de la institucionalidad. Justo Pastor Mellado, reconocido curador y crítico de arte, no dudó en menospreciar la propuesta: "De Tapia sólo puedo decir que es un refrito de todas las movidas formales del arte chileno (...). Su obra es incontinente, un re-frito de fórmulas ya conocidas y agotadas que ha gozado de una gran cobertura de prensa" (Pastor Mellado en Paz, 2008, p. 31). Eugenio Dittborn, integrante de la Escena de Avanzada en los ochenta y Premio Nacional de Artes en 2005, le envió un mail a Papas Fritas escrito casi íntegramente en inglés:

The trouble with you, papas, is simply, that you are not fritas enough. You jump like a sex pistol tífi monkey trying to pick up nuts from the audience. I mean: you are always trying to receive anything from the ones you are fighting against. La ingenuidad consiste en que te has propuesto quebrar tazas en lugar de trizarlas. I would say that even your name, papas fritas, finally hides your project, by making it too evident (Dittborn en Paz, 2008, p. 31)<sup>81</sup>.

Tanto Dittborn como Pastor Mellado, personajes de calado en el circuito local y con cierto peso internacional, aluden a la cuestión del nombre. Pastor Mellado se refiere a "Tapia", sin utilizar su nombre artístico, aunque señala que sus estrategias no son más que "refritos". Dittborn habla de papas no suficientemente fritas, un nombre que "finalmente oculta tu proyecto". La pregunta es por qué dos exponentes consagrados de la escena local se molestan con un veinteañero. El tema del nombramiento en este caso fue una cuestión que no requirió mucha discusión: así es como le decían, ya hablamos de su parecido con un niño en un comercial de papas fritas. Nicanor Parra, ya lo señalamos, celebraba la opción elegida como "la mejor obra

---

<sup>81</sup> Lo que se podría traducir: *El problema contigo, papas, es simple, tus papas no están suficientemente fritas. Saltas como un mono tífi, un Sex Pistol, tratando de agarrar el maní que lanzan los asistentes. Quiero decir: siempre quieres obtener algo de aquellos que dices combatir. La ingenuidad consiste en que te has propuesto quebrar tazas en lugar de trizarlas. Diría que incluso tu nombre, papas fritas, esconde finalmente tu proyecto, haciéndolo demasiado evidente* (traducción propia).

de arte contemporáneo en Chile" (en Drysdale, 2017, ¶25). Y Raúl Zurita, poeta y uno de los artistas más relevantes del siglo XX, nos ofrece alguna otra pista:

Los que se ponen seudónimos en el mundo del arte o de la literatura son súper rebuscados (como Neruda y Mistral, que adoptaron apellidos de figuras extranjeras) y son de una de una pretensión alucinante como un tipo cuyo nombre no era muy distinto a Juan Soto y se puso Tristán Altagracia, o son inexplicables como la poeta Elvira Hernández cuyo nombre verdadero es Teresa Adriasola, la misma cosa. Papas Fritas rompe con todo eso y se pone un seudónimo súper chileno, popular, qué más popular y común que las papas fritas (Zurita en Drysdale, 2017, ¶26).

La encrucijada a la que se enfrentaba Papas Fritas en ese momento, pasaba por cómo mantener la posición que había logrado. Creemos que es en este instante, tras el revuelo de la bienal, que toma algunas opciones que le abren un nuevo espacio. Una posibilidad cierta era la de mantener el tono desafiante, exponiéndose cada vez más a un riesgo corporal creciente, mezclando ironía con crítica de un modo atractivo para la prensa. La vitrina de la Bienal de Santiago le dio acceso a otras invitaciones, para participar en encuentros en China, en Grecia y en el Instituto Hemisférico. Su aproximación a estos eventos estuvo bañada por una intención política. Bien apuntaba Arcos, citada más arriba, cuando señalaba que el rasgo distintivo era incomodar los propios espacios que lo recibían.

En Grecia generó incomodidad con su obra *Némesis* (2009). Tomando el contexto político local, donde el partido de ultraderecha Amanecer Dorado ganaba adeptos y la crisis económica ya mostraba sus brutales consecuencias, Papas Fritas aborda el problema de los niños migrantes:

Grecia es el único país de Europa sin normas para otorgar la ciudadanía a niños y niñas nacidos en su territorio. Además de Austria, este país pide 10 años de residencia legal, el mayor plazo del continente, para poder aspirar a la ciudadanía, también es el único país que no da explicaciones ni razones de por qué se niega una visa (Papas Fritas, 2009, ¶2).

En ese marco, Papas Fritas produjo afiches a escala 1:1 donde se veía a un hombre encapuchado sosteniendo una bandera griega con una esvástica incrustada (Figura 48), colocados en distintos espacios públicos. En la parte baja se podía leer *IU SOLIS GO HOME*. Curadores, transeúntes y asistentes a la muestra mostraron su molestia, alegando que no se justificaba una acusación xenófoba ni la comparación con los nazis, "Cosa que se revirtió cuando a semanas de ser inaugurada la exposición, en



FIG. 48: *Némesis* (Papas Fritas, 2009). Gentileza del artista.

una marcha anti-fascista un grupo de neonazis del partido Amanecer Dorado asesinó a un joven anarquista y activista antifascista" (Papas Fritas, 2009, ¶16).

*Iu Soli* es la expresión en latín que identifica a las personas que han nacido en un lugar. En la jerga legal, se usa para distinguir grupos de personas y otorgar nacionalidad o residencia<sup>82</sup>. En Grecia, como en la mayor parte de Europa, la nacionalidad se obtiene por la filiación *Iu Sanguinis*, que implica ser descendiente de alguien que ya tiene la nacionalidad. Nacer en el lugar, en este caso, no te otorga ningún derecho ciudadano. *Iu Soli Go Home*, la leyenda que acompañaba la imagen, solo deja en evidencia un absurdo jurídico. Es interesante el título que escoge Papas Fritas para esta pieza: en la mitología griega, se trata de la divinidad que representa la justicia y la venganza. El sujeto que la representa, en la obra, es un hombre negro, migrante africano, con una capucha cubriendo su rostro. Papas Fritas tiene facilidad para encontrar los puntos sensibles y activar los códigos simbólicos y políticos necesarios para irritar el ambiente social, más allá de lo local. Aquí se refleja uno de los primeros pasos de Papas Fritas para modelar su posición definitiva. No se conforma con la

<sup>82</sup> Para más detalles consultar <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100027515>

generación de objetos o acciones que promuevan una reflexión, sino que busca intervenir en otras esferas, fuera del arte.

En 2011, presenta su video performance *Bang 1* (Figura 49) en el marco de su participación en el encuentro del Instituto Hemisférico de Performance. Se hace acompañar de dos colaboradores, recreando la estética terrorista del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR)<sup>83</sup>: a rostro cubierto lee una extensa declaración, que dura en torno a los diez minutos. En la imagen se puede ver un logotipo muy similar al del grupo armado subversivo de los años ochenta que luchaba contra la dictadura de Pinochet. En este caso, se trata del Frente Papa Frita (FPAF), que sigue acompañado de un fusil de guerra como centro. Es interesante que, manteniendo un estilo y una aproximación ácida a los temas que quiere tocar, se deja ver la reflexión que como artista lleva a cabo. Dice, por ejemplo: "Lo más performativo que hago y he hecho es lo que hago con mi madre cuando le digo *¡Mamá estoy trabajando!* ¡Maldición! Soy artista y activista. ¿Cómo puedo llamarle trabajo a esto?" (Papas Fritas, 2011, 3m46s—3m59s).

Más adelante, en el mismo video, declara: "La CIA, que financia Fundación Ford, me metió su puto sistema por el orto, becando a los Chicago Boys en Latinoamérica" (5m46s—5m54s). Y quizás resulta medianamente gracioso que mezcle de forma arbitraria esa estética revolucionaria y el lenguaje coprolálico, pero es interesante ver cómo avanza en la construcción de un discurso político alejado de esquemas partidarios. Así como ya lo había hecho en el campo del arte, ahora comienza a construir su personalidad política. Ya en el último tramo de la declaración, la que lee con algunos tropiezos, errores que no elimina en la edición, Papas Fritas da cuenta de la imagen que quiere instalar con su acción:

Quememos el Times Square y el Soho. Que el Central Park se llene de latinos comiendo huevo duro y haciendo caca en todos los rincones. Robemos los iPhones de los atléticos neoyorkinos y los apilamos en una gran hoguera de la cual saldrá la chispa para quemar el Apple Store. Que todos los aviones se estrellen en los aeropuertos de Queens y que la Estatua de la Libertad salve a la Reina y la ponga con el culo enterrado en el obelisco de Washington. Que se autoinmolen los Rockefeller en

---

<sup>83</sup> FPMR: Formada durante la dictadura, fue una organización de izquierda que optó por el combate armado contra el régimen. Son los responsables, entre otras acciones, de la Operación Siglo XX, nombre que se le dio al atentado contra Augusto Pinochet el 7 de septiembre de 1986.



FIG. 49: *Bang 1* (Papas Fritas, 2011). Captura de pantalla de video performance.

su Rockefeller Center, ya que nadie querrá quemarlos, con suerte quieren trabajar para ellos (7m30s—8m02s).

El epílogo de este video performance se cierra con uno de los acompañantes de Papas Fritas (a la izquierda de la imagen), cantando una versión casi completamente en castellano de *What a Wonderful World*, que solo en su coro central mantiene la relación con el inglés, pero reemplaza el motivo: *What the fuck is my world*. La imagen y el sonido se funden con otro video, un registro aparecido sorpresivamente en enero de ese mismo año. Un joven chileno de 17 años, Matías Rojas, esperó pacientemente en el aeropuerto de Santiago la llegada del multimillonario norteamericano David Rockefeller. Una vez que lo visualizó, comenzó a insultarlo en inglés: "*You are killing a lot of people... leave Chile right now*"<sup>84</sup>. Luego aparece Agustín Edwards<sup>85</sup>, quien fue a recoger en persona al visitante. El video se viralizó por las redes, causando una pequeña controversia mediática. Papas Fritas incluye este registro en su obra, una

<sup>84</sup> Se puede ver el video completo en el siguiente enlace: [https://youtu.be/c12bv929c\\_l?si=cf791kckLnlwqf](https://youtu.be/c12bv929c_l?si=cf791kckLnlwqf)

<sup>85</sup> Importante personaje de la oligarquía chilena, dueño del periódico El Mercurio. Distintas investigaciones periodísticas lo vinculan a una operación política para derrocar a Salvador Allende, en coordinación con altos cargos del gobierno de Estados Unidos. Para más información recomendamos: *Los magnates de la prensa* (María Olivia Mönckeberg, 2009); y el documental *El diario de Agustín* (de Ignacio Agüero y Fernando Villagrán, 2008), disponible en este enlace: <https://youtu.be/anZc9axMSAw?si=NsPYor-HqowfYMPo>

operación que pretende diluir la signatura propia de la acción, colectivizando la autoría.

Al menos así es como se aprecia esta video performance. Pero esto no sucedió de esta forma, o no totalmente. La persona que habla en el video no es Papas Fritas, sino alguien que se hace pasar por él, actuando de Papas Fritas porque así se lo ha pedido el artista. El verdadero Papas es quien canta (no tan afinado) la canción subvertida. Este juego de espejos, imperceptible para la mayoría, solo refuerza la idea de dilución de signatura. ¿Qué importancia tiene quién dice el texto? ¿Quién es el artista en esta obra? Las preguntas sobre la identidad artística se tejen también en los detalles procedimentales.

Algunos años después, tras anunciar su retiro, Tapia diría que no se siente como un activista, que se identifica como un militante anarcocomunista que intentó mover el cerco dentro del espacio capitalista y en el campo del arte (en *Miércoles de Soma*, 2023, 0m15s—1m55s). Hay un proceso que ya se encuentra en marcha en el momento en que realiza *Bang 1*. Desde finales de 2009 se encontraba trabajando en nuevo proyecto que, pese a frustrarse en su diseño inicial, sería decisivo para que operara ese cambio, de artista a activista y de activista a militante.

Estaba indagando las condiciones de los reclusos en la cárcel de San Miguel, a pocas calles de su casa. Se había puesto en contacto con personas presas, familiares y autoridades carcelarias. Trabajando sobre la noción de hacinamiento (en ese momento la cárcel tenía una sobrepoblación de casi el 300 %), planteó un proyecto en el que pintaría en los techos de las celdas las viviendas más lujosas de la ciudad, con un indicador de los metros cuadrados que ocupaban. Con esta acción, quería llamar la atención pública sobre el problema de las condiciones de los reclusos. Mientras el proyecto se topaba con una lenta burocracia, ocurrió la tragedia más grande de la historia penal en Chile: la madrugada del 8 de diciembre se declaró un incendio dentro del edificio carcelario y murieron 81 internos. Las imágenes conmocionaron al país y se abrieron distintos debates sobre las condiciones inhumanas en las que vivían las personas privadas de libertad. Obviamente, el foco del trabajo de Papas Fritas había cambiado completamente: "ese hecho cambia brutalmente mi vida" (Papas Fritas en *Miércoles de Soma*, 2023, 21m16s).

Papas Fritas coloca a disposición su casa para realizar reuniones con los familiares de los reclusos muertos en el incendio. No hubo otro espacio abierto a recibir a los afectados:

Eso también se generó por una cuestión super aporofóbica y clasista de la junta de vecinos, porque decían que era gente que iba a infectar los baños por ser pobres, que por ser familiares de personas que estaban privadas de libertad se iban a robar las cosas" (Papas Fritas en Miércoles de Soma, 2023, 22m59s—23m22s).

Esta condición generó un vínculo muy estrecho entre Papas Fritas y algunos de los familiares. El proceso de seguimiento y acompañamiento de la tragedia colocó al artista en un polo completamente nuevo, de dirigencia social y de reivindicaciones que no estaban en el mapa de lo artístico. Se abrieron vínculos con la sociedad civil y activistas de otras parcelas se contactaron con los familiares de los presos que tenían sede en la casa de la comuna de San Miguel, etapa en la que se conformó la ONG81. Todos los pasos posteriores al incendio fueron no solo seguidos, sino que vividos por el artista, en un papel etnográfico inesperado. La colaboración entre las partes entregó varios resultados fuera del campo artístico: la creación de una fundación, acciones legales, apoyo psicológico. En conjunto con algunos familiares, Papas Fritas montó en el año 2012 *Deber* (Figura 50), una obra donde el sarcasmo que lo había caracterizado hasta ese momento se diluyó en una pieza de profunda oscuridad.

Destacamos esta obra por razones que nos parecen fundamentales en la evaluación del conjunto del trabajo de Papas Fritas. Primero, se trata de una pieza que se co-construye con el espacio social y con un grupo de personas dentro de ese espacio. En esa perspectiva, es una obra política no solo en los temas que aborda, sino que también en su procedimiento y ejecución. En segundo término, retoma el rasgo biográfico que se manifestaba en sus primeros trabajos, pero esta vez nos traslada a un punto de giro en esa historia de vida: el incendio marca el modo de enfrentar la obra y el sentido de esta. Y en tercer lugar, destacamos la síntesis que se logra con los objetos que se producen, agregando una herramienta en una caja de posibilidades que el artista disponía. Subsiste la provocación, pero la encontramos en objetos que facilitan la mediación del espectador.

Pese a su sencillez formal, quizás la más tradicional de todas las obras en el catálogo de Papas Fritas, exige al asistente una disposición a involucrarse y a enterarse de lo que sucede en la obra, de lo que la obra en definitiva relata.

Para comprender lo que la obra era es bueno remitirse a la ficha descriptiva que acompaña el texto curatorial:

Descripción:

- Hueso carbonizado del ex-interno Jorge Manríquez Pizarro (J.M.P.), enmarcado en una caja de 30x20x5.
- Cadena con cruz metálica y trozos de piel quemada que portaba J.M.P. en el momento del incendio, enmarcado en una caja de 30x20x5.
- Extracto del Himno de Gendarmería escrito con carbón humano de J.M.P. y enmarcado en una caja de 40x57x7.
- Ficha técnica de la obra, enmarcada en una caja de 30x20x5.
- Espacio pintado negro con luz tenue y dirigida a las piezas.
- Silla frente a las piezas con un fanzine que cuelga.
- El fanzine, de media carta, contiene portada, contraportada, 12 páginas con una biografía y fotos del interno Jorge Manríquez Pizarro, un texto de artista, un texto periodístico sobre la tragedia del incendio de la cárcel de San Miguel, y dos poesías.

(Papas Fritas, 2012, ¶15).

Aquí el trabajo artístico funciona de manera complementaria al movimiento político. De hecho, es por este trabajo que Papas Fritas ha recibido amenazas y ha sido amedrentado, llegando a sufrir un atentado en la calle. Al mismo tiempo, a diferencia de la mayor parte de sus intervenciones anteriores, esta obra no recibió cobertura mediática, cuestión que resulta muy difícil de explicar pues el incendio de la cárcel generó revuelo y todo aquello que orbitaba en torno a ese hecho era de interés público. Esta obra no es un homenaje de un artista hacia los fallecidos, ni la denuncia que se hace tomando como referencia las noticias: Papas Fritas trabaja en los hechos y con la realidad. El silencio mediático en torno a esta pieza da cuenta de la incomodidad que provocaba el procedimiento utilizado, independiente de los resultados artísticos. La persecución vivida la resume Papas Fritas:

Se acercaron unas personas. Me dijeron Papas Fritas, queremos conversar contigo. Noté de inmediato que eran policías de civil. Esto fue en la calle, en la noche, fui a comprar cigarros. Me dicen, *tu eres Papas Fritas... O prefieres que te llamen Francisco Tapia Salinas.* (...) Me siento con uno y el otro pone el pie en una banca y muestra que tiene una pistola (...) Y le digo, *Oye, tu amigo tiene problemas con su pene* (...). Se



FIG. 50: *Deber* (Papas Fritas, 2012). Gentileza del artista.

ponen furiosos, uno me dice *Para tu weá con la cárcel o te vamos a pitear...* Pitear en Chile es como matar (en RallitoX, 2020, 1h01m25s—1h02m50s).

Una semana después de esta amenaza, Papas Fritas es interceptado en la calle, muy cerca de su casa. Desconocidos se bajan de un vehículo y lo golpean con palos.

*Deber* es parte de un proyecto mayor, un relato que continuó su construcción con una serie de entregas bajo el paraguas conceptual de *Diálogos de Emancipación*. No era sencillo lograr una obra a partir de una tragedia que golpeaba casi en primera persona al artista, como fue con *Deber*. Por eso nos parece que la continuidad que se logra con estas secuelas, nos habla de la madurez de Papas Fritas en su capacidad de articular discursos en momentos críticos. Distintas piezas se incrustan en este proyecto, descrito de esta forma por Papas Fritas:

El proyecto «Diálogos de emancipación» buscó convocar a múltiples conversaciones que apuntaran, desde distintas posturas reflexivas, críticas y propositivas, frenar y revertir la crisis de la expansión carcelaria y la permanencia de los sistemas de castigo, venganza y represión que los Estados establecen en pos de la estabilidad social y económica bajo capitalismo (2013a, ¶12).



FIG. 52a: *Máquina del deseo -Pieza 1-*. *Diálogos de emancipación*. (Papas Fritas, 2013). Gentileza del artista.



FIG. 52b: *Máquina del deseo -Pieza 2-*. *Diálogos de emancipación*. (Papas Fritas, 2013). Gentileza del artista.



FIG. 51: *Pena de muerte. Diálogos de emancipación.* (Papas Fritas, 2013). Gentileza del artista.

Se sumaron artistas de distintos países (como Regina José Galindo y Yoshua Okon, entre otros), con la idea de dialogar sobre este problema. Pero la intención final radicaba en una voluntad de cambio, generar una diferencia en la realidad. Con esta serie de obras Papas Fritas modela su concepto de *arte operacional*, que implica que la obra produce una operación fuera de su propio campo, con una intención política. Entre las obras de esta producción, destacamos dos de autoría de Papas Fritas: *Pena de muerte* (Figura 51) y *Máquina del deseo* (Figura 52a y 52b), siempre del 2013.

*Pena de muerte* es una instalación de vocación expositiva. En una sala negra cuelga una soga de neón, con nudo de ahorcamiento, que ilumina una escalera que invita a subir. Una serie de textos reflexionan sobre la pena de muerte y de cómo, pese a estar prescrita, la cárcel se transforma en un castigo aún peor:

La pena de muerte continúa vigente en Chile a pesar de haber sido abolida en el año 2003. Actualmente Francisco Papas lleva alrededor de un año solicitando las estadísticas acerca de las muertes ocurridas al interior de las cárceles de Chile durante los últimos 10 años (Papas Fritas, 2013a, descripción de la obra).

*Máquina del deseo* lo componen dos piezas, que Papas Fritas las describe de esta forma: "Pieza uno: Logo de *Dolce & Gabbana*, realizado con marihuana prensada y desmoldado en resina. Pieza dos: Moneda de \$500 pesos realizada con pasta base y resina" (2013b, ¶1). En estos objetos, Papas Fritas se sumerge en el tema de la droga dentro de los penales, como representación de una situación social. La droga como estatus en el primer caso, usando la imagen de una marca de lujo que porta marihuana de la peor calidad. Y el símbolo de la moneda, el dinero, el importe exacto que costaba una dosis de pasta base. Esta segunda pieza se liga con *Pena de muerte*: su inscripción señala el año 2003, año en que se abolió la pena de muerte en Chile. La intención de Papas Fritas se coloca en la narración de un estado social.

Este punto queda aún más claro cuando nos centramos en pasajes del texto curatorial: "La pasta base de cocaína, objeto desecante del capital contemporáneo, fue introducida en Chile en los 80s por la dictadura cívico-militar con apoyo de la CIA y en red con las mafias colombianas" (Papas Fritas, 2013b, ¶3). Lo de Papas Fritas no es un delirio, su discurso se apoya en distintas investigaciones<sup>86</sup> que dan cuenta de esta abyecta operación que tenía por finalidad "anular los movimientos sociales y la organización en las poblaciones. En la actualidad, la pasta base genera miseria y violencia" (¶3).

Reiteramos que ninguno de estos proyectos tuvo la repercusión mediática que las obras anteriores habían levantado. Sin embargo, sí lograron colarse en un circuito de disidencias, instalando la idea del trabajo en cooperación como estrategia para

---

<sup>86</sup> Para una revisión en profundidad, recomendamos *La delgada línea blanca* de Rodrigo de Castro y Juan Gasparini (2000, Ediciones B). Para una noción general de este asunto se puede consultar el artículo *Pinochet participó en el tráfico de drogas, según 'The Observer'*, publicado en El País, disponible en [https://elpais.com/diario/2000/12/11/internacional/976489218\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/12/11/internacional/976489218_850215.html)

obtener resultados artísticos. Si no fuera por esta etapa, iniciada con el trauma del incendio, Papas Fritas no hubiera decantado una metodología de escucha y participación. Como vimos antes, no se trata de estrategias completamente nuevas, sino de abordajes personales que distinguen su práctica. Su procedencia, social y académica, lo validaban como interlocutor frente a grupos vulnerados y marginales, mecanismo que estará en el centro de sus siguientes obras.

Es justamente lo que sucede con el trabajo que abordaremos ahora, que implicó su consagración definitiva en el medio y tuvo repercusión mundial. Se trata de una obra de acción, una operación donde no hay objeto o cuya finalidad es la desaparición del objeto. Veremos una obra de arte cuya principal característica es que no existe, y esa desaparición objetual es la que adquiere importancia social.

Es necesario entender el marco en el que surge esta obra. En el año 2013 la Universidad del Mar entra en un proceso de degradación que llevará a su quiebra. Como resultado, miles de estudiantes de la casa de estudios privada quedan en el aire, sin posibilidad de continuidad. Quizás la situación más angustiosa es que, pese a que ya no hay clases y que todos saben que la universidad se hundirá, los estudiantes deben seguir pagando la abultada mensualidad. Se agregan a esta situación algunos detalles: los controladores de la universidad son los mismos sujetos envueltos en una estafa de gran escala descubierta unos meses antes, conocido como el caso La Polar; y la universidad no contaba con acreditación al día de parte del ministerio, lo que dejaba a los estudiantes sin posibilidad de convalidar sus cursos. Con todo, estaban legalmente obligados a pagar sus deudas. Ante esta situación, los alumnos se movilizaron e iniciaron una larga toma del edificio. En este escenario, invitan a Papas Fritas para ver la posibilidad de generar alguna obra, acción o performance que visibilizara su problema.

Las demandas estudiantiles se encontraban en un punto alto de la agenda pública, lideradas por los movimientos de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y los dirigentes de la Universidad Católica, que exigían gratuidad y calidad, lo que en ese instante parecía una utopía. Sin embargo, el problema de los estudiantes de la Universidad del Mar estaba encapsulado como un conflicto entre

privados, fuera de la esfera de las grandes peticiones. Papas Fritas acepta la invitación, tal como se explica en el texto curatorial de la obra:

Vivió en la toma durante dos meses buscando realizar un gran golpe contra la institución educativa que había estafado a sus estudiantes. Así fue como participó como oyente en la asamblea estudiantil que organizaba la toma. Con el paso del tiempo los estudiantes fueron tomando confianza con el artista y abriéndole espacios para compartir opiniones y análisis de la problemática (Papas Fritas, 2014, ¶11).

El aprendizaje de Papas Fritas parece pasar por propiciar una inmersión en la realidad, volver inseparable los hechos y su propia vida, para luego crear una pieza. No es solo un observador; su objetivo es crear un producto que contribuya y transforme la situación actual. ¿Puede el arte hacer tal cosa? Detallaremos la operación realizada y las sorpresivas codas que se fueron descubriendo con el paso del tiempo.

Tras convivir con los estudiantes, ubicaron el principal problema en las deudas que se mantenían con la institución. Al mismo tiempo, los *pagaré* (documentos que acreditaban la deuda) se encontraban en una de las oficinas de la Universidad, en una caja fuerte. Aunque parezca insólito, esos *pagaré* eran el único instrumento que permitía el cobro legal de las deudas.

En mayo de 2014, a través del canal de YouTube de Radio Villa Francia, Francisco Papas Fritas libera un video en el que confiesa haber quemado los documentos de deudas de los estudiantes, que tenían un valor superior a los quinientos millones de dólares. "Quisiera explicar de qué se trata *Ad Augusta per angusta*, que es el lema que se encuentra bajo el escudo de la Universidad del mar" (Papas Fritas, en Radio Villa Francia, 2014b, 0m15s—0m24s). Según la narración-confesión de Papas Fritas, señala que entró a las oficinas de la Universidad y le dijo a los guardias que era un artista y que estaba recogiendo elementos para hacer una instalación. Los mismos encargados de la seguridad le ayudaron a subir las cajas a su vehículo, una vieja Kombi, desconociendo que en su interior se encontraban los pagarés y las letras de deuda. "Tranquilamente fui quemando uno por uno, cada uno de ellos, liberando de esa deuda a cada uno de los estudiantes de la Universidad del Mar que estaban endeudados. ¡Ya no tienen que pagar más compañeros!" (2m19s—2m38s).

La obra de Papas Fritas, *Ad Augusta per angusta* se apropia del lema de universidad, así como la universidad se lo había arrancado a *Hernaní*, de Víctor Hugo.



FIG. 53a: Vista lateral de *Ad augusta per angusta* (Papas Fritas, 2014). Gentileza del artista.



FIG. 53b: Vista posterior de *Ad augusta per angusta*. (Papas Fritas, 2014). Gentileza del artista.



FIG. 54: Policía realiza pericias sobre la obra *Ad augusta per angusta*. (Papas Fritas, 2014). Gentileza del artista.



FIG. 55: Policía antes de incautar las cenizas de *Ad augusta per angusta*. (Papas Fritas, 2014). Gentileza del artista.

La traducción literal es "hacia lo más alto a través de lo más difícil", lo que se interpreta como la necesidad de esfuerzo y sacrificio para alcanzar las metas más deseadas. El video confesión de Papas Fritas se libera cuando la Kombi, con el respectivo escudo de la Universidad bien colocado en sus puertas, se instala en uno de los patios del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), de libre acceso público. Una de las puertas laterales se encuentra abierta y deja ver, como si fuera una exposición, algunas cajas plásticas con cenizas en su interior. En la parte trasera del vehículo, cuelga un televisor donde se repite en loop la confesión del artista (Figura 53a y 53b).

Esta exposición de arte visual, que es mi trabajo, hoy es de ustedes. Quizás algunos de ustedes están cuestionando si esto es verdad o es mentira. No. No es mentira. Yo no soy presidenciable, yo no soy un candidato a diputado, yo no soy un senador de la República, no soy un concejal ni un alcalde. Yo soy una persona como ustedes, una persona de madre trabajadora, de padre que fue obrero (Papas Fritas en Villa Francia, 2014b, 2m52s—3m23s).

La confesión de Papas Fritas, coordinada con la instalación de las cenizas y el dispositivo de la Kombi en el GAM, causó revuelo. Fue noticia de orden mundial. Cabeza de noticia en la cadena AlJazeera, entrevistado por el prestigioso medio Democracy Now<sup>87</sup>, apareció en noticias en México, Argentina, Inglaterra, además de recibir la atención de todos los medios locales. Todos intentaban comprender que una obra de arte hubiera hecho desaparecer 500 millones de dólares en documentos de acreencia. Lo que se veía, la obra misma, eran unas cajas con cenizas. Papas Fritas se declaró en clandestinidad y asumió que sería perseguido judicialmente. La Policía de Investigaciones (PDI) concurre al GAM y secuestró las cenizas, es decir la obra, como posible medio de prueba (Figura 54 y 55).

Sin embargo, tal como sucede en otros sistemas penales basados en el Derecho Romano, la confesión no es prueba suficiente para dictar una sentencia. El acto de autoinculparse debe estar acompañado de pruebas. Papas Fritas simplemente agradeció la labor de la policía por haber completado la obra: "PDI es mediapartner de la obra *Ad augusta per Angusta* y, desde ahora, Francisco (Papas Fritas) pasa a la clandestinidad", señaló el artista (en Fernández, 2014, ¶12).

---

<sup>87</sup> Aún se puede acceder a esta nota en el enlace: [https://www.democracynow.org/2014/5/23/exclusive\\_chilean\\_robin\\_hood\\_artist\\_known](https://www.democracynow.org/2014/5/23/exclusive_chilean_robin_hood_artist_known)

Pocos días después de la incautación, Papas Fritas da una entrevista exclusiva con el medio comunitario Radio Villa Francia (2014a): "Hoy en día más que nunca tenemos que rehabilitar el cuerpo social. Y hoy en día creo que se logró una pequeña victoria. Se me ha nombrado mucho de héroe. Yo no quiero ser héroe" (30m19s—30m27s). Como bien reflexiona Raíza Ribeiro Cavalcanti (2019) respecto de este acontecimiento:

El traspaso del límite entre acción legal e ilegal realizado por Papas Fritas en este proyecto revela no solamente la arbitrariedad de lo que es el crimen, sino también cómo el arconte es el que tiene el poder definidor de lo que es legal o ilegal (p. 137).

*Ad augusta per angusta* transformó a Papas Fritas en una celebridad del arte contemporáneo. Y aún quedaba un eco más, otra capa que comprender. Durante los dos meses que Papas Fritas compartió con los estudiantes en la ocupación del edificio universitario, llegaron a planificar la obra como una forma de desviar la atención, de los estudiantes a Papas Fritas. Asesorados con abogados, sabían que el delito por el que se le podía acusar era imposible de probar con unas cajas de cenizas como única evidencia. Si además esto se enmarcaba dentro de una performance artística, la posibilidad de investigación era prácticamente nula. Pero los documentos, confesaría Papas Fritas años más tarde (una vez cumplido el plazo legal de prescripción del delito), fueron quemados por los estudiantes antes de la planificación de la acción de arte. La obra, en este caso, fue una forma de desviar la atención pública e investigativa. Pensar en una obra de arte como distracción del poder es un enfoque que abre un campo poco explorado en el mundo del arte. La obra, por tanto el arte, se somete a otros parámetros de medición y se ejecuta en función de objetivos que habitan otras parcelas sociales. Y si miramos con detención, las cenizas que son en definitiva lo único que se presentó como obra, la constatación de que hubo algo que ya no existe, ese afán por hacernos ver lo que ya no se encuentra ahí, en este caso tampoco es resultado de ninguna operación realizada por el artista. Cabe preguntarse: ¿dónde está el arte en esta obra? Y ya que preguntamos eso, ¿por qué esta obra le abrió las puertas en el campo internacional del arte? Quizás la clave está en la construcción del relato, una fantasía que Chile, y en general el mundo, añoraba: ir contra el poder y darle un golpe al dinero. Lo que nos ofrece *Ad augusta per angusta* se parece mucho al título que tiene la obra, robado del escudo de la universidad: se ve el riesgo, el camino más difícil, para colocar el golpe en lo más alto.

Como era de esperar, el impacto mundial que produjo la obra se tradujo en numerosas invitaciones extendidas al artista. La principal petición, por supuesto, era poder exponer la obra en otras salas, en otros países, envuelta en este relato mágico. Sin embargo Papas Fritas se negó a presentar nuevamente este trabajo:

Siempre he renegado de esa obra. Hay un tema ético que para mí es más importante, es que ese fue un proyecto colectivo. Entonces sacar provecho de esa obra, cuando fue algo hecho por los estudiantes, no me parece algo ético (Papas Fritas en RallitoX, 2020, 54m23s—45m41s).

### 5.1.3. Tortura, revolución y muerte de las últimas papas

Las obras derivadas de las experiencias del incendio de la cárcel y la crisis de la Universidad del Mar vienen a configurar el concepto de *arte operacional* con el que seguirá trabajando Papas Fritas. Antes lo habíamos mencionado como una forma de arte que no solo busca criticar, sino que aspira a incidir en la realidad, especialmente política. Una política que se entiende como lo que sucede en la ciudad y afecta a los ciudadanos, consciente de las superestructuras que condicionan las relaciones. Ahora debemos agregar que es un concepto algo más complejo, ya que requiere la participación de distintos saberes y disciplinas en su ejecución, por tanto, de equipos de trabajo que enlacen distintas áreas. Es una idea que guarda diferencias con la multi o la interdisciplina, donde se enfocan saberes con el fin de crear una obra. La propuesta de Papas Fritas se centra en el problema social que hay de fondo, para luego ver aparecer una obra que empuje el mismo propósito.

En esta tercera sección de análisis del conjunto de la obra de Papas Fritas, giraremos en torno a dos proyectos que se configuraron de esta manera, donde se expresa plenamente este *arte operacional*. Además, mencionaremos algunas obras que surgen como respuesta a momentos de crisis social generalizada: el estallido social (2019) y la pandemia (2020).

A mediados de 2014, una vez superado el revuelo de *Ad augusta per angusta*, Francisco Papas Fritas comienza a trabajar en el análisis del informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, al que se le conoce habitualmente como Informe Valech I. Este insumo, hasta ese momento, era considerado como un logro democrático. Impulsado por el gobierno de Ricardo Lagos (2000-2006), venía a develar y sistematizar los testimonios de miles de casos de tortura y represión durante la dictadura, complementando el trabajo de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, cuyo resultado se conoce como el Informe Rettig (1992), centrado en determinar los ejecutados y desaparecidos por causas políticas.

El Informe Valech, si bien ayudó a conocer detalles de una represión brutal, también se inscribe en una política de acuerdos entre las altas esferas de la política local, lo que se expresa en el artículo 15, título IV, donde se impone una veda de 50 años para la liberación pública de los testimonios. Este secreto opera únicamente sobre

las declaraciones, siendo el informe público. La razón oficial para establecer esta restricción radicaba en la protección de la dignidad e intimidad de los declarantes. En la práctica, sin embargo, beneficiaba a torturadores que se mantuvieron en el anonimato. El inciso —o párrafo—, segundo de la ley señala que "El secreto establecido en el inciso anterior se mantendrá durante el plazo de 50 años, período en que los antecedentes sobre los que recae quedarán bajo la custodia del Ministerio del Interior" (Ley 19.992, 2004). Más abajo, la ley indica que "La comunicación, divulgación o revelación de los antecedentes y datos amparados por el secreto establecido en el inciso primero, será sancionada con las penas señaladas en el artículo 247 del Código Penal" (¶15).

Sin embargo la redacción de la ley mantiene una grieta que, Papas Fritas junto a un equipo de colaboradores, se disponen a explorar:

Mientras rija el secreto previsto en este artículo, ninguna persona, grupo de personas, autoridad o magistratura tendrá acceso a lo señalado en el inciso primero de este artículo, sin perjuicio del derecho personal que asiste a los titulares de los documentos, informes, declaraciones y testimonios incluidos en ellos, para darlos a conocer o proporcionarlos a terceros por voluntad propia (Ley 19.992, 2004, ¶13).

Aquí se explicita que existe el derecho de los titulares a dar a conocer su propio testimonio "por voluntad propia". A partir de esta observación se inicia el proyecto *Desclasificación popular* (2015) (Figura 56), tal como lo resume Ribeiro Cavalcanti (2019):

Enseguida, se inició el proceso de difusión del proyecto junto a las y los expresos políticos para informarles y orientarlos en la búsqueda de sus informaciones, retenidas por la comisión. El resultado fue la creación del proyecto «Desclasificación popular», que agrega una red de profesionales, exproisioneras y exproisioneros políticos y sus familiares, además de organizaciones de la sociedad civil que buscan la desclasificación colectiva de estos archivos (p. 138).

Entre los participantes en el diseño de esta acción, la científica política Javiera Campos, los periodistas Víctor Herrero y Javier Rebolledo, y experseguidos políticos del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), fueron piezas clave en el estudio y reinterpretación del artículo 15, problematizando lo expresado en la ley. Según nos informa Alejandra Castillo (2016), detectan estos "dos sentidos contrapuestos. La imposición del secreto, por un lado y el derecho individual de «apropiar» la propia vida, sus historias, declaraciones y testimonios por otro. Prohibición y posibilidad" (¶17).



FIG. 56: Ilustración realizada para presentar proyecto *Desclasificación Popular* (Papas Fritas, 2015). Gentileza del artista.

Tras la noción de la *desclasificación popular* se encuentra una necesidad social que excede los límites del arte, sin duda, pero también los del sistema judicial. Javiera Campos subraya la voluntad de expandir la memoria en el tejido social:

Siempre ha sido urgente, pero es más urgente que nunca. Tiene que ser un tema que no solamente sea la verdad judicial, que es importantísima, también tiene que ser la verdad popular. Y eso falta. Tenemos que saber realmente cómo fue la resistencia en este país (en Londres 38, 2018, 1m36s—1m52s).

Presentado en septiembre de 2015 en el Centro Cultural Matucana 100 (Figura 57), el proyecto se componía de distintas piezas que reforzaban su propósito:

La instalación es simple: un video transmitiendo una serie de entrevistas sobre los derechos humanos; un árbol seco y colgado a las afueras del recinto museal casi interrumpiendo el tránsito de los despreocupados asistentes/espectadores; y un manual de desclasificación que lleva por título *Desclasificación popular*. Este último es la pieza que activa un complejo dispositivo que no solo pone en tensión lo que se entiende por arte sino que también lo que se entiende por política (Castillo, 2016, ¶9).

Lo que Alejandra Castillo denomina como dispositivo se extiende sobre todas las fases que ordenaron la acción desde un comienzo. El instructivo para llevar a efecto la desclasificación, que incluye una serie de pasos, es una parte del dispositivo, como la web donde se puede iniciar la tramitación; pero también son parte de este dispositivo la forma en que se dispusieron los catálogos, el árbol colgado, la gráfica con la que se



FIG. 57: Instalación expuesta en presentación de proyecto *Desclasificación Popular* (Papas Fritas, 2015). Gentileza del artista.

producen los videos, en general todas las partes que dan cuenta de un trabajo donde distintos agentes participan en la generación del proyecto. De hecho, el instructivo, siendo pieza clave, sirvió como soporte de un modo expositivo que luego recorrería distintas salas, donde diversos significantes entregaban el marco cultural y conceptual de lo que se estaba haciendo, como bien lo sostiene Castillo luego:

Es por ello que el dispositivo visual desplegado en *Desclasificación popular* sea igualmente un dispositivo político. La escena del arte continuando e interviniendo más allá de su escena, más allá de su instalación. El arte y la política vueltos indiscernibles. (...) Cabe ser indicado que el día 2 de agosto del año 2016, la Corte de Apelaciones de Santiago falla positivamente y acoge el recurso de protección que abre la posibilidad de poner fin al secreto. ¿Dónde empieza el arte, dónde acaba la política? El propio dispositivo visual *desclasificación popular* se resiste a operar en la distinción y la clasificación, su proceder está más cercano a la infiltración y el contagio (2016, ¶10).

La exposición como un producto del proyecto presionaba claves de comprensión, activando la sensibilización y luego la movilización ciudadana. Ejemplo de ello son estas mecánicas evanescentes que se instalaban, como lo hicieron con los instructivos (Figura 58): "Pilas de estos manuales, apoyadas encima de piedras, construían la palabra «MEMORIA», y desaparecían a medida que los asistentes se los llevaban" (Papas Fritas, 2015, ¶10).





FIG. 58: Instalación del manual de desclasificación en presentación *Desclasificación Popular* (Papas Fritas, 2015). Gentileza del artista.

Si bien el camino judicial para la desclasificación de los archivos del Informe Valech ha sido complejo, encontrando una persistente oposición política, lo cierto es que se han ido conociendo algunos de esos testimonios, rescatados por los propios declarantes y puestos a disposición pública. Solo nos queda constatar cómo el dispositivo completo es el que opera para configurar un tipo de subjetividad donde se traslada un objeto social desde la ocultación a la exposición, con un claro sentido político.

Durante el año 2016 Papas Fritas reúne un conjunto de piezas adicionales que giraban en torno al mismo problema. Las nociones de archivo, memoria y cuerpo encuentran una definición muy concreta en algunas de las obras que componían la exposición *2054*. Presentada en la galería Metales Pesados, en Santiago, el título de la exhibición alude al año en que se liberarían los archivos de la Comisión Valech, haciendo visible la construcción del silencio institucional:

La muestra contenía cuadros en donde se veían algunos de los documentos desclasificados con testimonios de expresas y expresos políticos, la serie «The Secret IS ON», compuesta por fotos de expresidentes chilenos de distintos períodos junto a los afiches de la campaña de 1989 del Sí o No invertidos, y, finalmente, un video

performance en que el artista aparece en una simulación de tortura y se tatúa, sin tinta, en la espalda, uno de los documentos del Informe Valech desclasificados (Ribeiro Cavalcanti, 2019, p. 138).

Papas Fritas coloca su cuerpo para tatuar, sin tinta, sobre su espalda una ficha desclasificada de la Comisión (Figura 59). El resultado es, a lo menos, inquietante. El tatuaje sin tinta va dejando una huella de sangre que nos refiere a un documento que narra la tortura en la historia reciente del país. En la parte baja de la espalda, como huella del pasado, aún se puede ver el tatuaje que se hiciera en el 2008 para su pieza *I see dead people*, referida más arriba. Papas Fritas comprende y expresa que no es la sublimación ni la sutileza del arte las que serían capaces de dar cuenta del horror del documento, del mismo modo que nos muestra una estrategia extrema, por tanto alegórica, de cómo asumir el sufrimiento de otros. Como señala Ribeiro Cavalcanti, el artista no disfraza la barbarie:

Especialmente en el video performance donde el artista es torturado y tatúa en su cuerpo un Informe Valech sin tinta. La crudeza de las imágenes son potentes. En esa acción, la performance parece un intento de responder directamente el cuestionamiento de Derrida sobre «¿qué es del archivo cuando él se inscribe directamente en el propio cuerpo?» (Ribeiro Cavalcanti, 2019, p. 139).

Si bien es más tradicional en su formato, la pieza *The secret Is On* (Figura 60) alude a un sentimiento que se manifestaría con fuerza pocos años después en el Estallido de octubre de 2019: la transición a la democracia se hizo bajo un pacto de silencio, un acomodo de las clases dirigentes hecho a costa de la dignidad de un grupo invisibilizado. No es algo que resulte ajeno a la intención del artista: "Mi fin no es descubrir a los asesinos, mi fin es una desobediencia civil. La venganza es contra Ricardo Lagos, y contra la Concertación, si es que hay una venganza" (Papas Fritas en Drysdale, 2017, ¶10). La obra, en lo formal, es descrita por Alejandra Castillo como una

Serie de imágenes con las fotografías oficiales de quienes han gobernado Chile desde 1990 hasta hoy; más los afiches del Sí y del No de la campaña electoral de 1989. Solo una alteración mínima: ambos afiches del Sí y del NO están invertidos, volviendo visible la siguiente leyenda: is on. Más claramente se deja leer: The Secret is on. El secreto está, el secreto es visible, el secreto a plena luz (2016, ¶11).

Es interesante observar cómo el trabajo de Papas Fritas se va configurando de un modo rizomático, donde las partes (o las obras) se conectan a través de vinculaciones éticas y estéticas potentes y particulares. En este punto, Papas Fritas ha consolidado un

discurso que supera la barrera de la rabia y alcanza la reflexión, sin abandonar una esencia relacionada a la rebeldía. En esa misma línea, no alineada con el canon, podemos observar una construcción de imágenes insolentes que oscilan entre la violencia, el dolor y el sarcasmo, pero donde las emociones parecieran nacer de lo más íntimo, mostrando un trozo auténtico del artista.

Papas Fritas es capaz de reconocer influencias de otros pensadores o creadores, como Ticio Escobar y, en su momento, de Alfredo Jaar, a quienes estudió a fondo en su autoformación. Pero ya ha modelado su propia voz, logrando romper con sus propios referentes. Califica a Voluspa Jarpa como decorativa y complaciente políticamente. Sobre Jaar declararía: "No lo encuentro tan bueno ahora. Su trabajo es muy higiénico para mí, y eso le quita un poco la fuerza. Lo encuentro muy Benetton. Pero de que fue una influencia en un momento para mí, lo fue (en Drysdale, 2017, ¶20). Esta opinión sobre Jaar resulta curiosa cuando releemos la sentencia de Ticio Escobar sobre esos artistas subversivos y alborotadores que "quedan confundidos ante el escándalo, el estrépito, la violencia y la injusticia, utilizados como medio de propaganda (ej.: Benetton)" (2003, p. 63).

Lo planteamos aquí solo como una hipótesis explicativa: la producción de Papas Fritas se plantea desde un lugar que evita cualquier confusión con ese *mundo Benetton*, por ningún motivo condescendiente. Por tanto construye un mundo de relaciones que se manejan siempre por un afuera, un circuito que no intersecta con lo central entendido como el lugar del poder, como el espacio del arreglo. Aunque digamos que circula por fuera, ese circuito se convierte en la gran casa que las obras se niegan a abandonar, comportándose como si las obras mismas padecieran de agorafobia artística. Ello explica que se reitere la pregunta sobre si lo que hace y presenta Papas Fritas es arte o no. Cuando sus obras se encuentran con el poder, lo hacen solo para confrontarlo, para establecer un campo de lo posible, entendido como esa realidad que se encuentra en proceso de transformación (Rebolledo, 2013).

Este enfoque se vuelve muy concreto, más si eso fuera posible, en el siguiente gran proyecto que aborda Papas Fritas. Amortanasia (2018) se mueve por los márgenes de los problemas sociales, colocando en primer plano un problema tabú, al menos para la discusión social en Chile: el problema de morir. Antonio Canales lo

plantea así en el texto curatorial de la obra: "La muerte buena, digna, es intrínsecamente un acto de humanidad, de laicización, de subversión donde los dioses mueren y el amor humanizado nace, eso es *Amortanasia*" (2019, ¶18). El enfoque que hace Canales coloca como motor del proyecto una oposición a la cultura judeocristiana y su concepción del martirio como camino a la redención:

Aquella concepción del mundo fue, sin duda, una de las premisas más importantes impuesta en la cultura occidental por el cristianismo institucionalizado y ya devenido en poder. El dolor debía ser, para los súbditos, aceptado, el sufrimiento no es más que una prueba de fe que, de fracasar, implica no ser digno del amor de Dios y por ende, no obtener la prometida salvación (¶12).

Este ángulo de mirada nos conecta de forma directa con la intención de desobediencia a la que aspira este proyecto, tal como lo hiciera el anterior. El objeto de estudio inicial es la ley, o la ausencia de esa ley, que obliga a vivir sin considerar las condiciones en ocasiones denigrantes que se deben soportar. El proyecto observa el artículo 393 del código penal chileno, inscrito en la sección referida a homicidios, que indica que "El que con conocimiento de causa prestare auxilio a otro para que se suicide, sufrirá la pena de presidio menor en sus grados medio a máximo, si se efectúa la muerte"<sup>88</sup>. Más abajo, en el *bis* del mismo artículo, explicita que las mismas sanciones recaen en quien induzca el suicidio de otra persona. La ley chilena bloquea de esta forma la posibilidad de la eutanasia y tipifica como delito cualquier acción que coopere en este sentido.

*Amortanasia* es un neologismo creado por Papas Fritas con el que quiere diferenciar su operación de otras tácticas similares:

Pues sí es un hermoso concepto, alejado de la palabra eutanasia, que desde los años 20 tiene mucha relación con la eugenesia liberal y el fundamentalismo científico, ha sido usado para dar muerte y exterminio por sobrepoblación de animales, especialmente a perros en algunas ciudades Chile, por ejemplo, hasta la muerte con el «gas humanitario» que ocuparon los nazis en contra de los judíos, gitanos, opositores, etc. Es por ello que apelamos al concepto de muerte asistida como un acto de amor. Pienso y reflexiono acerca de la vida digna, pero también de la muerte digna (Papas Fritas en *Amortanasia*, el nuevo trabajo de Francisco Papas Fritas que entrega elementos para una muerte digna, 2018, ¶16).

---

<sup>88</sup> Consultado en Código Penal chileno disponible en la Biblioteca del Congreso Nacional (BCN) [<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1984&idParte=9672635>]



FIG. 62: Detalle de la instalación *Amortanasia* (Papas Fritas, 2018). Gentileza del artista.

Siguiendo el procedimiento de trabajo ya probado en *Desclasificación popular*, este esfuerzo también convoca disciplinas y saberes que normalmente se encuentran en compartimientos estancos. La comprensión de la ley y el entendimiento de las condiciones médicas se reúnen en el proyecto de Papas Fritas, donde nuevamente nos preguntamos dónde se coloca el objeto artístico. Digamos que para Papas Fritas esa pregunta parece no tener sentido, en la medida que no busca una obra, sino que confía en su aparición como una mediación entre mundos, remitiéndonos los ya famosos planteamientos de Jesús Martín Barbero (1998), quien afirma que "Hacer historia de los procesos implica hacer historia de las categorías que analizamos y de las palabras con que los nombramos" (p.2). De ahí se desprende la importancia del neologismo de *Amortanasia*, que intenta fundar una nueva historia y proporcionar una nueva categoría analítica. Este último apunte se refiere a una formalidad, no menos relevante por ello, del proyecto. En esta estrategia, se deja ver de forma aún más nítida la figura del *ch'ixi* de Rivera Cusicanqui (2010), donde cada una de las partes se une a la otra para configurar un nuevo espacio, sin que por ello se pierda la identidad de cada una. El proyecto distingue claramente el problema legal del médico, articulándolos en un dispositivo artístico. Insistimos: es un modo de hacer que propone el artista, donde se diluye y hasta se cuestiona su propia condición de artista.

*Amortanasia* llevó a cabo al menos ocho asistencias conducentes a una muerte digna. La mayoría de ellas se hizo de forma clandestina, protegiendo legalmente a familiares y profesionales que apoyaron este proceso. Para dar a conocer el proyecto, Papas Fritas libera un video<sup>89</sup> que no escapa de los morbosos códigos que se incrustan en los medios de comunicación, retomando un ácido sarcasmo propio de su obra en general, pero que parecía difícil de vincular en este diseño.

En apenas un minuto de duración, como si se tratara de un video promocional de un producto comercial, Papas Fritas muestra a un enfermo en gravísimo estado, acompañado por su familia. Entra a cuadro Papas Fritas, vistiendo chaqueta y camisa, como si fuera un conductor televisivo. Explica que lo que vemos es "una actuación", que busca dar a conocer el proyecto, sin entrar en mayores detalles. Luego de un corte,

---

<sup>89</sup> El video fue publicado originalmente en las redes sociales del artista, donde ya no se encuentra disponible. Aún así, todavía es posible verlo en el siguiente enlace: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/11/26/artista-papas-fritas-libera-polemico-video-para-pedir-ley-de-eutanasia/>

la voz de Papas Fritas nos dice: "Pero como hoy necesitas ver extremo sufrimiento para que tu sensibilidad se mueva, te quiero mostrar qué pasa con un enfermo desesperado de dolor que no tiene la posibilidad de realizarse una eutanasia". Tras eso, vemos al ficticio enfermo pegarse un tiro en la cabeza (Figura 61).



FIG. 61: Secuencia extraída de video promocional de *Amortanasia* (Papas Fritas, 2018).

De manera sincrónica, se abre al público la exhibición *Amortanasia*, en la pequeña galería Madhaus, en el sector oriente de la capital. En la web de la galería aún se puede encontrar la entrada de la exposición. Su texto de mediación empezaba de la siguiente forma:

*Amortanasia* de «Francisco Papas Fritas» es una obra video instalativa que nos convoca a mirar y asumir postura frente a un acto controversial: ¿Qué hacer cuándo una persona que amamos nos pide acabar con su vida porque ya no es vida, porque su dolor es insoportable y ya no hay paliativos ni cura? (*Amortanasia*. Francisco Papas Fritas, 2018, ¶1).

La instalación se asemeja a las oficinas de una fundación o una ONG, con textos explicativos y curatoriales, y algunos objetos que, de forma sutil, nos evocan una idea de arte. El esfuerzo se centra en implantar una idea, una línea de pensamiento no hegemónica, en la mente de los asistentes. En un sector apartado, encontramos una cama a nivel del suelo y unapantalla colgada del techo, disposición que invita a recostarse. Sobre la cama, una mascarilla de oxígeno nos devuelve la idea de agonía (Figura 62).

En la pantalla se ve un audiovisual de casi ocho minutos de duración. Una serie de imágenes, paisajes y eventos naturales, sin presencia humana ni urbana, acompañan una narración de corte reflexivo en torno a la vida, la muerte y los métodos contemporáneos para prolongar la vida, incluso contra la voluntad de los propios individuos. Hacia el final del video, la narración nos sitúa en el plano político que la obra pretende abordar:

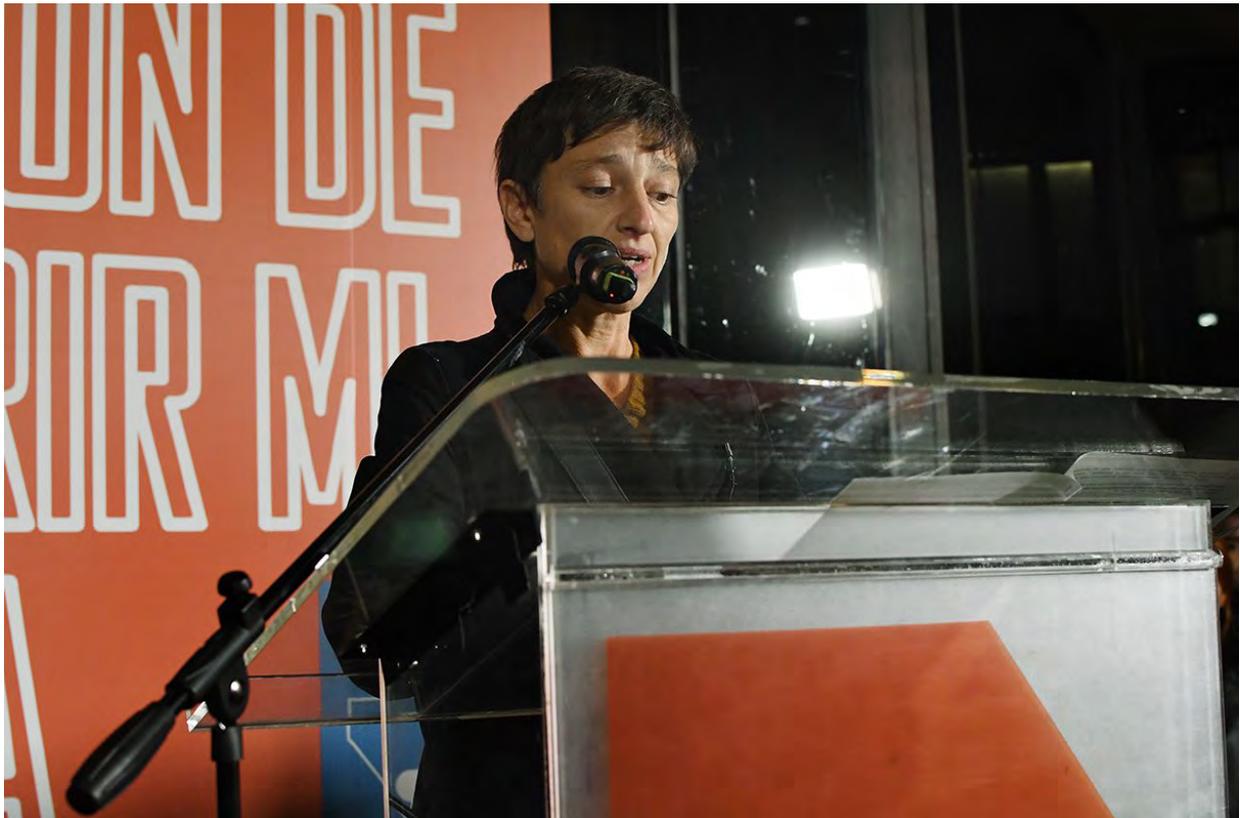


FIG. 63: Paulina Valdés en la inauguración de *Razón de morir mi vida* (Papas Fritas, 2019). Fuente: GAM.

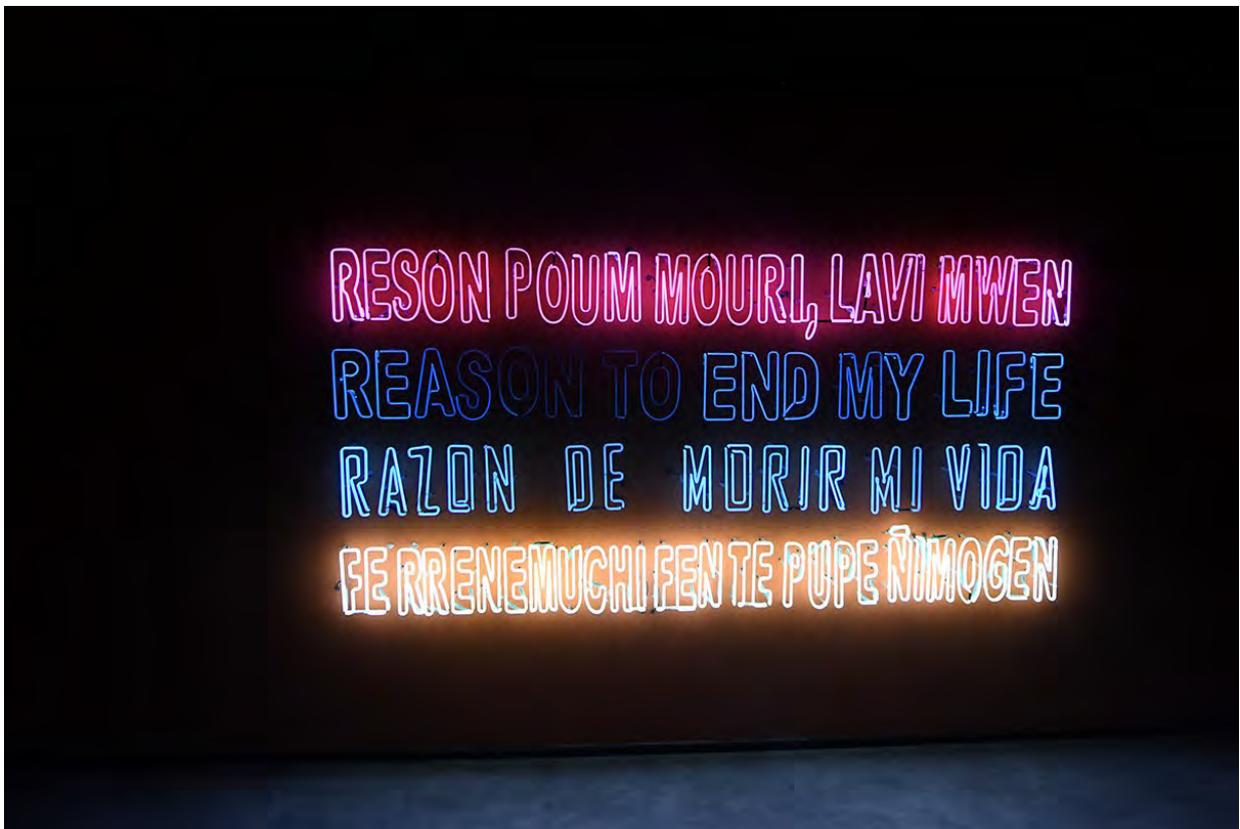


FIG. 64: Pieza luminosa parte de la exposición *Razón de morir mi vida* (Papas Fritas, 2019). Gentileza del artista.

Prolongar esos estados llamándole irónicamente naturaleza, cuando el capitalismo ha transformado nuestra sociedad y vida en una ficción plástica, para que nuestras vidas se enfermen, consuman y se extiendan, limitando nuestros derechos a la sin vida, despojada de dignidad y libertad, convirtiéndola en una obligación para ser un número en un sistema de producción, explotación y destrucción (Papas Fritas, 2018, 6m31s—6m57s).

Podemos calificar esta muestra pública como un adelanto de la exposición que se realizaría al año siguiente en el GAM, un centro cultural de gran importancia en la ciudad. Tras acumular experiencia, Papas Fritas presenta todas las piezas, permitiendo una muestra de mayor impacto.

*Razón de morir mi vida* (2019), parafrasea con su título la conocida canción del repertorio latinoamericano *Razón de vivir*, popularizada por el argentino Víctor Heredia en plena dictadura. En ese momento parecía un himno de esperanza ante los duros momentos que se imponían en Argentina y en el continente. En este proyecto adquiere una nueva dimensión, especialmente algunos de sus versos que resuenan frente a la posibilidad de decidir sobre la propia vida: *Para descartar esta sensación / De perderlo todo / Para analizar por donde seguir / Y elegir el modo.*

En esta exposición se reutilizaban algunos elementos de la muestra de *Amortansia*, pero también se agregaban algunas piezas clave, como lo explica Papas Fritas: "esta exposición muestra uno de los ocho casos. La familia está muy interesada en que se muestre. Don Jorge quiere y quería una ley de eutanasia y de suicidio asistido en Chile" (en Centro Gabriela Mistral, 2019a, 01s—23s).

Se trató del primer caso público de eutanasia en Chile, o al menos así lo presentaron los medios de comunicación. Jorge Valdés Romo, de 85 años, fue uno de los ocho casos apoyados por el proyecto *Amortansia*. Aún se puede ver en la web el video donde explica sus razones para optar por el suicidio asistido<sup>90</sup>, grabado tres días antes de morir. Ese producto audiovisual se proyectaba en la sala de exposiciones. Algunas paredes sostenían infografías de cómo se debía administrar una muerte asistida. Se exponía una máquina que aplicaba las dosis necesarias para que el paciente entrara en coma y luego producirle un paro cardiorrespiratorio. Jorge Valdés sufría de fibrosis pulmonar y había decidido morir el 29 de marzo de 2019, apoyado por su

---

<sup>90</sup> Se puede visionar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/wbTKfpLycdY?si=Gj0DISzA2D19gAit>

familia. En la pared contigua al ingreso a la sala, se podía apreciar una ampliación del certificado de defunción de Jorge Valdés: 29 de marzo de 2019 a las 15 hrs. Paulina Valdés, su hija, asistió a la inauguración y compartió su testimonio (Figura 63).

Sobre una pared oscura, con letras modeladas en neón, se puede leer la oración que da título a la exposición en cuatro idiomas diferentes: kreol, inglés, castellano y mapuzungun (Figura 64). En todas las lenguas dice *Razón de morir mi vida*. Papas Fritas aprovecha la instancia para señalar las cuatro lenguas más importantes en Chile, dada la dominancia del inglés como una lengua imperialista, el castellano como persistencia colonial, el mapuzungun como la seña de resistencia decolonial y el kreol, dando cuenta de la inmigración llegada desde uno de los países más pobres del planeta.

En una nota de prensa, Papas Fritas desliza cómo se incubó la idea del proyecto: "Cuando muere mi padre hace diez años, empieza a existir la pregunta en mí, ¿por qué no hice algo? ¿cómo podría haber hecho algo para ayudarlo a morir dignamente y no de la manera en que murió?" (en Centro Gabriela Mistral, 2019b, 0m45s—0m58s). Con este proyecto se produce un retorno también al espacio íntimo de Papas Fritas, que logra conjurar un episodio doloroso de su propia biografía. Quizás ahí se encuentra la razón por la que el propio artista financió gran parte de las operaciones requeridas en los procesos de asistencia para los enfermos terminales, lo que se hizo a través de la venta de cuadros y series de dibujos. Para muchos de los casos documentados en *Amortanasia* y expuestos en *Razón de morir mi vida*, Papas Fritas financió el viaje de un médico desde el extranjero, de algún país donde estuviera legalizada la muerte asistida, para administrar el procedimiento. "Lo que hago es completamente ilegal, violo el artículo 393", señala el artista (en Centro Gabriela Mistral, 2019b, 1m12s—1m18s).

Pese a la publicidad conseguida por el proyecto, ningún proceso legal fue iniciado contra el artista, asunto que solo habría aumentado la publicidad en torno al trabajo de Papas Fritas. La relación con la prensa, más bien ausente en *Desclasificación popular*, parecía haberse recuperado con este proyecto. Sin embargo, la vinculación con el medio de artes visuales ya presentaba un deterioro importante:

Hay un distanciamiento. En algún momento me fui metiendo en este mundo, lo que llaman la escena de las artes visuales en Chile, y no me gustó (...) Se pierde un poco lo

político, se pierde el eje, porque estás en un entorno que puede ser muy cómodo, pero al mismo tiempo muy hostil. Es difícil tener amigos en ese lugar. (...). Me cuesta relacionarme con artistas visuales chilenos. Tengo muy pocas amistades en el mundo de las artes visuales (Papas Fritas en Novoa, 2022, 29m00s—30m34s).

Para cerrar el análisis en torno a Papas Fritas, nos referiremos a algunas obras puntuales creadas en plena emergencia de las crisis sociales. Algunas semanas después del cierre de la exposición *Razón de morir mi vida*, comienza el Estallido social de octubre de 2019. El epicentro de este movimiento se ubicaba a pocas calles del GAM, un sector frecuentado por Papas Fritas. Muchas de las banderas por las que había trabajado en sus años de trayectoria estaban siendo levantadas por una masa de personas que, de manera espontánea, reaccionaban frente a un gobierno que parecía no escuchar, como lo vimos en profundidad en el Capítulo III de este documento.

De hecho en el segundo capítulo ya mencionamos una de estas creaciones, puestas en el espacio público. *Retórica del victimista* (Figura 65) se plantea como una pieza que va directamente en contra de la autoridad policial, en ese momento acusada de ser responsable de una violenta represión contra los manifestantes, cuestión que, como vimos, se encuentra respaldada por distintos informes de derechos humanos. Dice Papas Fritas (2020a) sobre esta pieza:

«Retórica del victimista» surge de la necesidad de continuar demostrando el malestar existente contra la nefasta institución Carabineros de Chile, rechazo que se vio aumentado, así como la visibilidad transparentada de su peligrosa enfermedad de existencia, con el estallido social del 18 de octubre del 2019 (¶12).

A esta pieza se le suma un proyecto de intervención en las paredes, espacio de expresión popular y masiva durante la revuelta. Ahí Papas Fritas instala potentes imágenes con *Los 3 anuncios para criminales* (Figura 66), donde se "cruzan slogans de empresas multinacionales, con imágenes que mantienen un correlato y tensión conceptual" (Papas Fritas, 2020b, ¶1). En estas acciones aparece de nuevo la rabia que veíamos en las primeras obras del artista, a la que se añade un refinamiento visual de un artista experimentado y una habitual cuota de sarcasmo que sabe explotar. La rabia, en *Los 3 anuncios...*, apunta otra vez a Carabineros de Chile, sumando elementos que justifican esta pulsión:

Institución construida con la herencia militar prusiana y su aferrado pinochetismo, de una composición clasista, aporofóbica, sexista, homófoba, racista y etnofóbica, además

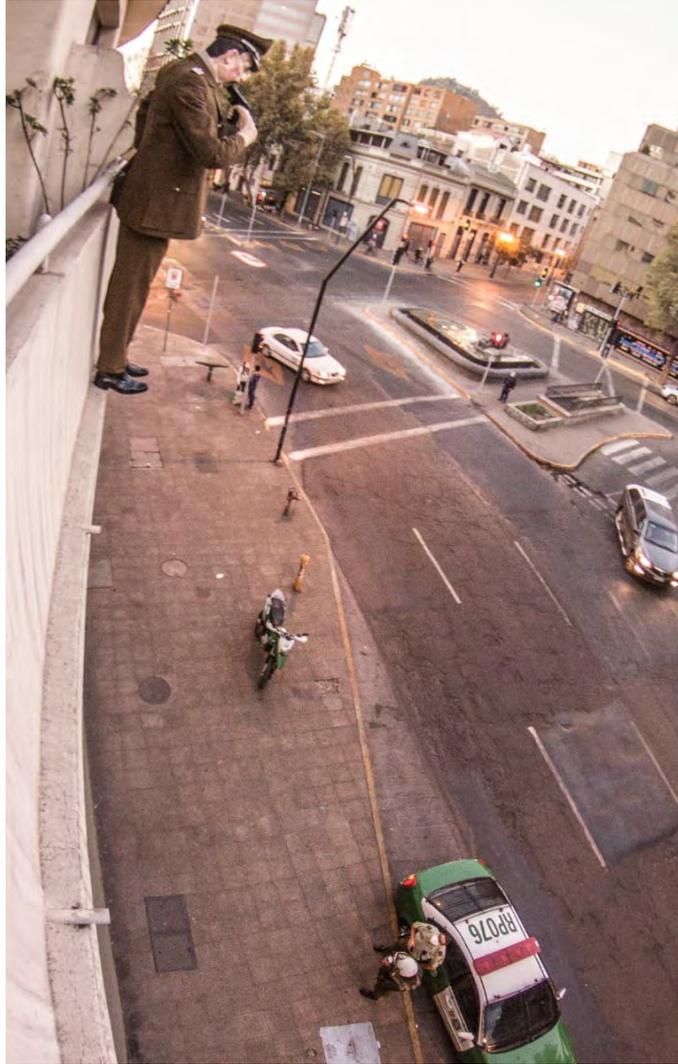


FIG. 65: *Retórica del victimista* (Papas Fritas, 2020). Autor imagen: José Miguel Araya. Gentileza del artista.

de un sesgo ideológico, que no posibilita una confianza entre ciudadano e institución, que prolonga la metodología y el ideario de la dictadura (Papas Fritas, 2020b, ¶1).

En este escenario realiza una tercera intervención (o acción) que queremos destacar. *Indicaciones de resistencia* (Figura 67)<sup>91</sup> es un letrero luminoso que instala en el techo de un edificio ocupado por una organización comunal, de forma ilegal. La figura que se construye hace alusión a un famoso cartel publicitario instalado muy cerca del centro de la capital, declarado patrimonial en el año 2010 (Figura 68). El anuncio original gira en torno a un espumante de la marca Valdivieso. Papas Fritas subvierte la imagen bajo sus mismo códigos para crear una bomba molotov de neón.

<sup>91</sup> Se puede ver un registro de la acción en marcha en el siguiente enlace: [<https://youtu.be/o6eF0qE3g2I?si=EiBBCYb8Bgr9fKMG>]



FIG. 66: *Los 3 anuncios para criminales* (Papas Fritas, 2020). Gentileza del artista.

Pero esto debe entenderse también en un marco político. La viña Valdivieso había hecho, en su momento, una edición especial de su cava durante la dictadura, para celebrar al dictador, como nos informa el artista:

Hay una edición específica que hace la empresa Valdivieso para celebrar los 50 años de servicio del «Presidente de la República Augusto Pinochet Ugarte», el '86. Es una botellita pequeña, que se regaló a todo el Ejército, de 350 cc, que la etiqueta viene con este sello... Yo tengo una (Papas Fritas en Contreras, 2021, ¶11).

Papas Fritas reemplaza esa fecha por la del 18 de octubre de 2019, en números romanos, día que comienza la revuelta popular. Papas Fritas instala su versión del letrero para conmemorar el primer aniversario de la revuelta, en octubre de 2020. Comprende del mismo modo, que la revuelta en la calle ha perdido vigor y ve en este espacio ocupado una nueva forma de resistencia, un ejercicio de contrapoder. La pieza se acompañaba de un texto, disponible en el mismo edificio gestionado por los ocupas, donde se podía leer:

La resistencia está en lo micropolítico, en ocupar un edificio para que sea habitado por familias (...), creando espacios de diálogo y políticos en el día a día. (...) Esta resistencia dignifica y crea bifurcaciones que posibilitan una subjetividad contraria a la del capitalismo (*Indicaciones de resistencia - folleto*, en Contreras 2021, ¶18-9).



FIG. 67: *Indicaciones de resistencia* (Papas Fritas, 2020). Gentileza del artista.



FIG. 68: Cartel luminoso de espumante Valdivieso. Captura de pantalla.

Estos trabajos fueron realizados en un entorno de pandemia, crisis que vino a ahogar la revuelta social. Recordemos que el *Estallido* comenzó en octubre de 2019 y la pandemia se declaró en marzo de 2020. En algún momento se cuestionó el manejo de la pandemia, especialmente las restricciones de reunión que se derivaron de su control, porque se entendían como excesivas y tendientes a evitar un rebrote de las manifestaciones. Este supuesto control social nunca se pudo demostrar, pero lo señalamos como un elemento que indica la desconfianza que se había instalado, especialmente hacia las instituciones y las autoridades. Esto, pese a que se había puesto en marcha un cronograma institucional que pretendía reemplazar la Constitución. Asunto que, sabemos ahora, ha quedado también frustrado.

Resulta curioso constatar que *Indicaciones de resistencia* sea, de todo el catálogo de obras de Papas Fritas, la única pieza efectivamente multada y obligada a retirar por una autoridad judicial. En mayo de 2021 se resuelve el caso que se había iniciado en diciembre de 2020 con la notificación de la denuncia ante el juzgado de policía local. La sanción se justifica "en una ordenanza municipal que prohíbe la instalación de carteles publicitarios sin los permisos respectivos" (Contreras, 2021, ¶14). La defensa del artista alegaría que la instalación no tiene fines publicitarios, cuestión que podría escalar y demorar aún años en resolverse. Papas Fritas, atrapado en la burocracia legal, sentencia: "cuando hago proyectos donde el traspaso entre lo legal y lo ilegal es más evidente, nunca me ha pasado nada. Pero cuando las cosas no tienen ninguna coherencia ilegal, me pasan cosas y es como, pero ¿por qué?" (en Contreras, 2021, ¶15).

Para el mes de marzo de 2020 estaba programada la apertura de una muestra internacional de arte político, o arte de resistencia, organizada y curada por Papas Fritas. El cartel era interesante, con obras de Guerrilla Girls, Eugenio Merino, Clara Ianni, Burban Ozbilici, Núria Güell, Felipe Rivas San Martín, entre muchos otros. Esta idea, surgida durante el *Estallido social*, reunía obras y artistas que tocaban el mundo de la crisis y la crisis del mundo, una iniciativa que va en la misma línea que esta investigación. La muestra, finalmente bautizada como ACAAb (All Contemporary Artists are Political), contaba también con la participación del Colectivo Democracia. Como una forma de anunciar la muestra, Papas Fritas y Colectivo Democracia adaptaron una

de las acciones del catálogo del colectivo, *Eat the rich / Kill the poor* (2010). Realizada en Nueva York, la acción consistía en conducir una limusina por distintos barrios de la ciudad. Por un lado del vehículo se podía leer *Eat the rich*, y por el otro, *Kill the poor*.

Para su adaptación a Santiago de Chile, Papas Fritas sugirió que, en función de la marcada segregación social y económica de la ciudad, la limusina tuviera solo la frase *Eat the rich* por ambos lados (Figura 69). El 13 de marzo de 2020, el vehículo hizo un recorrido por algunas calles de barrios acomodados de Santiago, parando en puntos específicos como la Clínica Alemana, símbolo de la privatización y exclusión de la salud en Chile. En la puerta del centro de salud lanzaron panfletos con una gráfica que mostraba una fusión de los rostros del entonces presidente Piñera, Jaime Guzmán (ideólogo de la dictadura) y Agustín Edwards (mencionado más arriba) (Figura 70). Los performer, con capuchas y máscaras, gritaban consignas anticapitalistas y el sugerente lema, utilizado otras veces por el colectivo, *Enjoy the collapse*<sup>92</sup>.

Clínica Alemana anunció una acción legal contra la performance, por vulneración de propiedad privada, asunto que no llegó a ninguna parte pero que se debe entender en el marco de las múltiples manifestaciones que se seguían dando en torno al *Estallido social*. Días después se desataría la emergencia por el coronavirus, obligando a suspender el evento. ACAAb finalmente se realizó a finales de 2021 y muchos de los artistas comprometidos en un inicio mantuvieron su participación. Sin embargo, quedó desfasado de su punto de inicio, de su germen, lo que restó algo de la potencia que se podía esperar de un evento con esta calidad. Explicando este impulso, Papas Fritas señalaría que "en el estallido mucha gente despertó, y ese despertar no es más que interesarse en saber qué pasa y por qué pasan los problemas que adolecemos" (en Fajardo Caballero, 2021, ¶151). Habían entonces algo asincrónico entre lo planteado y el momento en que se estaba realizando.

La exposición se había pensado desde la posibilidad de mediación que ofrecería el arte político para comprender la situación de crisis. Una vez reconducida la crisis política en un esquema de acuerdo político (con la Convención Constitucional en marcha) y la crisis social desplazada por la pandemia, el proyecto no podía aprovechar

---

<sup>92</sup> Se puede ver un resumen de esta acción en el siguiente enlace: [<https://youtu.be/R-JhrudstZk?si=2gkFjQzRpnScFyCO>]



FIG. 69: Momento de la acción *Eat the rich* en Santiago de Chile (Colectivo Democracia y Papas Fritas, 2020). Captura de pantalla.

su conexión con el cotidiano. Aún así, desde su rol de curador, Papas Fritas intentó cuestionar también la labor que se realiza en la selección de obras y artistas:

La exposición no tiene un curador, sino una articulación en un proceso colectivo de diálogos, obras que dialogan y que no plantean verdades, sino reflexiones, enfrentamientos críticos para ir más allá de las verdades, de lo moralmente correcto, de lo legalmente escrito, y del bien y el mal como dicotomía judeocristiana occidental (Papas Fritas en Fajardo Caballero, 2021, ¶13).

Aquí ya se traslucían algunos de los planteamientos que finalmente llevarán a Papas Fritas a anunciar su retiro de la actividad. En su declaración pública, cuando divulgó su decisión en abril de 2023, se plantea algunas preguntas:

¿Hoy día uno puede ser artista en una sociedad tan neoliberalizada? ¿Tan hiperidentificada? ¿Qué es hoy el artista? ¿Un personaje? ¿Alguien que tiene una narrativa? ¿El que hace una imagen, en un tiempo en que todo es imagen? (...) Hoy el arte se mueve entre mucha espectacularidad. Quizás yo también lo hice, pero eran momentos donde eso podía funcionar un poco. Hoy en día todo desaparece tal como es (Papas Fritas en Contreras, 2023, ¶4-6).

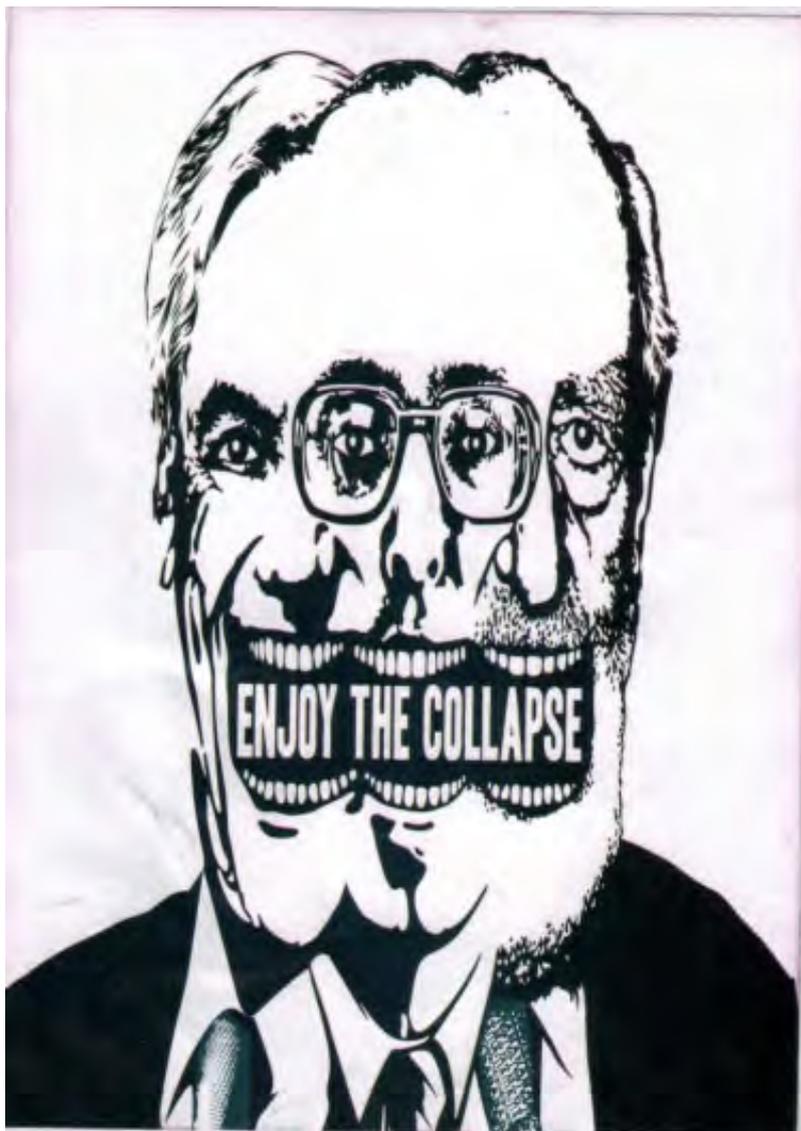


FIG. 70: Panfleto lanzado en la acción *Eat the rich* en Santiago de Chile (Colectivo Democracia y Papas Fritas, 2020). Gentileza del artista.

En noviembre del mismo año, Francisco Tapia, antes conocido como Papas Fritas, matiza en algo sus palabras:

No es un retiro. No me puedo retirar del arte. Es un repliegue, un repliegue político para poder responderme preguntas fundamentales de cómo hacer arte. (...) Necesito distanciarme de la fechitización, de la figuración de lo personal, de la contrucción del fetiche en todas sus formas (Tapia en *Miércoles de Soma*, 2023, 1h37m20s—1h37m44s).

Tapia Salinas dice estar en proceso de separación con el personaje, tratando de comprender cuáles con los bordes dentro de los que se debe mover lo que quiera hacer en el futuro. Si bien podemos encontrar declaraciones donde habla de aspirar a

un trabajo asalariado, de aproximarse a la norma, tendemos a pensar que este repliegue es la antesala de una propuesta nueva, que nos permitirá seguir comprendiendo el confuso entorno de crisis que nos enmarca. De alguna forma, este retiro de la producción artística es en sí una manera de comprender el espacio social, una cita, quizás, a Hsieh y su *Not Art Piece* (1985-86). De ser así, solo nos queda esperar su siguiente fase.

De momento, con el trabajo que aquí se expone (un recorte sobre toda su obra), nos permite incluirlo en esta hipótesis, donde determinadas expresiones artísticas son comprendidas como hermenéuticas del presente.

## 5.2. KIMVN TEATRO

La compañía de teatro Kimvn se inscribe en una línea de investigación delicada en el teatro chileno, donde se han manifestado las preocupaciones y vivencias del pueblo mapuche en distintos momentos de su historia. La relación entre arte y culturas originarias es, en términos generales, débil en cuanto a producción, ya que los conceptos estéticos que se imponen como canon en el espacio del arte dejan poco margen para incorporar nociones propias de culturas devaluadas por el ejercicio colonial. En ese marco, presente también en Chile, la actividad escénica ha mantenido una vinculación con el mundo mapuche, una aproximación que se manifestó a partir de la década de 1960 principalmente desde el centro hacia la periferia, es decir con un acercamiento nacido desde algunas esferas intelectuales y artísticas interesadas en el complejo problema que supone la relación con los pueblos originarios. Se inscriben ahí montajes emblemáticos que abordaron la cuestión mapuche, como *Los que van quedando en el camino* (1969) o *¡Lautaro! Epopeya del Pueblo Mapuche* (1982), ambas de la icónica dramaturga Isidora Aguirre. En este sentido, surgen voces que miran críticamente estas aproximaciones, como lo expone Milena Grass Kleiner al afirmar que "En la segunda mitad del siglo XX, el teatro chileno desconoció a los pueblos originarios o, en el mejor de los casos, produjo personajes sin voz" (2022, p. 58).

La emergencia de las teorías poscoloniales, y el declive del régimen dictatorial encabezado por Pinochet, permitieron abrir espacios de reflexión que valoraran las perspectivas decoloniales. El teatro chileno volvió a tocar estos temas en la década de los noventa —donde destacó el trabajo de la compañía Equilibrio Precario (Carvajal & Van Diest, 2009)—, aunque ocupando un espacio marginal dentro del abanico de opciones. Con todo, y en buena medida con el trabajo que impulsa Kimvn, existe la percepción de que en la segunda década del siglo XXI esta tendencia se ha revitalizado:

Lo mapuche como tema ha sido de interés permanente —aunque esporádico— en el teatro chileno, incluso mucho antes de los noventa (...) la irrupción que pretendemos comprobar aquí dice relación no solo con la proliferación de lo mapuche como tema, sino como modo particular de hacer y, sobre todo, como protagonismo de artistas mapuche en la escena cultural (Barría Jara & Insunza Fernández, 2023, p. 294).

Cortés Rojas & Pastén (2021) tienen una percepción similar en cuanto afirman que "hoy en día la producción artística mapuche ha alcanzado el mismo nivel de



FIG. 71: Equipo de trabajo de *Ñi pu tremen* en Centro Ceremonial Mawidache, comuna de EL Bosque, Santiago de Chile (2009). Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

reconocimiento que formas de producción teatral más arraigadas en la tradición nacional" (p. 72). En este sentido, Mauricio Barría e Iván Insunza (2023), agregan que "Kimvun se ha transformado en un referente de trabajo cultural integral debido a que su interés por lo mapuche no se ha restringido exclusivamente al desarrollo de montajes teatrales" (p. 295).

Esto hay que entenderlo al menos en dos sentidos. Por una parte, la compañía ha ido ampliando hacia otras disciplinas, fuera de lo escénico, el repertorio de su trabajo. Pero también, desde un comienzo, la intuición creativa que se manifestaba excedía el ejercicio teatral, conectando esferas sociales distantes de la actividad artística, al punto que su trabajo inicial consiguió financiarse gracias a un fondo de apoyo a la comunidad originaria y no en un fondo artístico. Volveremos sobre este paso más adelante, porque nos habla del lugar que debió ocupar y desde dónde se construyó su sentido artístico.

En este apartado, nos abocaremos primero a establecer algunas consideraciones sobre el espacio de la compañía, repasando a modo general su historia, especialmente en la conformación de su ideario. Luego nos centraremos en el análisis de tres trabajos teatrales de la compañía. En primer lugar, la obra que marca su introducción en el medio artístico chileno, *Ñi pu tremen - nuestros antepasados* (2009) (Figura 71). Enseguida, profundizaremos en *Galvarino* (2012) (Figura 72), que confirma su mirada



FIG. 72: Elenco de *Galvarino* (segunda temporada, 2012). Paula González Seguel, Luis Seguel Valeria y Elsa Quinchaleo (sentada). Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

política. Finalmente, observaremos la consolidación de su trabajo con *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición* (2019) (Figura 73).

Este recorte es solo una forma de abordar la trayectoria de una compañía que va más allá de estos puntos. También forman parte de su repertorio las obras *Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo* (2011), *Ñuke (una mirada íntima hacia la resistencia mapuche)* (2016) y *Ñiami Tami Pixan - desapareció su alma* (2017, realizada en México). Además, Kimvn ha producido el concierto teatral *ÚL KIMVN. Canto a la Sabiduría* (2018), el corto audiovisual *Norumzungun-Justicia* (2020)<sup>93</sup>, la cantata *Ixofij Mongen. Todas las Vidas sin Excepción* (2023) y la película *Ñi Pu Tremen* (2023). A partir del universo de Kimvn han surgido trabajos paralelos como la exposición fotográfica *Ñuke*, del artista Danilo Espinoza Guerra, o el *FEYENTUN - Festival de artes Escénicas de Naciones originarias*, que ya cuenta con dos ediciones y en cuya gestión y producción participan Paula y Evelyn González. Será inevitable mencionar algunos aspectos de estas producciones al enlazar nuestro relato.

<sup>93</sup> Este corto se deriva del trabajo realizado en la obra *Trewa* y se puede visualizar en el siguiente enlace: [https://youtu.be/tURyu\\_30s2Q?si=5lpsy6SwQlAddiWa](https://youtu.be/tURyu_30s2Q?si=5lpsy6SwQlAddiWa)



FIG. 73: *Trewa* (2019). En la imagen, Paula Zúñiga. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

Kimvn Teatro habla de y desde lo mapuche, evidenciando las dificultades culturales que se encierran en este ejercicio<sup>94</sup>. La encrucijada de los pueblos originarios, que también atraviesan otras excolonias, se manifiesta con fuerza en Chile en las reivindicaciones del pueblo mapuche, por sobre otras comunidades. Esto sucede porque el dominio territorial y cultural se concretó en la fase poscolonial, ante la imposibilidad que tuvo el ejército español para asegurar las zonas mapuche. En la práctica, entre el pueblo mapuche y la corona española se llegó —tras sangrientos enfrentamientos— a un equilibrio pacífico, a través de acuerdos alcanzados en distintos parlamentos que entregaban autonomía al pueblo mapuche, como "el *Parlamento de Quilín*, llevado a cabo en 1641, hito histórico para los *Mapuche* contemporáneos, pero que la historia escrita y enseñada por los historiadores chilenos se empeñó en no considerar" (Marimán Quemenedo, 2006, p. 78).

La política del Estado chileno, una vez declarada la independencia, desconoció los acuerdos previos y lanzó en la segunda mitad del siglo XIX el programa de *pacificación*

<sup>94</sup> Como autor de este documento, declaro no reconocermé abiertamente como miembro de la etnia mapuche. Me identifico como un extraño que se ha interesado e informado sobre los elementos culturales que menciono, trabajo que realizo con alta posibilidad de error o imprecisión. De antemano, pido disculpas por estas posibles fallas. Por otra parte, la mayoría de los investigadores que han escrito sobre el trabajo de KIMVN (Barria, Duarte, Gutiérrez, Grass, Insunza, Leonvendagar, Opazo, por mencionar algunos casos citados en este documento), tampoco son parte de la etnia mapuche. Lo subrayo porque esto expone la gran influencia que ha tenido el trabajo de la compañía en la valoración y reivindicación cultural mapuche, fuera de cualquier esquema de exotización.

*de la araucanía*, una ocupación militar que buscaba formalmente la unidad territorial y que, en la práctica, eliminó la estructura política, económica y cultural del pueblo mapuche en Chile, una práctica que se reseña frecuentemente como un genocidio: "Tras los objetivos de tierra arrasada la idea no era quedarse para conquistar, simplemente se trataba de escarmentar a la población, quemar sus casas y siembras trayéndose como botín el ganado" (Marimán Quemenedo, 2006, p. 103).

A pesar del éxito militar y cultural de la campaña del Estado chileno, la mitificación del valor mapuche ya se había logrado con su resistencia ante la conquista imperial, un caso único en el continente. Esto se debió en buena medida a un texto clave en este sentido, el poema épico *La Araucana* (1589), escrito por el militar español Alonso de Ercilla. Este factor ayudó a mantener una idea de lo mapuche, o araucano (término castellano para el pueblo originario), dentro del esquema cultural dominante, a pesar de la visión denigrante de su funcionamiento general. Esto se refleja en las declaraciones del historiador conservador Sergio Villalobos: "creo que la cultura dominante chilena benefició mucho a los pueblos, a las tribus araucanas. Les entregó pueblos, caminos, ferrocarril, escuelas (...) Yo he tenido jardineros araucanos y excelente, trabajadores, cumplidores. Pero no es la mayoría" (CNN Chile, 2014, 10m02s —10m51s).

La inconstante y cuestionada tradición teatral chilena que aborda la cuestión mapuche tiende a diferenciarse de las visiones estereotipadas. El trabajo de Kimvn va más allá, componiendo obras basadas en la idea cultural mapuche. Para lograrlo, Kimvun Teatro se acerca a la acción, al problema de *lo real* en la dinámica teatral, utilizando estrategias de las prácticas documentales, desde una voz confesional y con estéticas despojadas (Duarte, 2013), casi precarias en la mayor parte de su trabajo.

La construcción estética y discursiva de la compañía se origina en al menos dos episodios sucedidos en la etapa formativa de Paula González Seguel (1983), fundadora y directora de los montajes. La primera se consigna en la Escuela de Teatro la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso), donde González Seguel cursó el primer año de la carrera:

Para un ejercicio de formación actoral, ella decidió indagar en la memoria de su abuela, hija de una machi: por eso, «le dije que me enseñara una canción». Tras una

breve indagación, el día de la evaluación, Paula se presentó en la sala de ensayos vestida con un traje ancestral mapuche e interpretó la canción que su abuela le transmitió en mapudungun. Una vez concluida la interpretación, el recogimiento de la intérprete se estrelló contra la indolencia de la profesora: que parecía una «bruja», que «no entendía nada». Estos fueron los epítetos que coronaron su informe de retroalimentación amparado en una (sin) razón colonial (Opazo, 2021, p. 191).

Lo que transparenta esta situación es el ángulo de mirada que se impone sobre la concepción cultural de lo mapuche, un campo "asechado por el racismo y la censura" (Opazo, 2021, p. 185). En el ambiente teatral, donde ya se dibujaba una delgada línea que unía la disciplina con la posibilidad de narrar la contrahistoria poscolonial chilena, era aún difícil aceptar una estética alejada del canon, tonos y palabras no relacionados con el centro europeo, distante del espacio normalmente admitido y admirado. González Seguel continúa sus estudios en otra escuela y en otra ciudad, pero confirma la percepción de que su aspecto la destinaba a "la interpretación de los papeles que familiarizan el racismo: «la nana, la mapuche, la negra»" (Opazo, 2021, p. 191).

Un segundo episodio ocurre al finalizar los estudios y fueron necesarios una serie de eventos afortunadamente encadenados para que llegara a concretarse. Al cierre del último año de carrera, la Universidad Mayor invita a Didier Ruiz, director de la compañía francesa Compagnie des Hommes, a montar un espectáculo en su teatro. González, como alumna de la universidad, asiste a una de las dos funciones que hubo de *Dale recuerdos (Je pense à vous)*, obra que se construye a partir de distintos relatos de vida, interpretados por diez adultos mayores, no profesionales. Paula González Seguel (2018b) recuerda:

Luego de pasar durante cuatro años estudiando distintas técnicas, distintos autores, lo que más me conmovió fue escuchar historias reales. En ese minuto fue que le conté a mi hermana, Evelyn González, cofundadora [de la compañía] (...) y comenzamos la idea de hacer un proyecto que recuperara la historia y la memoria de mujeres mapuche (1m32s-1m43s).

Evelyn González (1980), desde ese momento, se integra al proyecto. Su formación en psicología y música funcionaron como complemento a la intuición teatral que quería indagar Paula, lejos de la ficción, un campo con poca exploración estética en la escena chilena y que de pronto les había sido revelada con la obra de Ruiz:

Este montaje nos generó muchas inquietudes en el plano escénico, a pesar de que no estaba ejecutado por actores profesionales. Sin embargo, la potencia del mismo era

incuestionable: la honestidad de la narración, el vigor de esos cuerpos en escena, la ausencia de mecanismos provenientes de la teatralidad (...) Esta obra constituía un gesto político, generoso e ideológico (...) que le devolvía al teatro su calidad de transmisor oral de saberes ancestrales, de espacio ritual (González Seguel, 2009, pp. 42-43).

Insertamos en este momento, una escena que resultaría decisiva, como lo señala Paula González Seguel (2018a, p. 35):

Consciente de que no provengo de una familia de artistas consagrados, y con las palabras arraigadas en mi memoria de uno de mis maestros que un día me preguntó:  
— ¿Tú eres de verdad mapuche? —Sí, mi abuela es mapuche, respondí. Hazte cargo —me dijo— porque no hay nadie en el teatro chileno que lo haga.

El conjunto de estas observaciones y experiencias se plasmarían al firmar su primer proyecto bajo el nombre de Kimen Teatro, que en mapuzungun<sup>95</sup> significa *¿me conoces?*, pero que en ese momento habían interpretado como "Conocer, aprender, saber a través de la transmisión oral" (González Seguel, 2010, p. 43). Esta confusión inicial fue corregida por la compañía ocho años después, lo que nos obliga a hacer una pequeña reflexión al respecto.

El nombramiento de un proyecto es siempre un indicador de las posiciones estéticas y políticas que se pretenden demarcar respecto del entorno, "un *acto performativo*, a partir del cual cobra existencia la compañía, siendo la *operación de nombrar* justamente aquello que la instaure como una realidad" (Carvajal & Van Diest, 2009, p. 42). El bautizo, en este caso, se dio en dos etapas. Paula y Evelyn, pese a ser bisnietas de machi y reconocerse del pueblo mapuche, no hablaban mapuzungun. Esto las llevó a confundir la voz *kimen*, interpretándola como conocimiento. En 2016, tras superar una crisis que reordena la dinámica de la compañía y conocer sobre las sutilezas que ofrece la lengua mapuche, rebautizan la compañía como Kimvn, una operación poco habitual en los colectivos artísticos, en especial si se considera que ya habían logrado una sólida posición dentro del sistema creativo local. Evelyn González lo resume de la siguiente forma:

Este cambio guarda relación con un tema identitario, unido al territorio al cual pertenecen nuestros antepasados, somos nietas de Elena Mercado Marileo y bisnietas

---

<sup>95</sup> Idioma mapuche. La voz castellana se escribe "mapudungún" o "mapudungu", pero hemos optado por la nominación que hace la misma compañía.

de la machi Rosa Marileo Inglés, mujeres de nuestra familia que son la raíz y el origen de nuestro linaje mapuche (en González Seguel, 2018a, p. 20).

La política del nombramiento no es inocua y, particularmente en este caso, adquiere gran importancia pues la adopción de la voz kimem se dio por la traducción errónea reflejada en distintos sitios web, la que solo fue corregida tras años de investigación y recuperación de una cultura expropiada.

González Seguel (2018b) nos aclara esta distancia con su cultura de origen: "Yo vengo de una familia muy humilde, de origen campesino, abuela de Temuco, abuela de Chillán; y son mis grandes inspiradores" (0m58s-1m16s). Más adelante agrega: "yo veía que mi abuela no se reconocía como mapuche, a ella le costaba mucho reconocer su identidad y yo sentía que eso generaba mucho dolor en ella" (2m12s-2m27s). La historia de negación del origen y de sus propias tradiciones es resultado de la política sistemática de desplazamiento del pueblo mapuche, lo que Rivera Cusicanqui (2010) identifica como el *colonialismo interno* ejercido por distintas esferas sociales poscoloniales y que hemos constatado aquí respecto de su funcionamiento en el mundo del teatro. La validación de las corrientes centrales de pensamiento se hace a costa de tradiciones y culturas marginadas que, en el mejor de los casos, alcanzan un estatus exótico. La familia de Paula y Evelyn habían perdido la lengua, las costumbres y sus tradiciones, una negación obligada con tal de encajar en un sistema impuesto. No fue hasta que comenzaron a trabajar en el formato de teatro documental que retomaron el interés por la recuperación de la historia familiar y social del pueblo mapuche.

Este mundo se revela en el siguiente párrafo escrito por Paula González Seguel (2018a) y que transcribimos íntegro tanto porque nos ayuda a entrar en el proceso de su primera obra, como por la potencia que contiene y su belleza descriptiva:

Nací en una población. En una casa de madera, muy parecida a una media agua, donde habitábamos mi madre, mi padre, mi hermana y yo. A la vuelta de la casa, en calle Santa Elena, vive mi abuela mapuche Elena Mercado Marileo (diez ríos), en una casa de color verde, con un patio lleno de plantas a las que cada día les entrega agua de beber y conversación. La casa tiene tres habitaciones, una de ellas, la misma que habitó mi tío Juan Carlos durante toda su infancia y adolescencia, en la que había colgado un cuadro de Violeta Parra, un charango y una guitarra, fue mi propio espacio de cobijo luego de que mis padres se separaran. En esta misma habitación fue donde transcribí junto a Marisol, Evelyn y Pamela horas y horas de grabaciones registradas en nuestros encuentros con las abuelas y niñas mapuche que comenzábamos a conocer

en el centro ceremonial de los pueblos originarios Mawidache de la comuna de El Bosque. La misma población donde nací (p. 26).

### 5.2.1. ÑI PU TREMEN - Nuestros antepasados

#### FICHA ARTÍSTICA:

- Dirección, puesta en escena y dramaturgia documental: Paula González Seguel.
- Asistente de dirección: Marisol Vega Medina.
- Autora, compositora y dirección musical: Evelyn González Seguel.
- Elenco: Marisol Ancamil, Juana Huaquilaf, María Huaquipan, Maribel HUEche, Norma Hueche, Constanza Hueche, Aurelia Huina, Elena Mercado, Isolina Mercado, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Carmen Saihueque, María Luisa Seguel Mercado.
- Dirección de arte y diseño integral: Danilo Espinoza.
- Técnico en sonido: Matías Seguel.
- Colaboración Técnica: Pamela Contreras.
- Traducciones mapuzungun: Gloria Mercado Treumun, Ailen Cayumil Mercado.

En el año 2009 se presenta *Ñi pu tremen, mis antepasados*, un montaje producido bajo la etiqueta de taller y que obtuvo financiamiento del “2° Concurso Regional de Arte y Cultura Indígena de las regiones de Coquimbo, Valparaíso, Libertador Bernardo O’Higgins y Metropolitana, 2008 (CONADI)” (González Seguel, 2010, p. 42). Subrayamos el hecho de que el financiamiento obtenido no es parte de los fondos artísticos habituales en Chile, sino que corresponde a una modalidad específica dentro las políticas impulsadas por la CONADI (Corporación Nacional de Desarrollo Indígena). Nos parece relevante que la compañía nazca con este impulso, pues marca su posición inicial en el mapa de relaciones con otros agentes culturales.

El proyecto se concebía como un taller de teatro, para recoger y recuperar testimonios de mujeres mapuche migradas a la ciudad. El sesgo de género, que hoy parece normalizado y positivo en la formulación de proyectos, no estaba incorporado como criterio de evaluación y debía justificarse. En este caso, explica González Seguel (2010), la elección de un grupo de trabajo femenino

No fue casual, dado que como equipo de trabajo nos pareció interesante y necesario abordar la temática de la mujer indígena que vive en la ciudad, ya que por un lado las mujeres mapuche son portadoras de la tradición oral de su cultura y poseedoras de la memoria histórica de este pueblo y, por otro, históricamente han sido discriminadas y excluidas por ser mujeres, mapuche, indígenas, «negras», pobres, nanas, «indias» (p. 43).

Al núcleo central de esta primera etapa de la compañía se unirá Marisol Vega Medina, apoyando la tarea de dirección para esta puesta y quien luego tomaría el rol de dramaturga. La intención del taller, ofrecido en una dimensión cercana a la reparación y la terapia, incluía la idea de un montaje en clave documental. Esta opción, que implica una fase de investigación, será determinante para el reconocimiento de

una cultura abandonada por las propias creadoras, alejadas del cotidiano de la comunidad mapuche en la ciudad:

Llegué alrededor de las siete de la tarde junto a mi amiga y actriz Marisol Vega al Parque Mahuidache. No conocíamos a nadie. Estábamos un poco nerviosas, no sabíamos cómo o por dónde empezar a invitar a las mujeres. Tampoco sabíamos si habría interés en ellas de participar en el Taller-Montaje. Hacía mucho frío y nuestros espasmos corporales agudizaban cada vez más nuestros nervios... al paso de unos minutos, nos reciben unos diez perros kiltros y aparece el presidente de la agrupación, un hombre con cara de indígena, cabellera larga, chaleco nortino y una voz un tanto violenta. Al ritmo lejano de los Charros de Lumaco, nos hace pasar y nos explica que hay varias familias celebrando el año nuevo mapuche. Nos presenta a una papai que habla mapudungu. (González Seguel, 2010, p. 43).

Este fragmento es parte de la bitácora que llevó Paula González como directora de la obra. Se comprende aquí que llegan desde un sitio extraño a conocer la cultura y las costumbres, en medio de un ambiente precario. Pero se visualiza la intención de González Seguel en trazar un recorrido, documentar el proceso, extraer de estas notas los insumos necesarios para orientar su propia creación.

Más tarde, Evelyn González recordaría de esta forma su primera aproximación al espacio de la cultura mapuche: "Cuando llegamos a Mawidache, nos encontramos con cuatro rukas mapuche, rodeadas de un paisaje urbano, pobre y marginal, en la periferia de Santiago. Las rukas se encontraban rodeadas de edificios, calles y casas, entremedio de la población" (en González Seguel, 2018a, p. 17).

El lugar que eligen para trabajar es el del despojo, de aquello desplazado cultural y físicamente. Y pese a estar conectadas familiarmente con la idea de cultural mapuche, para ambas se trataba de un ajuste que debían hacer respecto de las claves adquiridas en la academia, como lo transparenta Evelyn González: "En Mawidache no había familiaridad con el arte. La mayoría nunca había ido al teatro. Nuestra llegada causó la curiosidad y el interés de todos" (en González Seguel, 2018a, p. 17).

Este trabajo de reencuentro cultural se extenderá aproximadamente por un año, colaborando con mujeres de la comunidad (Figura 74). Siguiendo a Evelyn González: "A partir de esta experiencia nos fuimos reconociendo en nuestra propia ascendencia mapuche. En cada una de estas mujeres, sus historias y el contexto del cual provenían fuimos encontrando nuestros orígenes" (en González Seguel, 2018a, p. 18). Este es el



FIG. 74: Parte del elenco vistiendo trajes tradicionales. Proceso de trabajo de *Ñi pu tremen* (2009). Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

momento de inicio de la compañía, importante no solo por su transición hacia un origen (una configuración de sentido original), sino también por la deconstrucción del orden académico que implicaron las acciones de esta primera etapa. Si bien, como señalan diferentes testimonios desde la compañía, el hecho de haber visto la obra *Dale recuerdos* al final de su etapa formativa fue una revelación, la investigación a la que se abocaron, el equipo que formaron y el ambiente en el que se insertaron, lo podemos calificar de impredecible, incluso improbable. Y decimos improbable e impredecible, pues los impactos de la academia se reflejan habitualmente en la exploración y expansión de estructuras canónicas. En este caso, esto pudo traducirse en un interés por profundizar en la teoría y práctica del teatro documental y en el deseo de especializarse en el extranjero: lo previsible era que se prosiguiera con un camino de indagación académica. En este camino de lo improbable, surgen momentos fronterizos con lo espectral:

Durante el proceso de transcripción de los testimonios de las protagonistas de *Ñi pu tremen-Mis antepasados*, tuve un *pewma* (sueño). En él aparecían las manos de una abuela que tocaban mi rostro, sus manos eran morenas, arrugadas. Al despertar supe que esas manos eran las de mi bisabuela machi Rosa Marileo, que desde ese minuto se posa en mí, en todo lo que hago y todo lo que decido (González Seguel, 2018a, p. 26).

El trabajo de taller en la comunidad Mapuche anclada en un sector periférico de Santiago dio como resultado la obra *Ñi pu tremen. Nuestros antepasados*. Su lugar de estreno fue una de las grandes rukas que se ubican Mawidache.

Hasta ese momento, el proyecto seguía siendo un asunto de acento local y comunitario, un ejercicio de memoria y reivindicación que tenía como público objetivo a la misma comunidad. Pese a presentarse en el extrarradio de la ciudad, alejada de los circuitos artísticos, a pesar de tratarse de un ópera prima y de no contar con un elenco conocido, la obra captó la atención de la comunidad teatral chilena, atenta a la emergencia de un discurso que se hacía cargo de la cuestión mapuche. Apuntamos que el espectáculo presentado se alejaba de la intención de entretener y tampoco recurría al recurso emocional para crear complicidad con el espectador, que por su parte se encontraba sorprendido por un entorno nunca utilizado para el teatro, en una comuna con altos índices de vulnerabilidad.

La obra, en su primera temporada, ocurría íntegramente dentro de la ruka (Figura 75). El público se sienta a un costado de la gran habitación. Al centro del espacio —lo que podemos llamar el escenario— se presentan tres niñas, que rondan los 12 o 14 años, una de ellas dice: "La casa o ruka, donde transcurren los recuerdos y disfrutan los últimos años de vida las lamngen Marileo, Huila, Hueche, Huaquilaf, Saihueque y Quinchaleo" (González Seguel, 2018a, p. 41). Al ser mencionadas, entran las mujeres, adultas y adultas mayores. La obra nos coloca en el espacio del ocaso, de la reflexión, de la memoria. Y nos informa que ese espacio es la ruka, que la ruka es la casa, pero no es la casa concebida en el modelo occidental sino que es aquel lugar que nos acoge y que la didascalía de la obra describe así:

Amplia piezona con paredes y techo de totora, que sirve de comedor, dormitorio y cocina. Arrumbados en un rincón se encuentran el mate, los xarihue y un cajón con lana para escarmenar. Un antiguo fogón calienta la tetera. El piso es de tierra, duro, irregular. La única entrada a la casa es una puerta que da al lugar donde sale el sol... el Puel Mapu (González Seguel, 2018a, pp. 41-42).

La obra se impregna de lo que la investigadora Loreto Leonvendagar (2010) denomina un "compromiso con la realidad" (p. 49) donde destaca aquel

Espacio privado, lugar ligado al mundo doméstico en el cual las mujeres han estado históricamente confinadas y replegadas del mundo público (...) la obra *Ñi pu tremen*



FIG. 75: *Ñi pu tremen* (2009). Momento de la obra, vista general. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

superpone y diluye estas categorías, instalando el mundo privado de estas mujeres en el espacio público a dialogar con el espectador (p. 49).

Esta mirada tiene al menos un segundo abordaje: la obra instala al espectador en un espacio privado y culturalmente marginal, una invitación a salir del cómodo espacio del observador tradicional para componer una mirada conjunta. El mundo privado, de cierta forma, es el entorno, esa ruka desconocida para el gran público, esa mayoría de espectadores que solo conocíamos estos espacios a partir de ilustraciones poco rigurosas estampadas en libros de texto.

La obra, con una estructura dramática muy sencilla y recursos materiales de bajo coste, se constituye como "una puesta en escena más ligada a lo performativo, espacio en el cual se flexibilizan y redefinen las reglas del juego teatral" (Leonvendagar, 2010, p. 50). Entenderemos aquí lo performativo incluso más allá de aquello que se hace en escena, sino también comprendiendo los modos de hacer y los recursos que se implican en ello. Esta puesta en escena se sitúa en las antípodas de lo espectacular: se trata de una narración donde no tenemos nudos dramáticos que resolver, un espacio no convencional que nos inserta en una cultura desplazada, donde los mínimos ejercicios técnicos se resuelven con elementos lúdicos de bajo coste, de escasa calidad material.

Para ilustrar este punto, conviene observar una secuencia inicial donde las mujeres, protagonistas de la puesta, narran sucesivamente un recuerdo bonito de su infancia. Estos testimonios trasladan al público a espacios y tiempos muy distintos al presente, ligados a una vida campesina que parece perdida desde la perspectiva urbana. Durante su turno, Marisol Ancamil relata la conexión que estableció en su infancia con los pollitos, mientras, en otro lugar del escenario, una de las niñas empieza a jugar con pollitos de cuerda, un juguete de valor monetario reducido. Ancamil, al terminar su recuerdo, señala: "Me sentaba y los pollitos se subían a los hombros, la cabeza, yo lo disfrutaba mucho. Eso fue un lindo recuerdo de mi niñez" (González Seguel, 2018a, p. 43). Tras ella se presenta Elena Mercado Marileo, quien también relata su experiencia infantil con los pollitos de su campo, en clave muy diferente: "Yo cuando fui chica mi recuerdo más lindo que tengo es que era mala" (p. 43), nos advierte. Los espectadores se enteran que esa señora de aspecto humilde, fue una niña que junto a su pandilla rural robaba algunos pollitos: "nos llevábamos los pollitos escondidos... entonces agarrábamos los coligues y se los ensartábamos y hacíamos pollitos asados" (p. 43). Los inocentes pollitos a cuerda que en el testimonio anterior aparecieron en escena, ahora se transforman en cuerpos oprimidos, graficando el feroz instinto de la niña ahora convertida en una amable señora.

Las opciones performativas que se despliegan en esta secuencia, radican en la utilización de objetos de bajo presupuesto, recordándonos que estamos hablando desde un espacio marginal, no solo en lo textual y evocativo, sino que también en los modos de hacer y llevar a escena. Estos testimonios encadenados, develan los *repertorios* (Taylor, 2015) de las hablantes, se constituyen como una *alegoría de la violencia* (Féral, 2016) ejercida sobre las mismas mujeres que están en escena. Nos encontramos ante un mundo marcado por diversas barreras: género, clase social, origen indígena, procedencia rural. A lo largo de la obra, observamos cómo el concepto de interseccionalidad toma forma en el escenario, mediado por esta experiencia performativa (Figura 76).

Unos minutos después, la estructura de la obra da cuenta de una declaración de procedencia. Una a una mencionan el lugar donde se criaron. Norma Nahuel dice: "Yo soy de la novena región, nací en el lugar de Mulcochureo..." (González Seguel, 2018a,



FIG. 76: *Ñi pu tremen* (2009). Momento de la obra, detalle. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

p. 44). Las otras compañeras de escena realizan la misma acción, Carmen Saihueque y Elsa Quinchaleo indican que han nacido en el mismo pueblo. Elsa lo condensa de esta forma: "Yo también vengo de la novena región y nací en Mulcochureo... éramos todas del mismo lugar y no nos conocíamos" (p. 45). La escena genera risas entre el público y en el escenario. Pero detrás de esta constatación, hilvanada cuidadosamente por la dramaturgia de Paula González Seguel, se revela una complejidad que debemos atender. La diáspora mapuche es resultado de una estrategia estructural que intenta debilitar la cohesión del pueblo a través de su atomización. En *Ñi pu tremen* se alude a esta cuestión por primera vez en esta línea que coquetea con la comedia. Es posible, aunque cueste imaginarlo, que tres personas nazcan en un mismo pueblo de pocos habitantes y no se conozcan sino hasta casi cincuenta años después. Este momento de la obra refleja las condiciones alienadas de estas personas y, por extensión, del pueblo mapuche, tal como lo señala la directora: "somos un pueblo que se ha visto despojado de su tierra, de su lengua, de su cultura" (González Seguel, 2018b, 5m16s-5m23s).

Las dimensiones artísticas y políticas abordadas en esta obra son sorprendentes, dadas las restricciones de recursos. No obstante, a menudo son precisamente estas limitaciones las que impulsan la búsqueda de soluciones con una marcada impronta

política y estética. Las premisas de trabajo de las hermanas González Seguel ya se encontraban en una frecuencia de reivindicaciones y proyectaban su potencia autoral, que alcanzaría aún mayor fuerza al aprovechar aquella estética despojada y marginal.

Otra área de problemas que aborda este trabajo, y que se convertirá en una característica central del trabajo de Kimvn a largo plazo, es el uso del mapuzungun en escena. Esto es posible porque la compañía se posiciona en un anillo excéntrico, fuera de las convenciones académicas, lo que les permite incrustar espacios de realidad que otros artistas no alcanzan. Trabajar con no profesionales les permite descubrir y hacer descubrir al público esta sonoridad particular que invade el ambiente en los instantes en que aparece. Los momentos de inclusión de la lengua mapuche dentro de la puesta en escena son cuidadosamente preparados para que se asuman con naturalidad por un público que, muchas veces, no comprende el sentido de lo dicho. La sensación que se transmite, la idea que se persigue, es evidenciar lo extranjero de la lengua que aparece en escena. A nivel consciente, los espectadores sabemos que se trata del mapuzungun y, salvo excepciones, nadie es capaz de decodificarlo. Con todo, la mayor parte del espectáculo se vehiculiza en castellano, lo que confiere a los momentos en lengua mapuche un sentido revelador. Leonvendagar (2010) describe su acercamiento a esta propuesta:

Lo primero que vemos es a una mujer mayor sentada cantando una canción en mapudungu mientras entra el público. Comprendemos inmediatamente que le es una canción propia. De entrada, nos hace escucharla en su particular sonoridad, con un timbre y tonalidad que nos son ajenos culturalmente, aunque de algún modo reconocibles (p. 50).

La importancia del bilingüismo en este trabajo se debe encajar en el marco de comprensión de la tradición oral en el pueblo mapuche. De la oralidad como portadora de la memoria y de las mujeres como encargadas de esa oralidad. Las capas de resonancia se multiplican al colocar el recurso dentro de estas coordenadas.

Promediando la media hora de obra, la escena se inunda con la canción *Domo Tañi Mapu*, compuesta por Evelyn González Seguel, interpretada en vivo por parte del elenco. Se reafirman en ella las imágenes de campo, de ruralidad y naturaleza, ligadas a la figura de la mujer:

El aroma de la trilla / el sabor de la miel / el caudal de las aguas / son parte de mi mujer.  
 Mujer de la tierra / sangre morena / tus ojos negros / brillas como estrellas.  
 El aroma de la hierba / el calor del fogón / el rugir de los vientos / son parte de corazón. (en González Seguel, 2018a, p. 47).

En los primeros versos de la canción brotan una serie de imágenes que resultan hasta cierto punto anacrónicas para los espectadores contemporáneos, normalmente desbordados de ciudad, inundados de tecnología. En ese sentido, tiene la apariencia de un viaje en el tiempo. Pero también aparece como un objeto perdido, como algo de lo que sabemos porque se encuentra en los libros y en productos audiovisuales que idealizan y exotizan el espacio natural. Aquí la naturaleza apela a una relación imbricada con el ser humano y, en especial, con las mujeres: en ellas es donde vive *el calor del fogón* y *el rugir de los vientos*. Este tipo de relación con la naturaleza parece haberse perdido a medida que la modernidad se imponía como funcionamiento. En su influyente ensayo *Las palabras y las cosas*, Foucault (1997) constató un decaimiento de estas analogías hacia el comienzo del siglo XVII:

Hasta finales del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental (...). El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre (p. 26).

La cultura occidental, siguiendo este hilo reflexivo, va abandonando la relación entre las *cosas* de la naturaleza y las *palabras*, y se pierde esa capacidad de ver cómo "el mundo forma una cadena consigo mismo" (p. 27). La modernidad trae otro modo cultural, donde las relaciones se definen a partir de *cosas* que han sido creadas por el ser humano y ya no con *cosas* que estaban en el mundo natural, observables por las personas. La cosmovisión mapuche, en contraste, se basa en la relación con el mundo natural, y sus mitos de formación así como las concepciones religiosas tradicionales Mapuche, se encuentran conectadas con aquel mundo. El descrédito cultural de lo mapuche, también se relaciona con el choque de concepciones que se produce con el mundo de la modernidad. Volviendo a la escena de la obra, aquí tenemos la impresión de viajar a otro tiempo, lo que es completamente cierto en la medida que nos trasladamos a un espacio y una lógica premoderna, pero que constatamos

contemporánea al hacerse presente en la obra como una *modernidad periférica* (Sarlo, 2003).

La escena no se queda únicamente en esta canción. En el interludio instrumental, se superpone una pequeña escena, un diálogo íntegramente hablado en mapuzungun, entre dos de las mujeres mayores, Elena y Juana, las *papai* (término mapuche para referirse a las abuelas, que contiene una carga de sabiduría). El diálogo gira en torno a sus maridos y los amores que han tenido en su vida (Figura 77). Terminan riéndose de lo que han dicho y quizás alguien entre los espectadores también ríe. El público habitual de teatro en Santiago de Chile, no comprende, solo es capaz de percibir la complicidad entre ellas. Hay algo en la secuencia que nos devuelve la vergüenza de la ignorancia, un desconocimiento que se ampara en la práctica colonial, en los siglos de negación de la existencia de los pueblos originarios, en los innumerables gestos de borramiento que se han aplicado sobre el pueblo mapuche. Y con una sencilla conversación entre dos mujeres, dos *papai*, de la que no comprendemos nada, nos enteramos de lo mal que lo hemos hecho. El mundo mapuche se despliega completamente en el escenario por medio de estos sencillo mecanismos que operan a través de la suma de pequeñas claves que somos incapaces de comprender completamente dada nuestra condición moderna y occidentalizada: la canción, la ruka, el mundo natural, el idioma.

La obra despliega aún otra hoja temática en su puesta en escena. Entrando en el final, nos encontramos con el testimonio de Marisol Ancamil y el relato de cómo perdió a su hermano mayor. Se cruza aquí la dimensión política, al insertarse este recuerdo dentro de la historia contemporánea del país:

Recuerdo que él fue becado por el gobierno de Salvador Allende, para ir a tomar un curso de capacitación agrícola... algo así, a la Unión Soviética, era por seis meses no más... (...) pero fue como trágico, porque justo fue... él tuvo que viajar un 10 de septiembre acá de Santiago a la Unión Soviética y el día 11 me recuerdo que fue el golpe militar... lo supimos a través de la radio y fue súper triste... (González Seguel, 2018a, p. 51).

Marisol Ancamil, tras distinguir diferentes detalles de la experiencia, concluye su narración diciendo que "es el recuerdo más triste que tengo. Hasta hoy me marca para el resto de mi vida" (p. 52). De pronto la obra adquiere otra potencia al sumar este



FIG. 77: *Ñi pu tremen* (2009). Momento de la obra, detalle. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

elemento que emerge de forma inesperada: nos encontrábamos en la coordenada de comprender el mundo natural, la importancia de la palabra, abriéndonos a un mundo negado, y de pronto la obra empalma esta marginalidad con otra, como si las historias de injusticia se cruzaran en el mismo territorio y en los mismos cuerpos. El hermano de Marisol, de 17 años, nunca podría volver a Chile y la familia Ancamil sería represaliada por este vínculo. En este relato se alcanza lo que en la dramaturgia tradicional sería el clímax de la pieza, pero adquiere una segunda dimensión al transformarse en el punto de partida de la obra *Galvarino*, de la que hablaremos a continuación. El hermano de Marisol era Galvarino Ancamil.

La obra avanza hacia su final con la narración que nos ofrece Elena Mercado Marileo. En la formación teatral es habitual apelar al ejercicio donde un objeto significativo abra un mundo personal. Elena presenta un *xapelacucha*, que es algo parecido a un collar, un elemento ceremonial mapuche:

...es de plata, tiene una antigüedad de más de cien años... y era de nuestra mamá. Es un recuerdo muy preciado que guardamos de nuestra familia... (...) porque mamá tenía un don (...) se sentaba frente a su rewe, a tocar su kultxun y cantaba, aclamaba a su chau dios gnechen, por toda la gente, por los pobres (...), pero ella estaba casada con winka, que significa español, y un día él se dirigió a mamá y le dijo...

Rosa, tú no puedes seguir haciendo esto (...), no puedes seguir esta religión... (González Seguel, 2018a, p.52).

Lo narrado sucede en el plano doméstico, pero refleja lo que ocurre en el conjunto social. La madre de Elena era machi, pero su estatus debía ser escondido. Aunque dejó de practicar sus ritos para que sus hijos no fueran discriminados, conservó sus elementos, como el collar que moviliza esta historia. Estamos en el interior de una familia mapuche-chilena y somos testigos de cómo debían reprimir sus costumbres. De alguna forma, pese a todo, logró transmitir el valor de sus ritos, como indica Elena al cerrar su relato: “Yo creo que cuando falleció... ella dentro de su corazón... nunca, nunca dejó de ser machi” (p. 52).

*Ñi pu tremen*, como hemos visto, fue un inesperado éxito tanto de crítica como de público. La obra salió de la ruka y se presentó en distintas salas de teatro. Incluso, en ocasión de un festival, se instaló la ruka en un centro cultural, demostrando la posibilidad de trasladar la experiencia a otros espacios y la capacidad transformadora de la puesta en escena. La última imagen que nos ofrece la obra, la protagonizan las



FIG. 78: *Ñi pu tremen* (2009). Momento final de la obra. Sala Universidad Mayor. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

mujeres más jóvenes, las mismas que nos introducen en este mundo al comenzar. Ya con todas las mujeres ataviadas en sus trajes tradicionales, despliegan la bandera mapuche antes del aplauso (Figura 78). En el cierre de este apartado, hacemos nuestra la reflexión de Leonvendagar (2010), cuando señala que:

La obra, al darle voz a personajes reales con sus dramas reales, nos recuerda la importancia del teatro en su relación con la realidad y nos afirma su dimensión social. Esta dimensión se manifiesta, en primer lugar, en que la obra nace de múltiples necesidades concretas: es la necesidad de la directora, como descendiente mapuche, de poner en escena las experiencias de estas ocho mujeres, y la de cada una de ellas de transmitir sus fracturas y su cultura y hacernos partícipes de ella (p. 55).

### 5.2.2. GALVARINO

#### FICHA ARTÍSTICA:

- Dirección, puesta en escena y dramaturgia documental: Paula González Seguel.
- Dramaturgia: Marisol Vega Medina.
- Autora, compositora y dirección musical: Evelyn González Seguel.
- Elenco: Reynaldo Cayuñilo, Elsa Quinchaleo, Patricia Cuyul (primera temporada). Luis Seguel Valeia, Elsa Quinchaleo, Paula González Seguel.
- Diseño integral: Catalina Devia.
- Técnica y asistencia de diseño: Natalia Morales Tapia.
- Músicos en escena: Evelyn González Seguel, Juan Flores, Marisol Vega Medina, Alejandra Flores.
- Producción: María Eugenia Valenzuela.

*Galvarino* es el tercer montaje de Kimvn Teatro. La compañía se instaló en el panorama teatral chileno con su debut y se confirmó su propuesta con su siguiente montaje, *Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo* (2011). En aquel montaje, ensayaron con algunas herramientas que luego se convertirían en recursos habituales, y obtuvieron un fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), institución vigente antes de la creación del Ministerio, alineando la producción de la compañía con el enfoque de su trabajo. Además, se probaron algunas innovaciones que enriquecieron las posibilidades de la compañía. Manteniendo una alta proporción de intérpretes no profesionales, también incorporaron a actrices y a un actor profesional. La directora, Paula González, hizo su debut en escena interpretando uno de los papeles. La compañía especificó sus roles, y Marisol Vega se encargó de la dramaturgia, cruzando los testimonios recogidos en la investigación documental con textos de otras obras, incluyendo para *Territorio descuajado...* una relectura de una escena de *María Estuardo*, de Schiller. No nos detendremos en *Territorio descuajado...*, pues creemos que la riqueza de estos nuevos hallazgos se despliega completamente en la tercera puesta en escena.

El proyecto *Galvarino* (2012) (Figura 79) aprovecha la madurez alcanzada por los integrantes de la compañía. En este sentido, es una puesta en escena que utiliza todos los recursos desarrollados a lo largo de su trayectoria, incorporando elementos clave que potencian la propuesta. La trama principal surge durante la creación de su primera obra, *Ñi pu tremen*, cuando Marisol Ancamil narra la forma en que pierde contacto con su hermano, Galvarino, en 1973. La historia de Chile se cruza con la historia familiar de Marisol, que a su vez es la historia de la familia de Paula y Evelyn González, sobrinas de Marisol y Galvarino.



Basado en el testimonio de Marisol Ancamil y  
"El desaparecido" de Juan Radrigán

# TEATRO UNIVERSIDAD MAYOR GALVARINO

Dirección: Paula González Seguel  
Dramaturgia y co-dirección: Marisol Vega Medina  
Elenco: Patricia Cuyul, Reynaldo Cayuñilo, Elsa Quinchaleo

\$ 3.000 General  
\$ 2.000 Estudiantes y  
tercera edad  
\$ 2.000 Jueves popular

Sala de Teatro de la Universidad Mayor  
Santo Domingo 711. Metro Bellas Artes

Reservas: 328 18 67  
Informaciones: 328 18 65 / [saladeteatro@umayor.cl](mailto:saladeteatro@umayor.cl)

[www.umayor.cl](http://www.umayor.cl)  
[www.proyectokimen.cl](http://www.proyectokimen.cl)

15 de marzo al 01 de abril de 2012  
Jueves, viernes, sábado 21:00 hrs.  
Domingo 20:00 hrs.

UNIVERSIDAD  
MAYOR  
para espíritu emprendedor

Escuela de Teatro

TEATRO  KIMEN

FIG. 79: *Galvarino* (2012). Cartel primera temporada. Fuente: Danilo Espinoza.

La familia de Galvarino sufrió represalias por parte de agentes de la dictadura chilena, ya que se suponía que eran comunistas debido a que Galvarino había partido a la Unión Soviética apenas un día antes del Golpe de Estado. En ese marco, resultaba imposible para los militares distinguir que Galvarino Ancamil Mercado, con 17 años, solo iba a recibir una capacitación de algunos meses en técnicas agrarias. Sin embargo, la construcción dramática de la obra se traslada a otro momento: nos lleva a principios de la década de 1990, cuando su familia deja de tener noticias de Galvarino. La dictadura chilena había terminado y el país atravesaba un delicado periodo de transición. La Unión Soviética había colapsado, cambiando completamente el régimen social. Ambas esferas se intersectan a través de la mirada marginal de esta familia mapuche que busca saber lo sucedido a Galvarino.

Según recoge la investigadora Coca Duarte en una entrevista inédita a Paula González y Marisol Vega realizada en el año 2013 (comunicación personal, marzo 2024), la idea de hacer la obra la tiene Marisol Vega mientras estaban trabajando en *Ñi pu tremen*, "me parecía interesante por la historia del tío, guatón, que tenía manchas blancas (...). Lo bonito que tenía la historia es que él se fue justo el 10 de septiembre", señalaba Vega. En la misma entrevista, Paula González aporta otro elemento que nos permite comprender el proceso de creación:

Por desconocimiento, la Marisol [Ancamil] no tenía plena conciencia de la tortura que había vivido ella y su familia. Cuando empezamos a hacer *Ñi Pu Tremén*, un año antes, ella nos contó la historia y nosotros le dijimos *oye pero te torturaron*, y ella siempre lo había negado, una negación constante de su vida, de ese momento doloroso y de negar, como un trauma, lo niega y no lo ve nunca más, hasta que cuando ella se reencuentra con esta historia. En *Ñi Pu Tremén* también hubo un proceso de elaboración y también de catarsis.

Respecto de la catarsis a la que se refiere González se cruzan al menos tres planos: el familiar, el teatral y el social. Encontrar este espacio de dolor dentro de la línea temporal de la familia es un trauma que es necesario elaborar. El aporte del proceso artístico va más allá de cualquier noción terapéutica, ya que implicó reconocer en este evento una herida social que sigue abierta, al menos desde una mirada interseccional. Paula González lo reflexiona de esta forma:



FIG. 80: *Galvarino* (2012). Vista general de la escenografía. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

No fue fácil hacer esa obra, revivir y dar a luz esta historia de dolor de mi familia, y no solo de mi familia sino de muchas familias que vivieron la represión en la dictadura, y que también se vive en la actualidad en walmapu (2018b, 6m25s-6m47s).

La aparición de esta historia en el proceso de investigación y la capacidad documental del testimonio, para convertirse en el punto de partida de otra obra, se ensamblan a un marco político mayor, tal como lo plantea Lorena Saavedra González (2021):

El testimonio asoma como gesto político de Marisol [Ancamil], toda vez que este acto de violencia que relata la protagonista se puede encontrar en Chile en relación con la violación de los derechos humanos, asunto que en democracia se ha ejercido particularmente sobre el pueblo mapuche (p. 22).

Es interesante indagar en la estructura de la puesta en escena. La escenografía representa la cocina de una humilde casa en el campo chileno (Figura 80). Hay tres personajes que entrarán en escena. Para ser más precisos, hay tres cuerpos que entrarán en escena. Dos, son personas mayores, un hombre y una mujer, principalmente centrados en ejecutar acciones durante la representación.

Las acciones que ejecuta cada uno pertenecen a sus propios repertorios. Ella, Elsa Quinchaleo Avendaño, prepara la cena y despluma una gallina mientras desarrolla



FIG. 81: *Galvarino* (2012). En escena Elsa Quinchaleo y Reynaldo Cayufile. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

su tarea. Él, Reynaldo Cayufile<sup>96</sup>, se concentra en tareas de carpintería. Elsa representa a Avelina Mercado y Reynaldo a Rubén Ancamil (Figura 81). Personifican a los padres de Galvarino Ancamil Mercado. Al principio de la obra sostienen un pequeño diálogo en mapuzungun, un intercambio sutil, cotidiano:

AVELINA: Kupaime arre ki (Pásame el agua caliente)

*El hombre se dirige hacia la cocina, saca una olla con agua hirviendo y la lleva hacia la mujer. Avelina despluma una gallina y prepara una cazuela.*

AVELINA: Fewla kudawtunge (Ya, ándate a seguir trabajando)

AVELINA: ¿Chew mvlei ta katriwe? (Adónde está el cuchillo?)

RUBÉN: Uyy, lo tengo en las manos.

AVELINA: Amungue, amungue... kudawtunge (Ya, anda, anda a seguir trabajando)

(en González Seguel, 2018a, p. 121).

Una vez instalada la situación escénica, entra el personaje de Marisol, interpretado en la primera temporada<sup>97</sup> por Patricia Cuyul, actriz profesional de ascendencia mapuche. En *off* se escucha una carta supuestamente enviada por Marisol Ancamil a la Cancillería chilena en abril de 1991: "Sr. Ministro. Usted no me conoce. Yo

<sup>96</sup> Solo alcanza a participar de la primera temporada. Luego sería reemplazado por Luis Seguel Valeria, abuelo materno de Paula y Evelyn González.

<sup>97</sup> Luego tomaría su papel la directora, Paula González Seguel.

soy Marisol Ancamil Mercado. Yo soy la hermana de Galvarino Ancamil Mercado. Seguramente a él tampoco lo conoce" (González Seguel, 2018a, p.121). En esta carta conocemos algunos detalles de su vida en el exilio y se instala el problema principal: la desaparición de Galvarino en Rusia. La voz en off de Patricia Cuyul interpretando a Marisol Ancamil nos invita a conocer el espacio íntimo de Galvarino, en consonancia con la intimidad de la escena: "por las cartas que nos mandaba a veces sabíamos de él. Nos mandaba postales de Rusia pa' la navidá, pa' l año nuevo y pa' los cumpleaños de la familia" (p. 121).

El recurso epistolar será el hilo conductor de la obra. En escena, la mesa se alista para cuatro comensales, pero solo vemos tres intérpretes. La familia espera a Galvarino y todas las conversaciones adquieren un tono que se emparenta con lo absurdo, una sutileza dramática propuesta por Vega, que nos indica que el mundo que se nos ofrece se encuentra dañado (Figura 82):

RUBÉN: (*A Avelina*) Está wena la comía mama.  
 AVELINA: Ya  
 RUBÉN: (*Después de un rato*) Está wena la comía mama.  
 AVELINA: Ya  
 RUBÉN: (*Nuevamente*) Está wena la comía mama.  
 AVELINA: Ya. (*A Marisol*) Puta el viejo jodío.  
 RUBÉN: Está wena la comía mama.  
 MARISOL: Ya papito, si ya lo escuchamos ya.

(en González Seguel, 2018a, p. 123-124).

Como ya señalamos, las cartas al Ministro nos abren al dolor que carga la familia. Un hijo, un hermano, desaparecido, una petición de ayuda que se mantiene sin respuesta. Dado el tono de la puesta en escena, el público tiende a suponer que estas cartas son parte del archivo que apareció durante la indagación documental. Pero lo cierto es que las cartas nunca existieron en la vida real, sino que se construyeron en base al testimonio de Marisol Ancamil. Es verdadero que realizó gestiones ante organismos oficiales para dar con su hermano y también es cierto que llegaban postales desde Rusia, pero Marisol no llegó a escribir ninguna de las cartas que aparecen en escena. Esta licencia documental, que ficciona el mecanismo del testimonio, permite generar una progresión dramática y dosifica la información que nutre al público. La puesta en escena, por su parte, va alternando la forma en que



FIG. 82: *Galvarino* (2012). En escena Paula González Seguel, Elsa Quinchaleo y Luis Seguel Valeria. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

estos textos se comunican. La primera carta se escucha en off, en voz de la actriz que interpreta a Marisol Ancamil. Luego, una serie de mensajes cada vez más breves se proyectan sobreimpresos en escena.

A diferencia de los trabajos anteriores de la compañía, aquí se establece una relación con la ficción y con el artificio propiamente teatral. Y sin embargo, el resultado es plenamente verosímil pues construye una versión alternativa de un mismo hecho y un mismo resultado. Las intervenciones ficcionadas de la realidad, en este caso, funcionan como un marco que nos sirve para aproximarnos a la verdad de la historia narrada. Y se trata de una realidad que no tiene que ver necesariamente con lo que ha pasado, con los hechos, sino que se relaciona con lo que se ha sentido, con la emoción de los protagonistas (Figura 83).

El acoplamiento entre realidad y ficción lo podemos medir en al menos dos eventos. Primero, los espectadores siempre dieron las cartas como ciertas, como lo señala Paula González al referirse a este punto: "A toda la gente que le hemos dicho [que no son cartas reales], le llama la atención, le matamos la ilusión" (entrevista de Coca Duarte, 2013, comunicación personal). La segunda derivada que nos ofrece este



FIG. 83: *Galvarino* (2012). En escena Patricia Cuyul. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

recurso resulta sorprendente. En la misma entrevista, González señala que se produjo una zona de confusión entre realidad y ficción: "de hecho a la misma Marisol [Ancamil] se le confunde su vida cuando vio la obra. Qué es real y qué no". La persona que entregó el testimonio, tras ver *Galvarino*, de pronto comienza a asumir detalles que aparecieron en la construcción dramática, una transferencia que le permitía elaborar su propio duelo. En las funciones posteriores de *Ñi pu tremen*, donde participaba Marisol Ancamil y donde conocieron por primera vez la historia de *Galvarino*, Paula González recuerda que:

Ella cambiaba... antes ella contaba su historia y (...) después de ver *Galvarino* y volver a hacer *Ñi Pu Tremén*, ya los textos que decía no eran de este testigo. No era tal cual, sino que decía textos escritos por la dramaturga, como si fuesen de su vida: «me duele el alma»... y eran palabras que había escrito la Marisol [Vega] en *Galvarino*... Y ella se había apropiado de tal manera que los sentía suyos y eso nos parecía interesante en términos teatrales, porque también en *Ñi Pu Tremén* estaba actuando y de hecho ya no sufría tanto como en las primeras funciones, en las que hacía catarsis, sino que era como que estaba actuando también y tomaba textos de la otra obra para expresar aquello que le sucedía (entrevista a Coca Duarte, 2013, comunicación personal).

La estructura de la obra reserva un recurso para el final. Marisol Ancamil, en la ficción de la obra, recibe una notificación de la Cancillería:

Sra. Marisol Ancamil Mercado  
Presente

El Ministerio de Relaciones Exteriores, lamenta informarle el fallecimiento del señor Galvarino Ancamil Mercado, quien fuera acribillado un 18 de septiembre de 1993, en las afueras de Moscú, Rusia.

Al parecer, los autores del hecho pertenecen a un grupo racista llamado «Los cabezas negras», y el acto sería por causa de discriminación.

(en González Seguel, 2018a, p. 125).

La respuesta de Marisol Ancamil, en la obra, es una sexta y última carta destinada al Ministro. Declamada en escena, se instala como el texto en vivo más largo de la obra y con el que se llega al final. Este texto se basa en *El desaparecido* (2004) de Juan Radrigán<sup>98</sup>, un monólogo en el que una mujer busca a su marido desaparecido en dictadura. Marisol Vega explora nuevamente el ingreso de otra obra dentro de su trabajo, pero esta vez recurre a un dramaturgo local de marcado acento político y de una poética cargada de protesta. La reescritura de Vega coloca a la compañía dentro de una genealogía de la escena local, un segmento que se distingue por el compromiso social y político, por la denuncia y por un rasgo de procedencia: son artistas que vienen de la tierra, del pueblo, que cuestionan a la elite y que dudan de la intelectualidad burguesa. En este pasaje se alcanza un estado de rabia poética que excede el caso de Galvarino y nos coloca en una perspectiva social más amplia. Ejemplificamos esto con un fragmento, donde se funden las voces de Vega y Radrigán, los dolores de una familia y un país:

Así que escúcheme atentamente ahora: ¡Basta de vueltas!, se pararon los desgraciados y partieron a buscar el cuerpo de mi hermano. Sin él de nuevo con nosotros no hay dios, demonios ni democracia que nos salven. Yo no sé en qué hoyo, en qué charco o qué desierto puede estar. Pero tráiganlo como sea. Agárrenlo de las mechas, de las patas, o del corazón.

Pero aquí me lo traen sea como sea. Y me importa una mierda si me repito; lo único que importa es que le exijo que nos traiga el cuerpo de Galvarino de vuelta. No le puedo prometer que con su cuerpo volveremos a ser como antes, pero yo le puedo asegurar que volveremos a ser personas. (en González Seguel, 2018a, p. 126).

---

<sup>98</sup> Juan Radrigán (1937-2016), fue uno de los principales dramaturgos de la escena chilena, Premio Nacional de las Artes de la Representación en 2011. Su obra tiene un enfoque social de raíz proletaria, enriqueciendo el panorama artístico del país, generalmente ligado a clases acomodadas y a una intelectualidad burguesa.

Con este montaje se explicitan algunas definiciones en torno al trabajo de la compañía. Se reconoce una filiación, una historia, una memoria artística a la que se adhiere una posición ética y un compromiso político. Kimvn, como compañía, se hace consciente de su participación en la construcción discursiva de muchos de los reclamos de la marginalidad mapuche. Dicho de otro modo, vuelven muy concreta en escena aquella marginalidad que se adjudica al mapuche y, por extensión, a cualquier etnia fuera de lo normativo. Este espacio marginal se deja ver en lo discursivo y en lo estético, radicando en los detalles la identificación de aquel margen (Figura 84). A partir de este momento, la compañía se reconoce a sí misma como un agente que pertenece a un universo definido, como lo indica la directora, Paula González Seguel:

Hay un movimiento político grande que estamos haciendo con la compañía, que comienza con el arte, pero creo que el arte no es solo arte sino que también el arte debe decir, debe denunciar, debe ser la voz de aquellos que no tienen voz (2018b, 3m32s-3m49s).

El impacto del final, que contrastaba con una progresión contenida y una serie de acciones escénicas que se acercaban al cotidiano, dejaba al público atónito. En muchas funciones, la obra se coronaba con un silencio en vez de un aplauso. El equipo de Kimvn no entendía ese silencio tras el final, situación que se dio en muchas ocasiones. Marisol Vega, dramaturga de la pieza, lo recuerda de esta forma: "Cuando pasó varias veces, entendimos que no era que no les gustó, era que quizás se necesitaba un tiempo para decantar, para entender (...) vivir este silencio era angustiante" (entrevista de Coca Duarte, 2013, comunicación personal).

La ausencia de aplauso, en rigor su desplazamiento tras un silencio elocuente, nos señala la capacidad de la obra de ir combinando ficción y realidad de manera que el espectador va quedando sin referencias de convención. La propuesta, en este sentido, logra coherencia al encaminar al público a una zona desconocida, que no es otro espacio que aquel del desplazado.

Con *Galvarino*, Kimvun Teatro cierra un primer ciclo de obras. Estos tres primeros estrenos se agruparon bajo el cartel de *Trilogía Documental*. Se alcanza en este punto un espacio de validación que, sin embargo, también se debe mirar con cierto matiz, como lo advierte Pía Gutiérrez (2017):



FIG. 84: *Galvarino* (2012). Detalle de escenografía. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

El trabajo de González ha alcanzado reconocimiento y si bien es hoy parte de los ciclos más importantes del circuito nacional, su actividad teatral suele acompañarse del adjetivo mapuche dando una diferenciación ante el teatro a secas (...). El trabajo de González no es un producto fácilmente comercializable por festivales internacionales, es incómodo, no es masiva ni menos apunta al acomodo espectacular, quizás por lo mismo una apuesta que nos pone en jaque (...), el trabajo de Paula González es a veces silencioso o desplazado a una esfera del quehacer paralela que necesita de un adjetivo para circular con propiedad, no porque falta de fuerza o arrojo escénico, sino porque es local, porque es desagradable para muchos, porque obliga a ver sin nostalgia el fracaso, la violencia y la exclusión (P. 204).

## 5.2.3. TREWA. Estado-nación o el espectro de la traición.

**FICHA ARTÍSTICA:**

- Dirección, dramaturgia y puesta en escena: Paula González Seguel.
- Codramaturgia: Felipe Carmona Urrutia y David Arancibia Urzúa.
- Investigación y puesta en escena: Paula González Seguel.
- Asesoría en investigación: Helene Risor (antropóloga), Marcela Cornejo (psicóloga), Fernando Pairican (historiador mapuche).
- Asistencia de dirección: Andrea Osorio Barra.
- Diseño teatral espacio escénico: Natalia Morales Tapia.
- Proyecciones y diseño sonoro: Niles Atallah.
- Diseño de iluminación: Francisco Herrera.
- Diseño de vestuario: Natalia Geisse.
- Autoría, compositora y dirección musical: Evelyn González Seguel.
- Arreglos musicales: Juan Flores Ahumada y Sergio Ávila Durán.
- Intérpretes musicales: Sergio Ávila, William García, Nicole Gutiérrez Perret, Juan Flores y Evelyn González Seguel.
- Elenco: Paula Zúñiga, Claudio Riveros, Benjamín Espinoza, Amaro Espinoza, Constanza Hueche, Fabián Curinao, Norma Hueche, Elsa Quinchaleo, Hugo Medina, Rallen Montenegro, Francisca Maldonado y Nicole Gutiérrez.
- Educadoras Mapuzungun: Constanza Hueche y Norma Hueche.
- Entrenamiento psico-físico: Natalia Cuéllar.
- KimelfeWixal: Sandra Huenupang.
- Ngvrrekafe: Matilde Painemil.
- Producción Andrea Osorio Barra, Nicole Gutiérrez Perret y Paula González Seguel.
- Coproducción Centro de Estudios Interculturales e Indígena – CIIR.
- Difusión y prensa Marcela Piña.
- Financiamiento: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Fondart 2019.
- Agradecimientos: Rubén Collío, Mónica Pailamilla, Ada Huentecol, Brandon Huentecol, Elisa Avendaño, Cecilia Caniومان, Carabinero N.N.

Kimvun, incluyendo las aprehensiones que advierte Pía Gutiérrez, logra hasta ese momento una posición sólida dentro del espacio teatral y cultural chileno. Sus obras giran dentro del territorio local y se presentan en importantes festivales en el extranjero, con excelente recepción. La compañía, tras *Galvarino*, se reorganiza en algunos aspectos. Al fallecimiento de dos personas cercanas en 2013, Reynaldo Cayufilo (intérprete original en *Galvarino*) y Juana Huaquilaf (participante en *Ñi pu tremen*), se suma un incendio en las rukas de Mawidache, causado por los fuegos artificiales lanzados en las cercanías al centro ceremonial, en la celebración del año nuevo 2014.

El cierre de una primera trilogía y el desarrollo de una batería de recursos propios, generó espacio suficiente para que las hermanas González Seguel hicieran una pausa en su proceso creativo. Tal vez lo más importante en la segunda etapa se concreta con la salida de Marisol Vega del núcleo de trabajo y el ingreso, en el año 2016, de David Arancibia Urzúa cumpliendo funciones similares. Arancibia ha cultivado una trayectoria donde destaca el rigor académico y el estudio de la disidencia, siendo su figura importante para la consolidación de algunos proyectos de largo aliento dentro

de la compañía. Señala Evelyn González que "La escritura de David viene a inyectar energía y permite que la compañía vuelva a crear y dar vida a nuevos proyectos artísticos después del periodo de duelo" (en González Seguel, 2018a, p. 20). En torno al núcleo central, coordinado por las hermanas González Seguel, encontramos a un grupo de colaboradores relativamente estable que las acompaña. En el equipo de diseño, se encuentran con frecuencia Natalia Morales y Catalina Devia, además del artista visual Danilo Espinoza Guerra, quien no solo realiza un registro fotográfico de alta calidad y se hace cargo de la dirección de arte y del diseño gráfico, sino que genera una obra independiente, nacida del trabajo de investigación que desarrollaron para el montaje de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (Figura 85):

*Ñuke* se estrenó el año 2016 en el Centro Cultural estación Mapocho, junto a la exposición «Ñuke», del artista visual Danilo Espinoza Guerra, en donde se retratan en humo los álbumes familiares de mujeres mapuche que migraron del campo a la ciudad. Luego, el año 2017 se presentó en el Centro Cultural Gabriela Mistral GAM, allí fue parte de la selección de obras del Festival Internacional Santiago a Mil y parte del programa «Lo mejor de GAM» (Evelyn González, en González Seguel, 2018a, p. 21).

La diversificación de los modelos artísticos que se contienen en la compañía comienza con la obra de Espinoza, marcando una nueva característica que se asimila como un sello de trabajo. Tras *Ñuke*, se concreta "el concierto teatral *Ül Kimvun* (Canto a la sabiduría), montaje que realiza un recorrido musical por la historia de la compañía y sus creaciones escénicas" (Evelyn González, en González Seguel, 2018a, p. 21). En ese concierto se incluyeron piezas que serían parte del siguiente montaje, *Trewa*, sobre el que ya estaban trabajando.

Tal vez no hemos remarcado lo suficiente la importancia de la música en los montajes de Kimvn Teatro. La música, siempre original y a cargo de Evelyn González, se constituye como "una dramaturgia paralela, que contiene y complementa los relatos orales", según señala la misma compositora (en González Seguel, 2018a, p. 21). En todos los montajes se opta por música en vivo. En *Ñi pu tremen*, la canciones eran interpretadas por el elenco; en *Galvarino*, había músicos acompañando la escena; y como veremos a continuación, en *Trewa* los músicos entran al escenario mediados por un juego de transparencias. Las composiciones de Evelyn González trabajan en un encuentro entre la música tradicional mapuche, el folclor latinoamericano y nociones de música docta. Viajan desde "el kultrun, las kaskahuillas, las chajchas y el trompe,

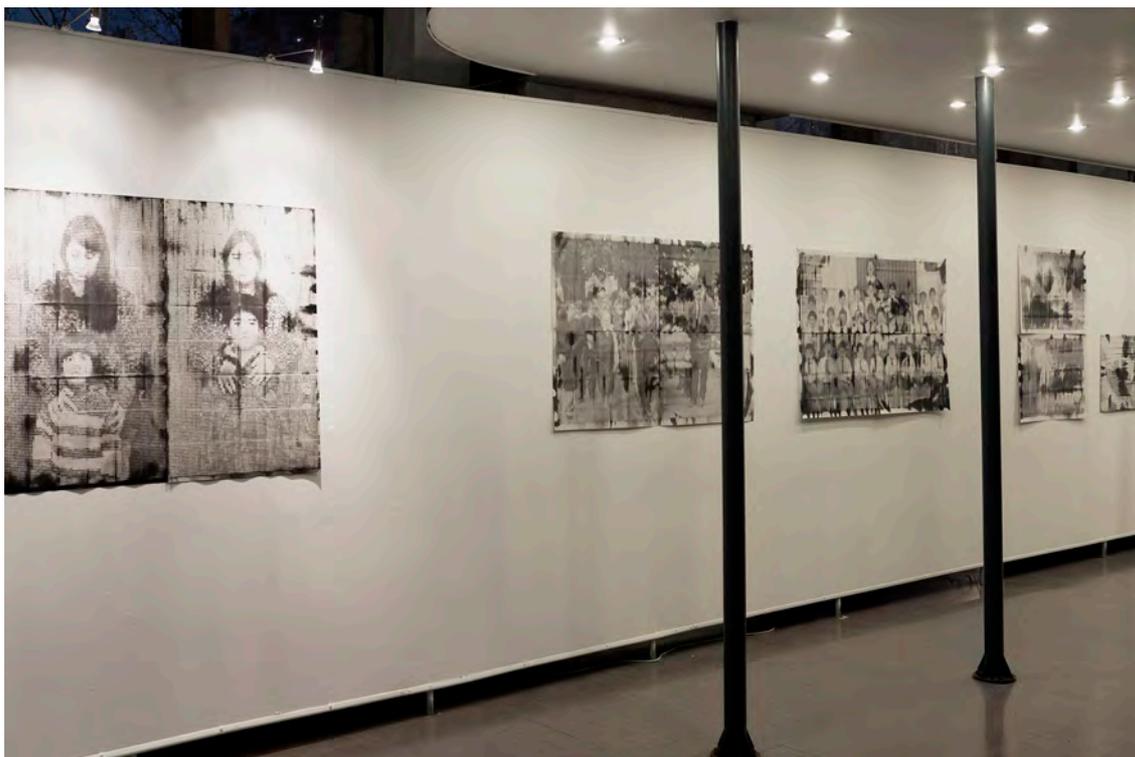


FIG. 85: *Ñuke*, exposición fotográfica (Danilo Espinoza, 2017). Vista general. Gentileza del artista.

quienes dialogan con el violín, el violoncelo, la flauta travesa, la guitarra, el cuatro, el triple y las percusiones latinoamericanas" (p. 21). Esta opción responde a preguntas que exceden los problemas estéticos, relacionadas con la importancia del canto y el ritmo ritual en la cultura mapuche. En este caso, el teatro es concebido como un ceremonial en el sentido mapuche. En esta propuesta, así como en el trabajo de la compañía en términos más amplios, visualizamos una forma de concretar el *ch'ixi* del que habla Rivera Cusicanqui, un mestizaje que conserva la identidad de cada una de las partes y mantiene las diferencias dentro de una única obra. Quizás uno de los problemas que presentaba la conceptualización de Cusicanqui, era su falta de ejemplificación, la escasez de bajadas concretas a terreno. En todo caso, esto no demuestra su inaplicabilidad, sino que pone de relieve lo específico que resulta y lo inconveniente que parece frente a la aceptada *hibridación* del medio artístico.

El estado de solidez artística y conceptual con el que la compañía enfrenta su siguiente trabajo, permite entender la complejidad de las alianzas necesarias para su realización (Figura 86). *Trewa* era un proyecto ambicioso, que se apoyó en un equipo ampliado de investigación y ejecución, cuestión que se pudo concretar —según nos



FIG. 86: *Trewa* (2019). Momento de la obra. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

informa Evelyn González—, gracias a la colaboración iniciada en el año 2017 con el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) de la Universidad Católica de Chile, un proyecto que vinculaba

La investigación de la antropóloga Helene Risor, en torno a la PACI (Patrullas de acercamiento a comunidades indígenas), el archivo de memoria oral mapuche de Villa Grimaldi<sup>99</sup> y la investigación en torno a casos emblemáticos de las violaciones a los Derechos Humanos en democracia, como la muerte de Macarena Valdés y la violencia ejercida hacia el joven mapuche Brandon Huentecol en el año 2016 (en González Seguel, 2018a, p. 22).

En la cita recién expuesta se encuentran efectivamente los elementos centrales que movilizan la construcción dramaturgica. En la puesta en escena, se construyen espacios simultáneos de narración. Desde el inicio encontramos en el escenario al espectro de la activista ambiental Macarena Valdés (1983-2016), "cuyo supuesto suicidio ha sido objeto de indagación judicial" (Grass Kleiner, 2022, p. 60). La escena representa la cocina y el comedor de la casa de Macarena, donde aún vive su familia, en medio de un ambiente rural. Esta construcción ocupa un tercio a la derecha del escenario, dejando el resto del espacio vacío, cubierto por una gravilla: "no resulta azarosa la distribución de la geografía representada en escena; que la gravilla terrosa ocupe gran parte del espacio escénico muestra la relevancia que le atribuyen los

<sup>99</sup> Centro de detención y tortura durante la dictadura civil-militar chilena.

**Teatro UC**



**TREWA** Estado - Nación  
o el espectro de la traición

**29 de marzo al 27 de abril / 20.30 h**

FIG. 87: Cartel obra *Trewa* (2019). Fuente: TeatroUC.

pueblos indígenas a la naturaleza" (Cortés Rojas & Pastén, 2021, p. 84). Del mismo modo, el escenario se corta por la mitad longitudinalmente con una tela semitraslúcida sobre la que se proyectan cuidados registros audiovisuales, y que sirve para dejar una zona de fantasmagoría por donde circulan determinados personajes o se instalan los músicos. Sin duda, se trata del dispositivo escénico más complejo ideado por la compañía, cuestión que va en línea con la ocupación de uno de los teatros con mejor equipamiento y de mayor tradición de Chile, como es el TeatroUC<sup>100</sup> (Figura 87).

El personaje de Valdés se mueve entre los vivos, impedida de irse del mundo terrenal debido a una muerte impropia, en forma de *püllü* que exige justicia<sup>101</sup>. Empujados por este espectro, la familia busca exhumar el cuerpo de Macarena para encontrar la verdad, que presumen muy distinta a la verdad oficial. Vemos en escena un ritual que tiene la función de pedir permiso para recuperar el cuerpo, un ritual mapuche sucediendo en el escenario de uno de los teatros tradicionales de Chile, ejecutado por miembros la comunidad mapuche acompañados de actores *wingka*<sup>102</sup>. Es un momento que debiera quedar marcado en la historia del arte en Chile (Figura 88).

Como público podemos intuir la vida familiar anterior al quiebre que significó la muerte de la mujer, porque ella se relaciona con los vivos, los abraza, les toma la mano, se ríe con ellos, se sienta a la mesa. El personaje de Rubén Collío, su pareja, mientras están reunidos en torno a la mesa, recuerda a Macarena:

Yo creo que ella está compartiendo con nosotros porque a ella le gustaba que la gente se reuniera, aunque fuera a puro copuchar y a tomar mate. Y también era chistosa a veces... Claro que contaba chistes que ella no más entendía (Atallah, 2019, 1h01m00s —1h01m18s).

<sup>100</sup> El Teatro de la Universidad Católica de Chile, hoy TeatroUC, se funda en 1943 y es junto al Teatro Nacional (de la Universidad de Chile) uno de los referentes históricos del teatro chileno. Como en algunos otros países de la región (Perú o Colombia, por ejemplo), los teatros universitarios representan la tradición institucional de la disciplina.

<sup>101</sup> Los *püllü* son una suerte de espectros o fantasmas, que "una vez fuera de la persona adquiere autonomía, exigiendo que el am o cuerpo muerto reciba ritos funerarios y que sus seres queridos vivan el duelo" (Cortés Rojas y Pastén, 2021, p. 85). Esto debe entenderse desde la particular cosmogonía mapuche, donde se establecen una serie de ritos mortuorios que no buscan necesariamente el descanso del alma —como lo comprendemos desde la óptica judeo-cristiana—, sino el buen término de la vida en la tierra. Los *püllü*, visto así, no buscan una reparación sino una conclusión.

<sup>102</sup> Voz mapuche que identifica al español, al chileno o al sujeto blanco, pero puede referirse al no mapuche en términos más amplios.



FIG. 88: *Trewa* (2019). Escena ritual. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

Y como público, somos testigos de que está presente, pese a ser un espectro, y vemos que los otros personajes no la ven pero la presienten. Como sostiene Grass Kleiner, "que Macarena observe persistentemente lo que ocurre en escena, no tiene tanto que ver con su carácter espectral, sino con destacar la tensión entre mostrar y ver. En una *mise en abyme*, el público mira a Macarena que mira" (2022, p. 62).

Se reiteran algunos recursos utilizados en montajes anteriores: aquí también el viaje ficcional nos traslada a la intimidad del hogar, con preparación de alimentos en escena y las voces mapuzungun resonando con frecuencia. Otras historias de la comunidad se cruzan en este viaje: un miembro de la comunidad mapuche se une a las PACI y también resuena "el ataque a Brandon Huentecol, joven mapuche que, en diciembre del 2018, cuando tenía 17 años, recibió más de 180 perdigones en la espalda en un operativo policial" (Grass Kleiner, 2022, p. 60). Las líneas narrativas escogidas para la construcción de la obra se van trenzando con habilidad sobre el escenario, logrando momentos de alta emotividad, que alternan con otros donde recibimos información más dura, propia de las estrategias documentales. Por ejemplo, la de la antropóloga de origen danés, Helene Risor, suena en off en una de las transiciones:

En el año 2013 nacen las PACI —una iniciativa *intercultural* de Carabineros de Chile que quiere decir: Patrulla de Acercamiento a Comunidades Indígenas. Su función es la de acercar a Carabineros de Chile a las poblaciones indígenas. Este particular trabajo de policía comunitaria con comunidades indígenas, se enmarca en la continua profundización de la *democracia* en el país. A la vez, el énfasis en el desarrollo de los

Derechos Humanos dentro de las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile, ocurre en el contexto del mal llamado conflicto mapuche, y opera al mismo tiempo que el Estado chileno ha optado por usar la Ley Antiterrorista contra activistas mapuche que han infringido la ley. Ley 18.314, aprobada por la Junta Militar de Gobierno, promulgada por el Dictador Augusto Pinochet Ugarte y hoy aplicada desproporcionada e injustamente por los gobiernos democráticos contra comunidades mapuche y su resistencia (Atallah, 2019, 1h13m50s—1h15m01s, los énfasis son propios).

Mientras resuena la voz de Risor, con su particular acento extranjero, el personaje de Emiliano Antipan se coloca el uniforme de Carabinero: es miembro de las PACI (Figura 89). Inicia un monólogo dicho casi enteramente en mapuzungun (con sobretítulos proyectados), explicando cómo llegó a esta decisión. Usa el castellano al comienzo y al final. Aquí rescatamos su frase de inicio: "¿Me presento como cabo, o como persona?" (Atallah, 2019, 1h15m03s—1h15m07s). Al final, vuelve a usar el castellano para confesar. Confiesa que estuvo presente en el momento en que su superior jerárquico baleaba a Brandon Huentecol, hijo de uno de los personajes presentes. Y también confiesa que fue testigo de cómo se manipuló la escena del crimen de Macarena Valdés:

Vi cómo mi sargento apretó el gatillo y le disparó. Vi cómo los *trewa* le lamían la sangre a su hijo. Yo estuve ahí. Cuando encontraron a *lamien*<sup>103</sup> Macarena. Vi cómo los demás polis se burlaban de sus hijos, de usted y de la muertita. Vi cómo manipularon la cuerda. Yo estuve ahí. Y me quedé callado. Yo sé que soy un *trewa*, un perro de los jefes, de los empresarios, un *trewa* del Estado de Chile (Atallah, 2019, 1h17m19s—1h18m12s).

Lo que se manifiesta principalmente en *Trewa* es la violencia. La violencia ejercida por el Estado y por un sistema productivo que no solo oprime a la comunidad, sino que también la divide y enfrenta entre sí. Este fragmento, ya cercano al final de la obra, despeja cualquier duda respecto del título, tanto en su significante principal como en su totalidad: *Trewa. Estado-nación o el espectro de la traición*. Al revisar el registro, constatamos que los *trewa* han estado presentes toda la obra; se les escucha a lo lejos y los niños salen de escena para alimentarlos. La transferencia del significante hacia un humano, nos habla de la traición interna, de la división y de la violencia estructural. Y este desenlace se produce por el peso que tienen los espectros de la obra. Por una parte, Brandon y 180 perdigones incrustados en el cuerpo, narrado por el

---

<sup>103</sup> Voz mapuzungun para nombrar a una o muchas mujeres con cariño y respeto.



FIG. 89: *Trewa* (2019). Escena de la confesión. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

personaje de su madre. Y por otra, el espectro de Macarena, que hemos visto deambular durante toda la obra, sin decir palabra de momento. La confesión de la traición, acompañada de la transformación en policía, que a su vez debe entenderse como la transformación en un trewa, tiene un fraseo y una métrica particular que nos hace pensar en la estructura de testimonio: *Yo estuve ahí*, repite varias veces en su monólogo. Conectamos esta sensación con un detalle en la ficha artística, que tiene un pequeño apartado de agradecimientos donde se incluye a un *Carabiniero N.N.*, recordándonos que mucho de lo que se dice y se muestra en escena es parte de una dramaturgia documental, que rescata fuentes directas, más allá de las intervenciones propiamente académicas que revisamos antes.

La idea de la violencia en la obra, la recogen también Cortés Rojas & Pastén (2021) cuando afirman que "Si la muerte violenta es el signo que rige la vida de una buena parte de la población latinoamericana, el arte debe ser contaminado por estos escenarios de violencia" (p. 75). Se instalan en escena, como hemos visto, los aparatos represivos y se manifiestan las historias desde un posicionamiento político y activista. La violencia se expresa, en buena medida, en la muerte de Macarena Valdés. Lo que se descubre detrás de esta muerte es su activismo ambiental: ella era el rostro principal que se oponía a la construcción de centrales hidroeléctricas en la zona, lo que amenaza

el equilibrio ecológico y social de la zona. El planteamiento es sencillo, aunque se aleja de las comprensiones occidentales, pues la modificación del entorno natural también transforma la vida de las comunidades que viven en ese entorno, las que dependen de su flujo. Esta violencia se une a la historia de opresión que se encuentra latente en la familia. Bien lo exponen Cortés Rojas & Pastén (2021) cuando resumen la siguiente escena:

El abuelo comienza a preocuparse del futuro de sus nietos, pues sabe que, con el avance de las hidroeléctricas, el cauce común de los dos ríos puede desaparecer. Recuerda cómo era para él recorrer los ríos y andar a caballo por los bosques, junto a sus compañeros de faenas. El recuerdo, sin embargo, prontamente se transforma en pesadilla y la violencia del cuerpo despojado de justicia de Macarena Valdés, que solo puede desplazarse desesperadamente, encuentra, de forma retroactiva, un acontecimiento histórico que liga la violencia estatal del presente con la del pasado, la que podríamos interpretar, siguiendo la metáfora del cauce de los ríos, como el cauce común de la memoria. El anciano empieza a narrar un hecho acaecido cuando él era un joven vigoroso, en tiempos de la dictadura de Pinochet. Estaba junto a un grupo de sus compañeros, recuperando terrenos para su comunidad, quienes habían sido despojados de sus tierras con la caída de la Unidad Popular, cuando un grupo de militares los golpearon, los amarraron de manos y pies, y los llevaron a una casona. Una vez allí, les vendaron los ojos, los desnudaron y los acostaron en una gran cama de madera de coligue sin colchón, donde sistemáticamente los torturaron con electricidad, hasta que pasadas dos semanas los liberaron. El abuelo comenta que reconoció a uno de sus torturadores un par de años después y se percató que este era mapuche (p. 87).

Con este pasaje entran a la obra los dolores de la dictadura, parece evidente. Sin embargo, nos parece relevante destacar que este ingreso porta una segunda información: la historia de violencia se trenza nuevamente con la traición, siendo otro mapuche el que torturó al abuelo. Es al menos en ese espacio, que la obra logra comunicarse con un público más amplio, al combinar el aspecto documental con una suerte de tradición trágica que se adhiere al ejercicio teatral. La traición es parte de la construcción dramática y al presentarla de esta forma, toma cuerpo un conflicto que se enmarca en la tradición dramaturgica. Desde ese momento se implanta la idea de una traición que debemos descubrir en escena, la que se resolverá luego con la confesión.

Desde esta perspectiva, Trewa es la obra más tradicional del catálogo de la compañía. Las herramientas que maneja Kimvn se alinean para construir efectivamente una historia, un relato con un conflicto y un desenlace. Del mismo modo, los recursos



FIG. 90: *Trewa* (2019). Momento de la obra, detalles de vestuario. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

técnicos que hemos mencionado se presentan en escena de forma impecable, recordándonos la perfección del artificio que posibilitan los mecanismos teatrales. De esta manera la obra se muestra como una sucesión de momentos virtuosos y estéticamente conectados con el canon (Figura 90). Como mencionamos más arriba, el montaje tiene una ambición que supera los trabajos anteriores de la compañía. Pero además se rodea de instituciones que cargan con una determinada tradición a la que deben responder. El TeatroUC, si bien ha buscado salir de su nicho tradicional, se identifica con un público tradicional, en cierta medida, conservador, y con obras que se materializan de manera impecable en su resolución técnica. De otra parte, el soporte académico que proporcionaba el CIIR (también vinculado a la Universidad Católica) implica cierto refinamiento en la elaboración de los conceptos que se ponen en escena, un modo de presentar que se relaciona con la tradición occidental. Quizás se encuentre en estos factores la explicación a cierto retorno a mecanismos consolidados, como la introducción de enlaces dramáticos reconocibles para un público más amplio.

El resultado, sin embargo, no lo podemos calificar de complaciente o tradicional. La compañía mantiene una impronta provocadora, desde un espacio descentrado, pese a un hilo de concesiones que enmarcan este montaje en un parámetro más occidental, un cuadro inevitable en el acoplamiento de la compañía a los espacios de validación

disciplinar. En la mantención de una determinada identidad, activista y política, resulta vital el hecho de que mantenga el factor documental en el centro de la construcción de los hilos narrativos. Nos parece que los procesos de refinamiento, que acercan el trabajo de la compañía a un modelo más centralizado, no producen un efecto desestabilizador en el relato y en el mensaje. En sentido inverso parece existir un eco más marcado.

Por ejemplo Cortés Rojas & Pastén (2021) lo ven como un indicio positivo al indicar que ocupar un espacio central de la institucionalidad cultural para mostrar la obra "permite sostener que la actual etapa de producción artística mapuche se consolida dentro del campo escénico (...) expanden el espacio institucionalizado de las artes escénicas en Chile y lo convierten, al decir de Ana Longoni, en «un campo de batalla»" (p. 90). Sobre esta discusión, Grass Kleiner (2022) es menos taxativa, pues sostiene que la compañía "construye en escena un espacio de convergencia –no exento de violencia- de las culturas y cosmogonías mapuche y *wingka*" (P. 63) y en el párrafo siguiente indica que, si bien el teatro chileno parece haberse sumado al proyecto modernista,

Sigue funcionando como un espacio ambivalente donde el "imperativo político" [Thompson 2019: 256] que lo constela se enfrenta a un sistema de normas y exclusiones que, al tiempo que da anclaje a las nuevas producciones escénicas dentro de una tradición reconocible, también reproduce prácticas hegemónicas estructurales (Grass Kleiner, 2022, p. 63).

Debemos comprender la observación de Grass desde su propia posición dentro del mapa de relaciones. Milena Grass Kleiner es una figura de importancia en la academia local y ocupa frecuentemente puestos de influencia en distintos organismos del área, lo que la ubica en un espacio de acción institucional<sup>104</sup>. Por tanto resulta interesante que, en su reflexión sobre *Trewa*, Grass recurra al *imperativo político* que *constela* la producción teatral chilena, citando a Jennifer Thompson. Thompson va más lejos y ve incluso ciertos riesgos en este esquema donde se reiteran las intenciones políticas en la creación teatral en el cono sur. Señala Thompson (2019) que:

---

<sup>104</sup> Ha sido directora de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, miembro del Consejo Nacional de Artes Escénicas, Vicepresidenta de la International Federation for Theatre Research, entre otros puestos clave dentro del tejido teatral.

Los temas sobre la memoria dominan el campo de la producción cultural post-dictadura en América Latina hasta tal punto que a veces pueden constituir una especie de monolito temático y correr el riesgo de oscurecer otras consideraciones igualmente vitales (p. 20)<sup>105</sup>.

Podemos coincidir parcialmente con este planteamiento, por cuanto efectivamente existe toda una línea de producción teatral imbricada con un propósito político, la que hemos incluso reseñado en este documento. Del mismo modo, existe una porción sin intención política (el llamado *teatro comercial*), funcional al sistema, que tal vez nos resulte menos interesante en estas reflexiones, pero que existe y moviliza una industria relevante. Además, como señalamos en capítulos anteriores, existen determinadas manifestaciones de producciones que teniendo premisas políticas, finalmente responden a lo que Santamaría (2019) identifica como la *alta cultura descafeínada*, es decir operaciones de absorción del sistema sobre obras que buscaban ser críticas. De hecho, creemos que el ejercicio político de Kimvn es una manifestación que se da desde la periferia, como la mayor parte de las producciones críticas, lo que nos lleva a discutir la dominancia de un imperativo político sobre la producción teatral, al menos en Chile.

Es posible que esta percepción de centralidad del imperativo político que señala Thompson y que Grass aplica sobre Kimvn, sea producto de la instalación de la compañía en un espacio de tradición institucional. A esto se puede sumar la importancia que adquieren estas manifestaciones vistas en la perspectiva del tiempo, construyendo un potente hilo narrativo, lo que se refrenda con una nutrida producción académica que da cuenta de aquello<sup>106</sup>. Asimismo, contribuye a esta percepción que en el mismo teatro, un par de años antes, se haya estrenado la obra *Mateluna* (Calderón, 2017), a la cual nos referimos más arriba, la que giraba en torno a un mandato político contingente. Sin embargo, estas señales no nos parecen suficientes como para obviar el recorrido excéntrico de la mayor parte de estos trabajos, lo que se constituye, a nuestro parecer, como su principal característica.

---

<sup>105</sup> Traducción propia, en inglés original: *Questions of memory dominate the field of post-dictatorship cultural production in Latin America to such a degree that they can sometimes seem to constitute a kind of thematic monolith and run the risk of obscuring other equally vital considerations.*

<sup>106</sup> Especialmente en Latinoamérica, la actividad teatral de posicionamiento crítico en dictadura y en las transiciones, ha sido destacada en investigaciones firmadas por Catherine Boyle, Ileana Diéguez, Anne Lambright, Luis Pradenas, Diana Taylor, Josette Féral, entre muchos otros nombres, algunos de los cuales forman parte de este documento.

En este sentido, es precisamente ese el riesgo que toma Kimvn Teatro con el montaje de *Trewa*. Acceder a un espacio que representa la tradición normativa del teatro chileno, podía hacerles penetrar en un campo de concesiones que desdibujara su línea de trabajo o su ética del discurso. La influencia inversa, desde la compañía hacia el medio, parece ser más clara. El trabajo de ruptura de esquemas hegemónicos que lleva adelante la compañía —a través de las estrategias documentales, la inclusión de no profesionales en la escena, el uso del mapuzungun en los diálogos, la ejecución de ritos ancestrales con sus respectivas vestimentas y elementos— es acogido por un medio que se encontraba en un punto favorable para ello.

Unas líneas más arriba señalamos que *Trewa* se estrenaba en el mismo teatro que lo hizo *Mateluna*. Esto nos habla de una política de gestión del TeatroUC en busca de públicos diversos y de apertura a nuevos lenguajes. Y en un anillo más amplio, dice mucho de un medio cultural que estaba buscando expresiones que representaran de mejor forma el sentir ciudadano. Esta idea nos conecta con otro espacio de reflexión que debemos atender. *Trewa* es una obra que lee el espacio social y recoge las informaciones adecuadas para adelantar determinadas preguntas antes de su irrupción en el primer plano.

En esta obra como en las anteriores de la compañía, afirmamos, opera la *inminencia* a la que se refiere García Canclini (2010), donde se insinúa aquello que no se puede decir en el afuera. Se contienen por supuesto los temas propiamente poscoloniales desde una postura decolonial (con el uso del mapuzungun, la celebración de ritos), pero también aparecen los problemas del capitalismo exacerbado, el equilibrio ecológico (la manifiesta preocupación por los ecosistemas amenazados por las empresas hidroeléctricas), los cuestionamientos de raíz cultural (ver el reemplazo de la religión judeocristiana por la cosmogonía ancestral mapuche) y la perspectiva de género que cruza el discurso general (quizás más evidente en *Ñi pu tremen*, pero los únicos personajes masculinos en *Trewa* son el marido de Macarena —Rubén Collío— y el joven mapuche miembro de las PACI).

Grass Kleiner, por ejemplo, reconoce en parte esta situación al conectar los temas de la obra con la discusión que se dio en el primer proceso constituyente (2021-2022), citando a Elisa Loncón, mujer mapuche que presidió la Convención



FIG. 91: *Trewa* (2019). Escena final. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

Constituyente durante los primeros seis meses: "...en esa Constitución, la que ahora rige, nosotros no somos reconocidos. Hemos sido perseguidos por esta misma Constitución porque nuestra forma de organización no ha sido reconocida. Nuestras lenguas, trajes no son reconocidos" (Loncón en Grass Kleiner, 2022, p. 64). La propuesta constitucional evacuada por la Convención Constituyente finalmente fue rechazada. Pero fue un espacio de discusión donde se plantearon temas de relevancia, donde se planteó la posibilidad de reconocer a los pueblos originarios a través de la plurinacionalidad, donde se abordó la cuestión ecológica a través de la consagración de derechos para el medio natural, donde se puso en tabla una transición hacia un modelo económico diferente al neoliberal y donde se marcaba una agenda con perspectiva de género. Todas cuestiones que ya latían fuerte en las obras de Kimvn.

El proceso político y social sucedido en Chile, como hemos visto, generó gran interés en el mundo. Uno de los más entusiastas seguidores de estos eventos fue el filósofo francés Pierre Dardot (2023) quien realiza una crónica crítica y una reflexión filosófica sobre el borrador constitucional, del que destaca las ideas contenidas en relación a los temas ecológicos, de género, económicos y de reconocimiento a los pueblos originarios. Por supuesto apreciamos el aporte de Dardot, muy agudo en sus comentarios, pero creemos que es vital aprender a observar los procesos artísticos con una perspectiva que vaya más allá del análisis temático o estético, donde vemos que es

posible leer y anticipar las pulsiones sociales, tal como se aprecia en el examen del trabajo de Kimvn. Sin duda volveremos sobre estas reflexiones en el capítulo siguiente.

Antes de cerrar el apartado dedicado a Kimvn teatro y, en especial, a la obra *Trewa*, queremos volver sobre el final de esta pieza. El espectro del personaje de Macarena Valdés queda sola en el escenario, tras el quiebre que produce la confesión. En un soliloquio final cargado de profunda emoción, con una interpretación memorable de la actriz Paula Zúñiga, se escucha la voz del espectro. Entramos en el terreno de una ficción informada, una ficción nutrida por una investigación documental. Pero lo que escuchamos no es un testimonio, no es resultado de una entrevista, no son los datos de una investigación académica y tampoco la fusión evocativa con alguna otra dramaturgia. La pieza crea el momento ficcional por excelencia en el momento que decide hacer hablar al fantasma. Hacia el final, acompañada de música en vivo, el personaje de Macarena Valdés dice:

Esos trewas vinieron primero por el oro, después por los bosques y ahora vienen por el agua. Son inteligentes, se camuflan entre la niebla, contratan sicarios y provocan muerte. Una de ellas fue la mía. Por defender el agua, ¡que es un derecho humano! Muero, para que los campos broten nuevamente. Muero porque los manque están dejando su nido. Muero porque los nur han abandonado las madrigueras. Porque los pangue está atemorizados ante la amenaza constante. Muero. Muero y Muero. Muero por no saber que todo esto había pasado antes, en este pedazo de tierra, donde todo se ha vuelto polvo. Hoy todo se derrumba, los mares se contaminan, los ríos se venden. Hemos masticado a tal punto la violencia que nos hemos acostumbrado a vivir con ella. ¡Cuánta sangre más será derramada! ¡Cuánta muerte más necesitamos! ¿Estamos en guerra? Me pregunto. ¿Es que estamos en guerra? Soy Yudy Macarena Valdés Muñoz. Asesinada por defender la vida, asesinada por los pactos de silencio de nuestro país, frente a los ojos de mi hijo de un año ocho meses ¡único testigo de mi muerte! (Atallah, 2019, 1h25m52s—1h27m22s).

Unos instantes después, antes del final, el montaje nos ofrece un último giro: Macarena Valdés se encuentra con sus hijos y se abrazan de un modo en el que solo una madre puede abrazar (Figura 91). La compañía agrega complejidad a sus modos de producción, devolviendo al teatro este juego de posibilidades. Podemos interpretar esto como un modo de recuperar una de las funciones esenciales del arte, que no es otra cosa que hacer posible lo imposible y cambiar así el destino. La intención de cambio y de reconexión con el entorno es, en definitiva, la posición política que prevalece en este trabajo.

### 5.3. COLECTIVO LASTESIS

"Para nosotras todo es escénico" dice Sibila Sotomayor refiriéndose al trabajo que realiza el colectivo LASTESIS (comunicación personal, agosto 2024). "Para nosotras existe un vínculo inquebrantable y poderoso entre el arte y el activismo" (LASTESIS, 2021, p. 104). Estas dos premisas se funden en sus obras.

Hablamos de un grupo de mujeres que, a finales de 2019, presentaron una acción en Valparaíso (Chile), en el escenario que llamamos comúnmente *calle*, o *plaza*. El escenario es el espacio público porque todos los lugares son un escenario, ya sabemos. Sería pertinente, quizás, en este caso hablar del *ágora*, como el espacio que permite el encuentro de las personas. El *ágora* como escenario. La breve performance *Un violador en tu camino*, se expandió por las redes sociales y en pocos días se había replicado en muchas ciudades de Chile y luego, a una velocidad asombrosa, tenía versiones en más de 200 ciudades del mundo, repitiendo miles de veces, millones de mujeres de todas las clases sociales apuntando con dedo acusador *¡El violador eres tú!* ¿Cómo se explica un fenómeno así?

Lo primero que habría que decir es que esta pregunta se ha hecho muchas veces en torno a este mismo objeto. "Una performance, una canción, una coreografía de mujeres y disidencias: ¿Por qué causa tanto revuelo? ¿Por qué tanto representantes del gobierno como la prensa necesitan opinar al respecto?" (LASTESIS, 2021, p. 105). No pretendemos por tanto dar por buena una respuesta, sino que la planteamos, como una estrategia de acercamiento, un modo de discutir. Sin embargo, creemos que esta discusión puede finalmente explicar al menos en parte el fenómeno, lo que requiere desmontar algunas nociones sobre arte y performance que se encuentran arraigadas y, además, salir de la parcela del arte para vincular lo social a este evento, que asimismo se transforma en un evento social.

Por otro lado, no parece justo hablar del trabajo del colectivo LASTESIS (sí, se escribe todo junto y con mayúsculas, no importa cuántas veces lo hayamos visto escrito de otra forma en casi todos los lugares), remitiéndonos solo a esta obra, acción, performance, protesta, himno, ya veremos qué nombre es el que recibe (sí, esto también se ha discutido). La agrupación firma otros quince trabajos que, por supuesto,



FIG. 92: *Un violador en tu camino* (LASTESIS, 2019). En primer plano, al centro, de izquierda a derecha: Paula Cometa Stange, Sibila Sotomayor Van Rysseghem y Daffne Valdés Vargas. Registro de primera ejecución performática, 20 de noviembre, Valparaíso. Fuente: Sibila Sotomayor, LASTESIS.

no han tenido la misma repercusión. Porque es muy difícil que cualquier trabajo que haga un artista o un colectivo artístico tenga la repercusión de *Un violador en tu camino*. Es probable que nunca nada de lo que hagamos, quienes nos relacionemos a este texto y con estas palabras, tenga jamás la repercusión que tuvo (¿y aún tiene?) aquella performance presentada por primera vez el 20 de noviembre de 2019 en una calle en Valparaíso (Figura 92). Ese día, un puñado de personas se sorprendieron con esta presentación. Al final, en medio de los aplausos, una señora de pelo cano afirma, satisfecha, *bonita forma de protestar*.

Pocos días después, la performance ya se había repetido en una veintena de países y era casi imposible que alguien no supiera, al menos, el grito de la canción. *Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni como vestía*. El 29 de noviembre volverían a presentarlo en Valparaíso (Figura 93), en la plaza Sotomayor, frente al edificio de la Armada de Chile, junto a otras quinientas mujeres. Y esto era solo el comienzo.

Aún así, para comprender la obra y el fenómeno, será necesario referirnos a algún otro trabajo realizado por las mismas mujeres. Esto no solo responde a una cuestión formal, sino que toma en cuenta los reconocimientos que han recibido como



FIG. 93: *Un violador en tu camino* (LASTESIS, 2019). En primer plano, al centro, de izquierda a derecha: Paula Cometa Stange, Sibila Sotomayor Van Rysseghem, Daffne Valdés Vargas y Lea Cáceres Días. Plaza Sotomayor, Valparaíso, 29 de noviembre. Fuente: Sibila Sotomayor, LASTESIS.

colectivo, los vínculos que han formado en estos años, que exceden lo realizado en esta performance.

Del mismo modo, sería imposible pensar en el trabajo de ellas sin enfrentar el peso que adquiere su famosa intervención. Planteamos que LASTESIS, tanto en sus obras y como artistas, solo se pueden comprender si tenemos a la vista el agitado marco social que las rodeaba. Este punto, que vimos en detalle al revisar las condiciones del país en el tercer capítulo, lo observaremos orientándolo a la aparición de este colectivo. Para ordenar nuestro trabajo, hemos dividido en dos el relato sobre este grupo. En una primera parte, nos referiremos a la cadena de circunstancias que se conforma y que permite, a nuestro entender, la emergencia del colectivo incluyendo el fenómeno de *Un violador en tu camino*, asuntos que trataremos en el apartado que hemos llamado *LASTESIS, instrucciones de uso*.

Luego nos enfocaremos en lo que ocurre tras el asombroso efecto contagio que se produce con este debut frente al gran público, abordando la trayectoria artística que sigue el colectivo y las inusuales condiciones que marcaron su camino, en un apartado que bautizamos como *Sobreviviendo al patriarcado*.

### 5.3.1. LASTESIS, instrucciones de uso

Asumimos en estas páginas que hablar del Colectivo LASTESIS es hablar preferentemente de *Un violador en tu camino*, pues resulta un hito que cambia la trayectoria de sus realizadoras. La conformación de este grupo de mujeres provenientes del mundo del arte, se dio algún tiempo antes de esta explosión. En el otoño austral del año 2018 habían decidido trabajar un proyecto de forma colectiva, que tendría la finalidad de traspasar la teoría feminista a la escena o a la obra, según la nomenclatura que se prefiera usar. En un sentido amplio, ellas hablan de obras, lo que puede traducirse en operaciones concretas como videos, performance, collage, diálogos, dibujos, bailes, etc., además de las posibles combinaciones que se pueden producir entre estos elementos: "Trabajamos la metodología del collage. Cada una lleva una porción de su información y su estética al grupo, y lo conjugamos, la mezclamos", decía Lea Cáceres en agosto de 2020 (en Iwama, 2021, p. 211). Lo que vemos, en el sentido en el que lo hemos definido en el Marco Teórico, son dispositivos, capaces de interactuar con el espacio social y transportar subjetividad.

Este colectivo se formó originalmente con cuatro integrantes: Sibila Sotomayor Van Rysseghem, Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange y la ya mencionada Lea Cáceres Díaz, todas nacidas en 1988 (Figura 94). El centro de gravedad sobre el que se produjo esta unión fue, en una medida importante, un asunto geográfico: todas son de Valparaíso. Esto es un punto que no lo consideramos anecdótico, se trata de una cuestión que en Chile, dada su conformación social, tiene cierta importancia. Valparaíso es una ciudad importante, ubicada en el anillo que sigue a Santiago en cuanto a relevancia, tanto económica, cultural como por cantidad de habitantes. Pero ese segundo anillo al que nos referimos ya implica una distancia notable respecto del centro, que es Santiago.

Pese a que en Valparaíso se encuentra la sede del Congreso Nacional desde el fin de la dictadura, este hecho no ha significado una auténtica descentralización del poder. La discusión por devolver la función legislativa a Santiago se presenta frecuentemente. El edificio mismo del Congreso responde a un diseño adjudicado en el ocaso dictatorial, una decisión arquitectónica que rompe con la línea de la ciudad y se instala en sus calles centrales como un bloque sin vínculos con su entorno (Figura 95). Su instalación,



FIG. 94: Colectivo LASTESIS, en el año 2020. De izquierda a derecha: Daffne Valdés Vargas, Sibila Sotomayor Van Rysseghem, Lea Cáceres Díaz y Paula Cometa Stange . Fuente: LASTESIS.

apuntamos, no ha contribuido a generar una sensación de centralidad real, sino que puede percibirse como una imposición desde el poder.

No ser de Santiago, en un país como Chile, es habitar algún tipo de borde. Y, dada la particular geografía, mientras más alejado de la capital, se incrementa la marginalidad, incluso el abandono. Es un esquema que se replica dentro de las organizaciones de las ciudades, donde los centros acumulan las posibilidades y las periferias quedan al margen del beneficio.

Por tanto, que el colectivo LASTESIS responda a esta variable como primera razón de conformación nos habla de una posición política frente al poder, y no es únicamente un asunto de identidad local. En la práctica, de modo superficial, los discursos que levantan desde el colectivo no tienen ninguna relación con esta vivencia regional y tampoco reivindican posiciones locales. Al contrario, su rápida propagación por el mundo responde a factores con los que se podían identificar una mayoría de mujeres, tanto en sus procedimientos como en lo discursivo. Pero en este análisis sostenemos que la variable de la procedencia es basal, pues cataliza un discurso que enfrenta al poder, por estar permanentemente fuera de los circuitos de toma de decisión.



FIG. 95: Vista general del Congreso Nacional chileno, Valparaíso.

Otro asunto que nos parece importante para comprender la conformación de LASTESIS es el aspecto generacional. Todas sus integrantes nacieron en 1988. Esto podría ser una casualidad y, sin embargo, creemos que nos ofrece una clave para entender la postura frente al poder. El '88 en Chile es un año señalado desde el punto de vista político, al estar marcado por el plebiscito del 5 de octubre con el que se inicia el final de la dictadura civil militar encabezada por Pinochet. Como vimos con algo de detención en el tercer capítulo, el plebiscito también inaugura una era de estrategias de consensos y pactos que dieron viabilidad a la transición. Se trata de una generación que creció bajo las condiciones de esos acuerdos, arrastrando un malestar que se deriva de aquella obligación de asumir los compromisos que otras personas firmaron en un tiempo que ya no resulta propio. Buena parte de la rabia expresada en el Estallido Social, estaba anclada en bolsones de malestar criados en la etapa transicional.

Un tercer aspecto mucho más evidente en su caracterización, que por supuesto ha sido tocado en todas las referencias a LASTESIS, es su adscripción a la teoría feminista. Como analizamos antes, este asunto tiene complejidad, pues el feminismo no es un cuerpo monolítico. En el caso de este colectivo, se dibuja una parcela bastante precisa del feminismo al que se adscribe, en línea con las corrientes latinoamericanas, lo que también es otro indicador de margen. Lo que predomina en la propuesta de LASTESIS es el feminismo comprendido por voces como Rita Segato, Silvia Federici, Paul

B. Preciado y Judith Butler, como principales referencias. Es decir, se trata de un feminismo transinclusivo, proderechos de trabajadoras/es sexuales, entendiéndolo como un movimiento que tiene alianzas naturales con la comunidad LGBTQIA+, y que identifica un bloque de opresión social en los eslabones de patriarcado y capitalismo, especialmente la vertiente neoliberal desarrollada en Chile. En su manifiesto, señalan:

El feminismo es un viaje o un camino largo que, dependiendo de nuestra propia historia, tiene diferentes formas de ser recorrido. El camino de algunas y algunos es de tierra, empedrado, empinado, en ningún caso es fácil de recorrerlo. El de otras y otros es liso y pavimentado. En el de algunas y algunos aparecen bifurcaciones con el pasar de los años. Lo más probable es que la violencia sea el punto del camino desde donde partimos todas y todes (LASTESIS, 2021, p. 114).

Como rasgo distintivo de esta definición político-conceptual que elaboran, señalamos que se trata de un grupo altamente formado, con estudios superiores y grados posteriores.<sup>107</sup> De ahí que una de sus fortalezas sea la precisión conceptual con la que abordan y difunden sus trabajos, lo que se une a una capacidad de lectura del entorno que ha resultado clave en el impacto de su discurso. Otro efecto que se produce en base a esta misma consideración, es la capacidad de diálogo que tienen como colectivo con el mundo académico y en los foros de enfoque interdisciplinario. Esto se presenta como una fortaleza, a diferencia de otros casos donde la formación hiperespecializada conduce a las personas a mantenerse dentro de un circuito académico con escaso contacto con el entorno. La posición de LASTESIS está rodeada de vasos comunicantes con otros espacios sociales, cuestión que merece destacarse.

Este último punto, nos parece que se relaciona con definición que hace el colectivo respecto de su trabajo. Son artistas, feministas, pero su acercamiento a la realidad es por medio del activismo: "Sí, somos activistas (...) claramente nos consideramos activistas porque trabajamos por lo político, no desde la política, pero sí desde lo político" (Lea Cáceres en Iwama, 2021, p. 206). En ningún momento, LASTESIS

---

<sup>107</sup> Daffne Valdés Vargas y Sibila Sotomayor Van Rysseghem son artistas escénicas tituladas en la Universidad de Valparaíso, con especialidad en dramaturgia. Daffne cursó un diplomado en literatura infantil y juvenil de la Universidad de Santiago. Sibila tiene un grado de máster en sociología y antropología de la Université Catholique de Louvain (Bélgica) y es doctora en ciencias sociales por la Universidad de Chile. Por su parte Paula Cometa Stange es licenciada en Diseño; profesora, licenciada en Historia y Ciencias Sociales por la Universidad de Valparaíso y diplomada en Teoría del Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Información obtenida en la web del colectivo <https://colectivolastesis.com/integrantes.html>. Aquí solo nos referimos a las integrantes que continúan siendo parte del colectivo a la fecha que hemos terminado de escribir este documento (2024).

se perciben a sí mismas como únicamente artistas, desvinculándose de la idea de la autonomía del arte que tuvo tanta promoción en el siglo XX.

Como medida preliminar para acercarnos al trabajo de LASTESIS, proponemos considerar estos cinco puntos de enfoque: procedencia de margen, corte generacional, adscripción teórica, formación académica y posicionamiento activista. Esto nos permite dibujar al menos un marco de comprensión. Y señalamos estas claves como un paso previo para una comprensión más profunda, porque no creemos que sea suficiente para acercarse correctamente a la propuesta.

Debemos sumar, entendemos, el momento social en el que aparecen. Creemos, de todas formas, que no es una casualidad, no existe una coincidencia. Como ya repasamos en la descripción del marco social en Chile, el trabajo de LASTESIS se inscribe dentro de una serie de eventos que conformaban un lienzo de crisis, un escenario donde era posible activar el dispositivo de la performance. En ese marco se habían producido, antes de la aparición de *Un violador en tu camino*, una serie de presentaciones performáticas en el espacio público, muchas de ellas de corte feminista. Es decir, el trabajo de LASTESIS no lo podemos considerar como una ruptura, sino como una continuidad, parte de un flujo que ya estaba en curso. Paulina y Natalia Bronfman (2022) lo reseñan de la siguiente forma:

Durante el estallido de octubre, *Un violador en tu camino* fue la cara más visible de un grupo de performances e intervenciones que trabajan colectivamente desde el cuerpo, con el feminismo, por las memorias y la descolonización. Entre estas artistas y colectivos se encuentran Cecilia Vicuña, La Yeguada Latinoamericana, La Guerrilla Marika, Baila Capucha Baila, Paula Baeza Pailamilla y Daniela Catrileo del colectivo feminista mapuche Rangitulewfü, entre muchas otras (p. 151).

Por ejemplo, un mes antes de presentarse la performance de LASTESIS por primera vez en Valparaíso, La Yeguada Latinoamericana, grupo dirigido por Cheril Linett (1988), había irrumpido en el espacio público con un equipo de unas doce mujeres usando una cola de yegua naciendo desde el coxis (Figura 96). Ocupaban con su acción el centro del espacio de protesta, colocando en ese escenario cuerpos animalizados de mujeres, decisión en la que Julieta Candelaria y Libertad Vidal detectan que cierto "hilo conductor se plantea desde el grupo en aquel uso, en la posición subalterna de la



FIG. 96: Intervención del grupo La Yeguada Latinoamericana en medio de protestas, Santiago de Chile, 2019.

mujer y del animal para responder a fines oligárquicos y de poder" (2019, p. 154). Linett realizó una serie de intervenciones con la Yeguada durante la revuelta que luego presentaría en distintas instancias, dentro y fuera de Chile. Sin embargo, este proyecto lo venía desarrollando desde el año 2016, siendo parte de las oleadas feministas que ya habían aparecido en el país. El catálogo de intervenciones de Linett y su grupo contaba, con cerca de una decena de acciones antes del estallido, principalmente problematizando el cuerpo de la mujer en el espacio público. "Como corporalidad femenina, siempre quedamos relegadas a esta posición subalterna", afirmaba Linett en noviembre de 2018 (en *El Desconcierto*, 2018, ¶24).

Otra acción, en una línea similar, la realizó el Colectivo Gata Engrifá y su intervención *Derrame*, con el que junto a una veintena de mujeres y música ejecutada en vivo, invadían una gran pileta de la ciudad de Santiago para, tras una breve interacción, teñirla completamente de rojo (Figura 97). La imagen lograda resultaba muy potente, en medio de días muy intensos de protestas y cientos de heridos. Este mismo grupo ya había trabajado sobre la idea de teñir las aguas de las piletas de la ciudad, una figura simbólica muy directa que no requiere demasiadas explicaciones,



FIG. 97: Intervención *Derrame* del colectivo Gata Engrifá, Santiago de Chile, noviembre 2019. Fuente: Gata Engrifá.

siempre utilizando sus cuerpos<sup>108</sup> como agentes de la acción. A diferencia del caso de Linett, este proyecto se forma en torno a la revuelta, con un grupo nuclear que organiza y convoca a otras participantes (relativamente estables) de acuerdo a la intervención que se esté planeando. La configuración del equipo es de procedencia diversa, pese a que muchas de ellas vienen del teatro, se contactan principalmente a través de los circuitos de rap y *free style*.

Durante las mismas semanas que esto ocurría, llamó la atención el trabajo de Rocío Hormazábal (1982). A diferencia de las performance que acabamos de revisar, lo de Hormazábal son intervenciones individuales, que tienen un componente feminista pero que también abordan otros márgenes sociales y culturales al no responder a los cánones corporales que se imponen. Rocío utiliza su cuerpo como agente activador de la acción: "Me di cuenta de que mi cuerpo era una herramienta poderosa, porque a través de él podía comunicar mejor lo que quería decir" afirma Rocío (en González Contreras, 2020, ¶13). Su trabajo funciona más por serie, comprendiéndose mejor en la medida que se puedan ver varias de sus intervenciones. A modo de ejemplo, dejamos dos imágenes de sus performance: *Piñera me empelota*, realizada el 19 de octubre de

<sup>108</sup> Con la irrupción de las olas feministas del siglo XXI en Chile, ingresan mutaciones en palabras y conceptos que buscan visibilizar las diferencias. Es una batalla cultural que se da de manera permanente en el lenguaje. En este documento optamos por usar términos en función del nombramiento que hacen, en este caso, las ejecutantes.



FIG. 98a: *Piñera me empelota*, Rocío Hormazábal.  
 Autora imagen: Zaida González.



FIG. 98b: *Por un verano sin Piñera*, Rocío Hormazábal. Autor  
 imagen: Andrés Valenzuela.

2019 (Figura 98a) y *Por un verano sin Piñera*, del 25 de noviembre de 2019 (Figura 98b).

Con la revuelta social de fondo, las acciones feministas se multiplicaban y conseguían repercusión entre público y manifestantes, una población que en términos generales se encontraba deseosa de nuevas formas, de nuevos modos de expresar, en un país que explotaba de demandas largamente postergadas. En ese sentido, lo que hicieran un grupo de mujeres artistas, o activistas feministas, en una jornada más de protestas en Valparaíso, no tenía una proyección de largo plazo. Obviamente el fenómeno que sucede luego con esta performance, es sorprendente para sus realizadoras y también para el medio artístico y académico. Visto con algo de perspectiva, el momento excepcional de efervescencia social, que se vivía, permitía la aparición de lo nuevo. Pero al mismo tiempo, ese marco también facilitaba la percepción de aquellas manifestaciones. En esos días en Chile pasaron muchas cosas, tantas que el capítulo que se dedica a su revisión en este mismo documento (pese a su relativa longitud), debe tomarse solo como un resumen. Nos parece más correcto, entonces, atribuir la relevancia que adquirieron, principalmente a nivel local, a un cambio en el equilibrio de la producción y la recepción.

Debemos consignar que las estrategias del activismo artístico ya han sido largamente discutidas a partir de lo que Hal Foster (2001) bautizó como el *giro etnográfico* del arte. Kasumi Iwama (2021) traslada esta discusión hacia las prácticas feministas, retomando la noción de Foster:

El arte minimalista abrió una gama de prácticas en los setentas como el arte conceptual, performance, arte sitio-específico y el uso del cuerpo. Muchos de estos medios fueron apropiados por artistas feministas quienes vieron el potencial de expresar lo político de maneras directas (p. 89).

En estas prácticas, se produce una transposición en la fase de exhibición de la obra, a lo que debemos agregar otra capa de complejidad con las mediaciones que se producen a través de las redes sociales, que suelen intensificar, en ocasiones, los procesos. De este modo, las prácticas performáticas que aparecen en sincronía con el *Estallido Social*, acceden a diferentes estadios de exhibición y contacto con el público, lo que es probable que haya cambiado la valoración en la fase de la recepción. La transposición a la que nos referimos al inicio de este párrafo se relaciona con los momentos y los públicos. Iwama lo expone con un esquema que facilita su comprensión (Figura 99):

Nos parece que esta representación comprende parcialmente los fenómenos que hemos visto hasta ahora, referidas a las performance feministas aparecidas en medio de la revuelta social. La repercusión que tuvieron, reiteramos, no puede comprenderse únicamente como un efecto sucedido en el momento de la producción de la obra. La suma de una capa de público, a través de las redes sociales, transforma la obra en lo que es definitivamente. Este es un proceso tan acelerado que a veces no lo consideramos en el análisis. Creemos que los ejercicios e intervenciones con los que hemos ejemplificado hasta el momento en este apartado, responden a un diseño que tiene un factor adicional. Hemos elaborado un nuevo esquema que complementa lo presentado por Iwama. Este esquema nos permite comprender el recorrido completo de estos trabajos, lo que podríamos llamar un *Giro Etnográfico Medial* o simplemente un *Giro Postetnográfico* (Figura 100)<sup>109</sup>.

Este nuevo esquema coloca al artista no solo en un mismo plano con el público presente en el momento de la ejecución, al que hemos rebautizado como *Público*

<sup>109</sup>En nuestra revisión documental y bibliográfica no hemos encontrado el término de postetnografía en la aplicación artística. Lo hemos visto en campos de estudio psicológico con métodos etnográficos, donde esta idea se deriva de la metodología visual para calificar imágenes producidas con medios digitales, asunto con el que habría un área de coincidencia (ver Armijo Cabrera, Muriel. Investigar las experiencias infantiles con post-etnografía escolar visual: dilemas epistemológicos. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales: Relmeacs*, 11(1). Sin embargo aquí hacemos referencia a una estrategia que se aplica en la recepción de la obra y la termina de modelar para un siguiente público a través de plataformas digitales, asunto particular que no hemos detectado. No descartamos que sea una idea que se encuentre en progreso y que aparezca en distintos textos en los próximos años.



FIG. 99: Esquema "Giro Etnográfico" a partir de conceptos de Foster (Iwama 2021, p.90).

*Inicial*, sino que le entrega una nueva función a ese público, que debe mediar la acción —es decir operar sobre ella— para que llegue al *público principal* y adquirir definitivamente su forma de *obra*. El *público principal* no necesita estar en contacto directo con la obra, sino tan solo ser testigo de su reflejo y, a su vez, volver a mediar sobre ella, para que la obra continúe su proceso de instalación en nuevos públicos. La función del museo, como vemos, queda relegada a una función suplementaria, quizás de conservación, al exhibir frente a un público adicional los elementos residuales de aquella obra. Así las acciones diseñadas por Linett, el colectivo Gata Engrifá o Rocío Hormazábal, buscan generar una imagen en el espacio público que sea susceptible de ser mediada por el público inicial. A través de ellos, la obra generará un impacto social y llegará al público final.

Lo que apreciamos, al mismo tiempo, es que el paso hacia el Museo parece perder valor en la cadena, o sería visto como un gesto de validación posterior. Como sea, a la institución Museo no le será fácil adaptar sus cubos blancos a estas propuestas, más allá de la probada exhibición de registros. En los últimos años han adquirido importancia dentro de los museos los conversatorios, encuentros, charlas, talleres, etc., técnicas que permiten recuperar parcialmente la sensación de estar en el momento de la producción, intentando ofrecer a su público la posibilidad de ser un nuevo público inicial, en un espacio controlado. El peligro, por otra parte, es caer en un simulacro de la acción original, desprovista de cualquier peso político, una versión *descafeínada* e inocua de la propuesta inicial.

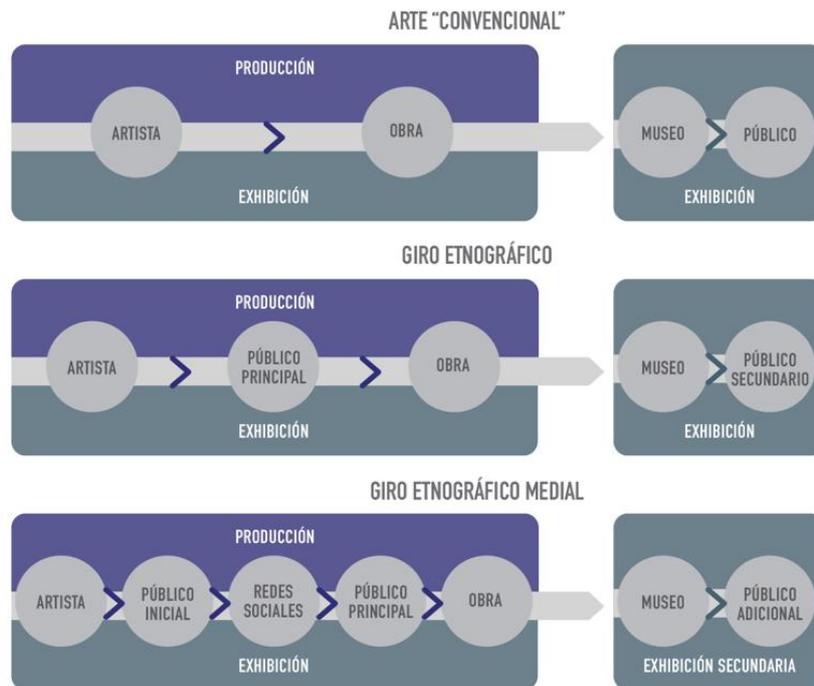


FIG. 100: Giro Postetnográfico o Etnográfico Medial, a partir de conceptos de Foster y esquema inicial de Iwama. Elaboración propia.

Estas consideraciones y observaciones las trasladaremos al caso de *Un violador en tu camino*. Constataremos que no funcionan con tanta precisión como lo hacen con las otras muestras performáticas. Y aquí parece que podríamos encontrar alguna clave que permita comprender, al menos en parte, la repercusión de este trabajo. Retomaremos esta línea un poco más adelante.

Aunque las similitudes de esta obra con las otras que hemos citado son claras, debemos prestar atención a las diferencias específicas en la propuesta de LASTESIS. Mucho de lo ya escrito en torno al trabajo de LASTESIS, que es bastante, orbita en torno a preguntas sobre su propagación, cuestiones que debiera explicar la academia. Tras una masiva convocatoria para realizar *Un violador...* en distintos lugares de Santiago de Chile el 25 de noviembre de 2019 (Figura 101), Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres y solo cinco días después de su primera presentación en Valparaíso, algunos medios de comunicación buscaron respuestas basadas en teoría y años de estudio.

El medio digital Cancha General publicó una nota el día 5 de diciembre titulada *Comentarios desde la Academia de «Un violador en tu camino» de LasTesis*.



FIG. 101: Momento de *Un violador en tu camino*, 25 de noviembre de 2019. Captura de pantalla.

Preguntaron a tres profesoras ligadas al mundo feminista las razones del impacto de esta performance. Recortamos tres fragmentos centrales:

La académica de la Escuela de Psicología de la Universidad de Santiago, María José Rodríguez, consideró que uno de los factores más importantes que gatillaron su amplia repercusión fue la jornada en que se realizó la presentación, la cual recuerda la naturalización de la violencia hacia la mujer, la violación de sus derechos y la indolencia de la sociedad ante esta situación (¶12).

... la Directora de Género, Diversidad y Equidad de la Universidad de Santiago, Andrea Hurtado, destacó la claridad y cercanía con que la presentación expone teorías propias del feminismo. «Habla sobre las demandas contra el patriarcado y contra la lógica de relacionarnos de una forma androcéntrica, lo que no solamente se vive aquí, sino que en todo el mundo», señaló (¶15).

... la académica del Departamento de Filosofía de la USACH, Dra. Diana Aurenque, agregó que el estallido social influyó en su difusión, ya que los ojos del mundo estaban puestos en Chile; eso, sumado al contraste entre la estética de denuncia versus lo pegajoso de la letra. «La estética, que es muy potente, creo que es una de las razones por las que dio la vuelta al mundo», señaló (¶17).

Nos encontramos con que: 1) la oportunidad en que se hizo, 2) la simpleza de la transmisión conceptual y 3) una estética potente, eran vistos como elementos que explicaban la vertiginosa propagación de la performance, a esa altura ya realizada en una veintena de países. Por supuesto consideramos que estos puntos destacado son

parte de las fortalezas del trabajo de LASTESIS, como también se podrían compartir con el trabajo de La Yeguada... o Gata Engrifá. Son eslabones potentes, pero no parecen explicar su exitosa difusión y, menos aún, las réplicas que se multiplicaban.

En este sentido, nos conviene retornar al esquema que presentamos más arriba. Esta acción en el espacio público supera las expectativas porque, entendemos, funciona en varios planos al mismo tiempo. Tiene su público inicial, que se divide en dos grupos, lo que marcaría una particularidad y una necesidad de precisar el esquema. Por una parte están las mujeres que participan junto a las creadoras originales, haciendo la acción, lo que las hace viajar de *público* a *ejecutantes*. Recalamos que este grupo lo componen exclusivamente mujeres, aunque en ocasiones —especialmente en Chile— se les unen sin problema miembros de otras comunidades de la disidencias sexuales. Regresaremos sobre este carácter separatista, creemos que le otorga otra cualidad diferencial. De otra parte están las personas que observan la acción, que es un público inicial más tradicional, no separatista. Más importante aún, es que es el público que graba y/o comparte en sus redes sociales la performance, independiente de los registros que hagan las creadoras y sus colaboradores. Y finalmente, lo fundamental e invisible, todas las operaciones que se realizan cumplen al menos dos objetivos: logran llegar a un público más amplio, por descontado, y funcionan como un sencillo manual de instrucciones. Todas y todos seríamos capaces de realizar la acción tras ver un registro. La performance de LASTESIS, sostenemos, es una invitación a realizarla que transporta su modo de operación. Y esto, que lo entendemos como su particularísima ventaja respecto de cualquier otra acción que hayamos revisado, también se convirtió en un punto de cuestionamiento. ¿Es arte si cualquiera puede hacerlo? ¿Dónde está la particularidad del gesto que busca la performance?

Existió, al menos en las primeras semanas, una discusión más o menos abierta sobre la cualidad artística de esta performance. Antes de colocar algún ejemplo, hacemos notar que esta es una discusión que se da sobre objetos que, en ocasiones, luego forman parte del exclusivo catálogo de las obras que cambian el modo de hacer arte. El artista español RallitoX (1977), que mantiene un canal abierto de divulgación de arte en YouTube con casi catorce mil suscriptores al día de hoy (agosto 2024), dedicó

un programa especial en diciembre de 2019 para discutir este asunto. Anuncia que se trata de un trabajo que se ha convertido en fenómeno mundial y hace una breve descripción:

... tiene los mismos elementos independientemente de en qué país se efectúe. Veréis que hay una cinta que tapa los ojos, veréis que hay una coreografía que incluye sentadillas (...) y también incluye ropa que en un momento puede ser ligera, poca cantidad de ropa. Ahora os explicaré también el porqué" (RallitoX, 2019, 2m00s—2m22s).

Más adelante circunscribe su discusión: "Os quiero hablar sobre los límites de la performance" (4m40s). Para RallitoX, existen algunos límites *en* la performance que marcan aquello que se puede o no calificar como una *performance artística*, cuidando de agregar este apellido. Si no es arte, entonces es una actuación, una presentación, pero no una performance. Visto en perspectiva, la discusión que se plantea aquí parece improcedente, ya que LASTESIS son mundialmente reconocidas como artistas feministas, lo que pone un punto final a los cuestionamientos. Pero nos parece oportuno recordar que esta discusión se produjo, y se hizo con cierta timidez, pues el fenómeno era avasallador, lo que inhibía que las voces disidentes se alzarán. Y más si estas opiniones eran difundidas por voces masculinas que venían a "explicar" las cosas para establecer algún tipo de verdad.

Con todo, nos parece una discusión no solo válida, sino que acertada: en muchos de los casos que hemos revisado en esta tesis, la pregunta que hay de fondo es si se trata o no de arte. Y atención, en este capítulo solo revisamos trayectorias artísticas que coinciden en este punto. No nos parece una cuestión casual. Y también es válido porque, en este caso, no se trata de una voz decimonónica que viene a plantearlo, sino que de un artista relativamente joven, con experiencia en el campo de la performance. Él ve un acto reivindicativo, una protesta, un manifiesto, un himno, pero la clave está en que él *cree* que las autoras *no tenían intención* de crear una obra artística.

En esta secuencia se encierra una paradoja que tiene cierta belleza: sobre una obra feminista, viene un hombre a expresar lo que *cree* para determinar la intención autorial. Por lo demás es una operación que tiene historia en el mundo del arte: se subvaloraban las obras de Mendieta porque estaba emparejada con Carl Andre; a Rebecca Solnit, hombres le han llegado a explicar su propio libro; la discusión sobre la

autoría de *La Fuente* de Duchamp parece una locura, más aún si se le adjudica a excéntrica baronesa Elsa von Freytag-Loreinghoven. El etcétera es largo.

El debate lo hemos ejemplificado en RallitoX, pero se produjo en distintas esferas, confirmando el problema estructural que cruza de forma transversal el trabajo de LASTESIS: el patriarcado es un juez. Y en este caso, juzga incluso tu performance. Dicho esto, creemos que el problema no es de RallitoX (o no solo de él), sino de un sistema de relaciones que valida que un hombre, a casi trece mil kilómetros de distancia y con pocos antecedentes sobre la mesa, se sienta con el derecho de emitir un juicio así. No es el único, él es la norma y no la excepción.

Pero quizás donde más se manifestó la incomodidad patriarcal con esta propuesta, fue en los comentarios rutinarios, mayoritariamente expresados a través de la red, como lo relata Sibila Sotomayor hablando de las consecuencias de la performance:

Nos ha puesto en la mira de muchos ataques, bastante nocivos, violentos, de distinto tipo, y sobre todo a través de las plataformas digitales por donde más se dan, porque no cualquier persona tiene el coraje de decirte a la cara, pero sí bien detrás de una pantalla (en Iwama, 2021, p. 212).

La violencia de los comentarios, usualmente anónimos, consideramos que es necesario señalarla y caracterizarla: "A nosotras nos han deseado la muerte. Nos han deseado la muerte por crear y realizar una performance. Por cantar y bailar denunciando históricas violencias con nuestras amigas y amigos" (LASTESIS, 2021, p. 115).

Si bien como norma general no creemos en la reiteración de los discursos de odio porque eso solo genera más visibilidad, siendo este un trabajo de corte académico lo justificamos porque nos entrega una medida de la amenaza para el orden simbólico que se percibe a partir de esta acción. Para hacer este breve ejercicio, de algún modo inefable, nos centramos en la versión que se hizo en Ciudad de México, el día 30 de noviembre de 2019. Recordemos que México es un país con altas tasas de violencia machista, con episodios y periodos que han remecido al planeta por su crueldad, como

por ejemplo las desapariciones en ciudad Juárez<sup>110</sup>. La convocatoria reunió a unas cuarenta mil mujeres en el Zócalo, las informaciones periodísticas mencionaban que ocupaban una cuarta parte de la inmensa plaza, la que tiene una capacidad para 200 mil personas. La señal de noticias de Televisa, en su canal de YouTube NMás (con más de ocho millones de suscriptores), transmitió en vivo el evento, sin cortes, desde la llegada hasta su disolución<sup>111</sup> Casi 40 minutos de transmisión.

Al ser una emisión en plataforma y en vivo, lo habitual es que quienes participan del visionado, vayan dejando algún comentario. Nos hemos sorprendido con el nivel de violencia que se vio en esa ocasión, lo que refuerza la idea de la necesidad de acciones de este tipo. Copiamos abajo algunos ejemplos que hemos seleccionado de un modo casi aleatorio. Primero va el seudónimo o nombre de usuario, y luego el comentario que han dejado, antes, durante y después de la performance:

**Vicente Guzmán:** *esto pasa por no darles un golpe a tiempo.*

**Alfredo Urdaneta:** *la ideología de género, la traen los masones, buscan destruir la familia, la religión, los valores tradicionales. quieren hacer a las mujeres enemigas de los hombres, pura lesbiana feminazi.*

**Teniente Danielsan:** *jamás tendrán un hombre digno a su lado estas viejas.*

**Giovanny Gonzalez:** *entres otras cosas más importantes, alguien va ir a ver la película de bob esponga? yo invito un combo!! y los tacos al pastor.*

**Alfredo Urdaneta:** *adoctrinamiento en ideología de género, bueno orden mundial, detrás de todo esto está SOROS.*

**Raul Mora:** *para estas locas todos los hombres somos violadores.*

**ssg:** *la violencia seguira porque las mujeres son adictas a relaciones toxicas llenas de violencia! han crecido en familias violentas y replican el mismo esquema! abre los ojos!.*

**roberto Amaro:** *el hombre es machistas, será porque es macho, porque femenino no creo.*

**Luis kw:** *se van a encuerar o no?*

**luli mimi:** *esto a leguas se ve esta más que organizado así se empieza a desestabilizar a un país para los fines comunistas como no lo comprenden las que empezaron esto son extranjeras en nuestro país.*

**Peter mtz glez:** *Comentare algo mas interesante; como preparar cereal con leche. En un plato colocas cereal, agregas leche y listo...!!!! a disfrutar,.buen provecho. Sigán leyendo los demas comentarios.*

<sup>110</sup> Para más detalles, recomendamos consultar el informe VIOLENCIA FEMINICIDA EN MÉXICO, elaborado por el Gobierno de México y ONU Mujeres. Versión 2021 en este enlace: [http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos\\_download/ONUMEX\\_Brief\\_Femicidio\\_FEB2022-V3%20FINAL.pdf](http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/ONUMEX_Brief_Femicidio_FEB2022-V3%20FINAL.pdf)

<sup>111</sup> Aún disponible en el siguiente enlace: [<https://www.youtube.com/live/AJAXdGH9apo?si=4GK-DfDQe6-HcsqE>]

**blackarcher1000:** *Igual que en Argentina.....Pero más feas.*

Ocasionalmente, entre estos mensajes, aparecía alguno que mostraba simpatía con la manifestación. Pero la tónica era más bien lo que exponemos aquí. La irrupción feminista también arroja luz sobre los rincones más sombríos del entorno social, y es particularmente efectiva si adquiere un formato artístico. Mensajes como estos debemos multiplicarlos por miles para tener una idea aproximada de lo que han recibido LASTESIS por sus acciones. El costo es alto, pese a (o debido a) que también les entrega un lugar de enunciación normalmente reservado para los hombres.

Si esto no fuera aún suficiente argumento para la calificación como performance artística, parece saludable recordar una aguda observación de Jaime Brihuega, recogida por Pedro Celedón en una discusión sobre arte y espacio público:

Quando se pretende que la reflexión sobre el arte albergue la incidencia de aquellos factores que vinculan el arte con la realidad histórica, se estará partiendo de una unidad más compleja que el simple objeto de algo que cabría nombrar como hecho artístico (...). El horizonte de la reflexión obliga, entonces, a deslizarse continuamente sobre el individuo, grupo social, instituciones o abanico simbólico-funcional, que han dado existencia a un objeto, idea o lenguaje visual, y la gravitación económica y sociocultural que arrastran sobre sí mismos, es decir, sobre el proceso de producción material, simbólica, semiótica y estética (Brihuega en Celedón, 2006b ,p. 33).

La intervención de LASTESIS efectivamente nos desliza, como plantea Brihuega, sobre preguntas en torno al individuo, al grupo social y las instituciones. No basta con declararlo, lo que hizo la performance es efectivamente echar a andar esta reflexión. Y esto se intenciona desde la primera vez que se ejecuta esta acción. En el video registro que existe de la primera presentación, en un fotograma alcanzamos a captar a un compañero de LASTESIS que lleva un cartel que dice: el arte fuera de sala (Figura 102).

Aún así, nos parece que hay otro elemento que contribuye de manera notable al éxito de esta performance. El ejercicio requiere de una masa que la ejecute. Entramos en la zona de la multitud. La observación que hemos hecho apunta directamente al sonido que emite esta masa de personas. Al tratarse de una acción de corte separatista, nos ofrece un sonido muy diferente al que arquetípicamente se configura como el sonido de referencia de la masa. La multitud es, en el imaginario colectivo, un murmullo de voces graves, que causan temor pues se asocia a los elementos del poder masculino: fuerza, guerra, violencia. Una clave de la sorpresa que genera la ejecución



FIG. 102: Sujeto con cartel, momentos antes de primera presentación de *Un violador en tu camino*. Valparaíso, 20 de noviembre de 2019. Captura de pantalla.

de *Un violador en tu camino*, radica en el particular sonido que emite la performance: un coro de voces femeninas, articulado como un grito de guerra, una reivindicación y una fiesta. La coreografía, sencilla y adaptable, le entrega ritmo a estas voces que así, juntas, conmueven en su fuerza. Es tan diferente a la multitud, principalmente masculina, que se expresa en los estadios de fútbol cada fin de semana. O a la masa de varones que habitualmente capturan los espacios públicos y sociales. La performance creada no solo cuestiona el sistema patriarcal, sino que quiebra con los estereotipos asociados a la fragilidad y delicadeza de lo femenino. Aquí lo que se escucha es fortaleza. Es una acción de arte que entrega fortaleza.

Parece evidente que muchos de estos aspectos no estaban previstos de una forma correcta cuando decidieron hacer la performance en Valparaíso ese 20 de noviembre. Una convocatoria que "solo pretendía ser una acción local en Valparaíso, y no volver a repetirse. No había ninguna proyección ni intención de aquello" según señala Sibila Sotomayor (en Iwama, 2021, p. 207). Y que sin embargo marca un antes y un después, divide completamente la trayectoria de este equipo de trabajo. LASTESIS son invitadas a participar de una acción callejera, estilo barricada, que organizaba un colectivo de artistas escénicos que habían montado el ciclo *Fuego, acciones en cemento*. Estas acciones consistían en "hacer intervenciones en la calle, pero a modo

de barricadas, barricadas artísticas. De ahí que tienen la misma premisa de la barricada, de interrumpir el cotidiano, interrumpir el tránsito, pero en este caso a través del arte" (Sibila Sotomayor en Canal abierto, 2020 1m36s—1m49s).

Hasta ese momento eran un colectivo artístico que exploraban el campo de la performance. En 2018 habían estrenado su primer trabajo, *Patriarcado y Capital, alianza criminal* (Figura 103), una pieza que se desarrolla en vivo y es una mixtura entre teatro, performance, intervención sonora, generación de materialidad en vivo y video collage. Para este trabajo, de aproximadamente 12 minutos de duración, se propusieron trasladar los conceptos que vierte Silvia Federici en su libro *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Publicado originalmente en inglés en el año 2004, la primera edición en castellano es del 2010. El título de la pieza de LASTESIS, es una síntesis interpretativa del escrito de Federici.

Es interesante observar que el trabajo de LASTESIS, desde un comienzo, no se restringe al uso de textos teóricos como si se tratara de un compendio de citas. Si bien se utilizan algunas citas, lo esencial es una interpretación, un trabajo referido al orden y relevancia de tesis propuestas por otras personas, ofreciendo al público una hermenéutica de los objetos estudiados en un formato hasta el momento inexplorado por la teoría. Ya veremos cómo funciona este mecanismo con algunos ejemplos.

La intervención comienza con la proyección de un antiguo programa infantil de Televisión Española (TVE), donde *Fofó el payaso* cantaba una canción que supuestamente serviría para aprender los días de la semana, en plena dictadura franquista. La canción trata de una niña que nunca puede salir a jugar porque siempre está ocupada con alguna tarea: el lunes debe planchar, el martes limpia, el miércoles se queda lavando, jueves debe coser, viernes barre, sábado le toca bordar, domingo no puede salir a jugar porque debe rezar. Constatamos con cierto asombro que, si bien el registro que usan tiene cerca de 50 años, continúan apareciendo versiones de la misma canción, casi sin variación en la letra.

También en los segundos introductorios, se escucha una voz masculina que asociamos a algún dirigente político, extraído quizás de las discusiones que se dieron en el Congreso en el marco de la tramitación de la Ley de Interrupción del Embarazo en Chile, una normativa que restringe a solo tres causales la posibilidad de las mujeres a



FIG. 103: Registro de *Patriarcado y Capital*, *alianza criminal*. Presentación de septiembre de 2019. Fuente: LASTESIS

acceder a un aborto. "¿Dónde está el cristianismo? ¡Eso es lo que uno se pregunta!", dice la voz masculina (LASTESIS, 2019, 2m16s), a la que más tarde se sumarán otras voces en el mismo tono masculino.

La sala se inunda de una base electrónica de inspiración industrial y, micrófono en mano, Sibila y Daffne dan voz a las letras que condensan a Federici: "No se puede entender la lucha de clases sin saber que la clase obrera está dividida en dos sub clases: los hombres, privilegiada; las mujeres, dominada" (2m26s—2m48s). Esto se transformará en una suerte de coro que se irá reiterando en la presentación.

Para esta obra, LASTESIS ya contaban con los overoles rojos con los que luego aparecerían en muchas fotografías, siendo parte de la iconografía que las distingue. Este vestuario es una idea que aporta Lea Cáceres para el trabajo que montaron en 2018. Su diseño remite a la clase trabajadora, un símbolo de lo obrero, a partir del estudio del rol de la mujer en la época de entreguerras "donde comenzaron las primeras oleadas de emancipación, se remplazan las labores domésticas por una alta ocupación femenina en las fábricas carente de mano de obra masculina, sus cuerpos

estaban en los campos de batalla" (Cáceres en Martínez Maugard, 2019, ¶14). Luego agrega otros detalles sobre esta primera entrada:

... hago una reinterpretación de esta imagen de la jardinera como un símbolo de lucha que permitió practicidad a los cuerpos femeninos, que ahora respondían a una necesidad de funcionalidad ante sus labores fabriles. Por lo demás es una prenda ligada a la clase obrera, confeccionada con un material resistente que genera un aspecto tosco y geométrico a la silueta, dejando un sub lenguaje contestatario en donde la corporalidad que tengamos no es remarcada, pues el cuerpo en este contexto performático es mi herramienta (¶15).

El rojo elegido, que las barniza de un aspecto combativo, se abre a distintas interpretaciones: la sangre relacionada a la mujer, con su ciclo menstrual quizás, pero también con ese cuerpo capaz de vincularse con la sangre de una forma muy distinta a la de los hombres y, parece evidente que, se relaciona con la sangre de las mujeres derramada por la opresión del sistema patriarcal.

La performance hace una crítica abierta al pensamiento marxista, en la perspectiva de una teoría que se elaboró en función del varón y su lugar de privilegio en el orden patriarcal. Por supuesto, hace lo propio con el funcionamiento capitalista, siempre en línea con lo planteado por Federici en su famoso texto. Anotamos en esta página que el libro de Silvia Federici se presenta como una forma de construir una memoria, rescatando un hilo histórico frágil sobre las luchas y consecuencias, especialmente sobre las mujeres, de la instalación capitalista, íntimamente unida a la idea patriarcal. En el prefacio, Federici (2010) apunta:

Mi objetivo no es sólo poner a disposición de los no especialistas las pruebas en las que se sustenta mi análisis, sino revivir entre las generaciones jóvenes la memoria de una larga historia de resistencia que hoy corre el peligro de ser borrada. Preservar esta memoria es crucial si hemos de encontrar una alternativa al capitalismo (p. 17).

El trabajo de LASTESIS, de alguna manera, responde a este llamado de preservar la memoria, valiéndose de estrategias que efectivamente permitan conectar el pensamiento contracultural de la filósofa ítalo-estadounidense con un público que se mueve en los códigos de la modernidad contemporánea. Creemos que, en la práctica, lo que hacen LASTESIS al aplicar estas estrategias, es generar complejas operaciones de mediación, donde se deja ver una reflexión muy profunda sobre temas difíciles y sobre los modos de abordarlos.

Examinemos esto en alguna operación concreta. LASTESIS ocupan el libro de Federici para transmitir ideas complejas que les resuenan. La operación hermenéutica que desarrollan incluye una disección del texto original y una apropiación, que les permita hacer la transposición hacia el soporte de transmisión que han escogido. Por ejemplo, en *Patriarcado y capital...* citan sin parafrasear las bases del argumentario de Federici al hacer la crítica a Marx. Para lograrlo, realizan cortes quirúrgicos en el texto original hasta condensar un discurso independiente. Para hacernos una idea del trabajo que ello implica, primero transcribiremos el texto que efectivamente se dice en la performance. A continuación, copiaremos el fragmento original, sin cortes, destacando los segmentos que coinciden con la selección.

Aquí lo declarado en la performance:

Carl Marx examina la acumulación originaria desde el punto de vista del proletariado asalariado de sexo masculino y la producción de mercancías. Aquí, la examinamos desde el punto de vista de los cambios que introduce en la posición social de las mujeres y en la producción de la fuerza de trabajo. Por ello, nuestra descripción de la acumulación primitiva incluye una serie de fenómenos que están ausentes en Marx. Éstos incluyen: i) el desarrollo de una nueva división sexual del trabajo que somete el trabajo femenino y la función reproductiva de las mujeres a la reproducción de la fuerza de trabajo; ii) la construcción de un nuevo orden patriarcal, basado en la exclusión de las mujeres del trabajo asalariado y su subordinación a los hombres; iii) la mecanización del cuerpo proletario y su transformación, en el caso de las mujeres, en una máquina de producción de nuevos trabajadores. Si bien Marx era agudamente consciente del carácter criminal del desarrollo capitalista, también suponía que la violencia presente en las primeras fases de la expansión capitalista, retrocederían con la maduración de las relaciones capitalistas. En esto, Marx estaba profundamente equivocado (LASTESIS, 2019, 2m53s—4m23s).

Y aquí el texto original de Silvia Federici, destacando los segmentos escogidos:

**Si Marx examina la acumulación originaria desde el punto de vista del proletariado asalariado de sexo masculino y el desarrollo de la producción de mercancías, yo la examino desde el punto de vista de los cambios que introduce en la posición social de las mujeres y en la producción de la fuerza de trabajo. De aquí que mi descripción de la acumulación originaria incluya una serie de fenómenos que están ausentes en Marx y que, sin embargo, son extremadamente importantes para la acumulación capitalista. Éstos incluyen: i) el desarrollo de una nueva división sexual del trabajo que somete el trabajo femenino y la función reproductiva de las mujeres a la reproducción de la fuerza de trabajo; ii) la construcción de un nuevo orden patriarcal, basado en la exclusión de las mujeres del trabajo asalariado y su subordinación a los hombres; iii) la mecanización del cuerpo proletario y su transformación, en el caso de las mujeres, en una máquina de producción de nuevos trabajadores. Y lo que es más**

importante, he situado en el centro de este análisis de la acumulación originaria las cacerías de brujas de los siglos XVI y XVII; sostengo aquí que la persecución de brujas, tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, fue tan importante para el desarrollo del capitalismo como la colonización y como la expropiación del campesinado europeo de sus tierras. Este análisis se diferencia también del de Marx en su evaluación del legado y de la función de la acumulación originaria. **Si bien Marx era agudamente consciente del carácter criminal del desarrollo capitalista** –su historia, declaró, “está escrita en los anales de la humanidad con letras de fuego y sangre”– no cabe duda de que lo consideraba como un paso necesario en el proceso de liberación humana. Creía que acababa con la propiedad en pequeña escala e incrementaba (hasta un grado no alcanzado por ningún otro sistema económico) la capacidad productiva del trabajo, creando las condiciones materiales para liberar a la humanidad de la escasez y la necesidad. **También suponía que la violencia que había presidido las primeras fases de la expansión capitalista retrocedería con la maduración de las relaciones capitalistas**; a partir de ese momento la explotación y el disciplinamiento del trabajo serían logrados fundamentalmente a través del funcionamiento de las leyes económicas (Marx, [1867] 1909, T. I). **En esto estaba profundamente equivocado** (Federici, 2010, pp. 21-22)

En el ejemplo que estamos usando, la selección de texto, hilvanado con delicadeza, permite incrustarlo en un marco cultural diferente, alejado del canon, en tan solo 90 segundos. Ya dijimos que la puesta en escena tiene una duración aproximada de entre 12 y 13 minutos. Cada eslabón textual o discursivo que se construye, cohabita también con otros elementos visuales y la elaboración de elementos en vivo a cargo de Paula y Lea.

La estructura y puesta en escena que se aprecia en *Patriarcado y capital es alianza criminal*, nos habla de un grupo que había encontrado una metodología y mantenían un acuerdo sobre las zonas que debían abordar. Para cerrar este apartado, veremos cómo funcionaron estas coordenadas en la creación de *Un violador en tu camino*.

Si bien fue la intervención en el espacio público la que hizo mundialmente famosas a LASTESIS, en ningún momento esto fue un objetivo planteado, no se hizo un trabajo específico en la construcción de este artefacto:

*Un violador en tu camino*, la intervención callejera, deriva de una puesta en escena que se llama *El violador eres tú*, que dura aproximadamente 15 minutos, y que nosotras estuvimos trabajando todo el 2019 en torno a esa obra. Y luego, con todo lo que sucede con el *Estallido social*, nosotras decidimos hacer esta intervención que toma la canción que es la síntesis de esa puesta en escena, y la lleva a la calle, la adapta a esta

intervención callejera. (...) Esa performance, *El violador eres tú*, se iba a estrenar el 24 de octubre de 2019 (Sibila Sotomayor, comunicación personal, agosto 2024).

Llegó el *estallido* y el fenómeno de la performance. El estreno se postergó, obviamente. En enero del 2020, finalmente estrenan *El violador eres tú*, en su versión de sala. Lamentablemente, no accedimos a un registro de aquella presentación en vivo. Se encuentra disponible una función realizada en HAU, Alemania (Figura 104), el día 11 de marzo de 2020, cuando la amenaza de la pandemia sobrevolaba Europa<sup>112</sup>. Esta actuación se hizo en el marco de la presentación del nuevo libro de Christina Clemm, que aborda la historia de la violencia contra las mujeres a través de archivos, documentos oficiales y expedientes pertenecientes al Estado Alemán. Más tarde, con la pandemia ya desatada a nivel global, LASTESIS hizo una versión (Figura 105), hecha en una casa, insertando algunas grabaciones de escenario, realización audiovisual no disponible aún públicamente. Ambos registros sirvieron de referencia en este trabajo.

La que hemos denominado como la *versión pandemia*, toma algunas decisiones audiovisuales que nos permitimos destacar. La performance se traslada a un interior, la casa de una persona, por tanto nos transporta a una determinada intimidad, adaptando la dinámica de múltiples frentes que ofrece la performance en espacio público, a un recorrido fronterizo con la idea voyerista, donde ya se contiene una porción de violencia. Lo más complejo desde el punto de vista de la producción, es la opción que hacen por el plano secuencia, sin cortes, para capturar todos los momentos. Esta decisión estética, busca recuperar la idea de lo vivo, somos testigos de un continuo.

Esta obra, basada en las reflexiones de Rita Segato en torno a la violencia contra las mujeres y específicamente en la violación, ha quedado en un terreno híbrido, más allá de las dos versiones existentes. En rigor, se le podría considerar la obra que da origen a la performance pública, por tanto un antecedente. Pero también la podemos calificar como la obra que siguió a la intervención. La puesta en escena resultante efectivamente se nutre de elementos que surgieron desde su planificación en 2019, antes del estallido, y al mismo tiempo, agrega información y registros posteriores al estallido, incluyendo grabaciones de la intervención en la calle.

<sup>112</sup> Se puede visualizar en este enlace: [https://www.youtube.com/live/7Q3plV55Qkc?si=Rj\\_FxY7KDutbvlj\\_&t=5459](https://www.youtube.com/live/7Q3plV55Qkc?si=Rj_FxY7KDutbvlj_&t=5459)



FIG. 104: Registro de *El violador eres tú*. HAU, marzo 2020. Captura de pantalla. Fuente: LASTESIS.

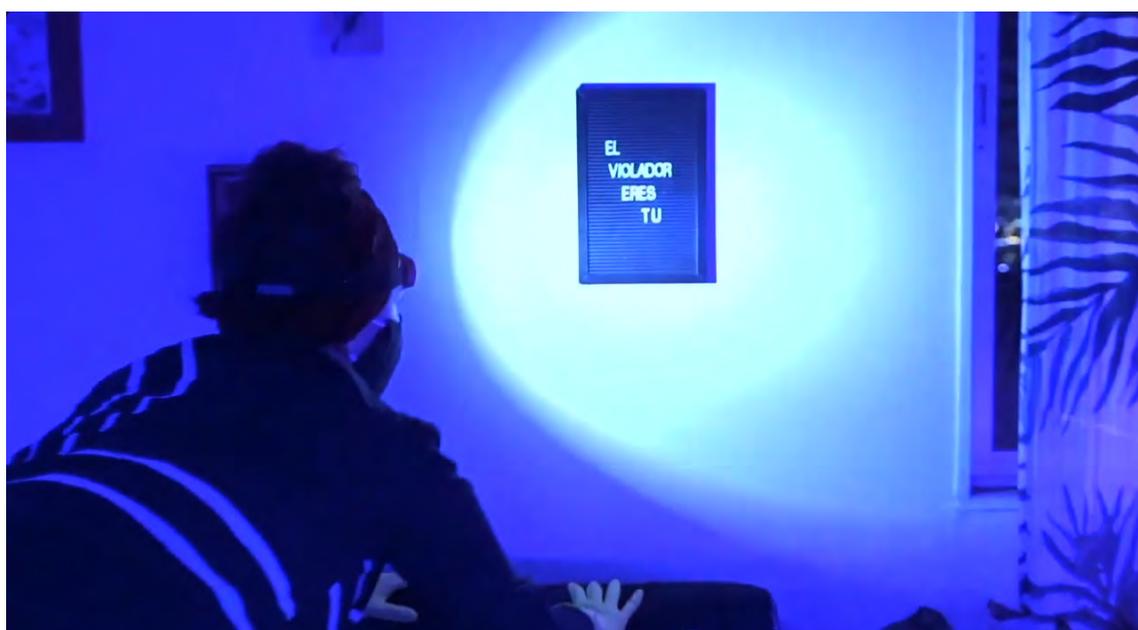


FIG. 105: Registro de *El violador eres tú*. Versión pandemia, 2020. Captura de pantalla. Fuente: LASTESIS.

Considerando esta particularidad, es que hemos decidido referirnos a este trabajo brevemente en este apartado, aunque destacaremos algunas de sus características en el siguiente. Nos parece que lo que sucede con esta obra, interrumpida en su proceso creativo por dos crisis exógenas al grupo, nos permite comprender algunos procedimientos y lógicas con las que enfrentan su siguiente etapa.

### 5.3.2. Sobreviviendo al patriarcado

Tener éxito en el mundo del arte, es una circunstancia que requiere mucho cuidado. El éxito no es garantía de obtener ingresos económicos suficientes para planificar una vida con cierta tranquilidad, al menos no en Chile. En el corto plazo, puede ayudarte a financiar algunos proyectos, conseguir determinadas plazas y obtener recursos para tener un mejor pasar en comparación con una trayectoria sin éxito, entendido como la capacidad de impactar a un gran público. Pocos artistas en Chile pueden hablar de alguna obra que haya tenido la resonancia que tuvieron LASTESIS con *Un violador en tu camino*. Esa es también la razón por la que las últimas 20 páginas han orbitado en torno a ese trabajo.

Al mismo tiempo, este impacto permite ocupar algunos espacios de enunciación de acceso limitado, normalmente ocupados por hombres, disponer de una voz que tendrá una resonancia al menos durante un periodo. Mientras se mantenga cierta efervescencia.

La postura de LASTESIS frente a su repentina e inesperada fama mundial, se inclinó hacia obtener algún beneficio de esta situación excepcional. No nos referimos a un beneficio personal, sino que su esfuerzo se concentró en tratar de llevar un determinado discurso feminista, un campo en disputa como hemos revisado, a un espacio de exposición, aprovechando las amplias plataformas que se les habilitaban.

Si el *Estallido social* se alza como un hecho determinante en la configuración pública de LASTESIS, la pandemia pudo convertirse en su punto de anclaje final, como le ocurrió a tantos proyectos artísticos y culturales. Pero, nadando a contracorriente, el colectivo se mantuvo activo. Durante 2020, presentaron ocho trabajos nuevos, en plena pandemia, con las demandas ciudadanas aún vigentes en Chile. Las invitaciones para participar en distintos proyectos se multiplicaban, copando la agenda en momentos en que el planeta entero se detenía.

En este sentido, nos parece que algunas de las acciones emprendidas por LASTESIS durante este periodo, las ubicaron definitivamente en el mapa del activismo feminista. Si consideramos *El violador eres tú*, el curioso caso de la obra transicional, debiéramos observar el inicio de la intervención. Tras algunos compases en clave

tecno-industrial, marca estética del sonido del colectivo, reconocemos la voz del expresidente Piñera (en ejercicio en ese momento), en una declaración pública hecha durante su primer mandato, en el año 2013. La transcribimos aquí para evitar interpretaciones apresuradas: "Y ayer nos sorprendió a todos, con palabras que demostraban una profundidad y una madurez, cuando dijo que a pesar del dolor que el hombre le había causado, ella iba a querer y a cuidar a su *guagüita*" (Piñera en HAU, 2020, 1h35m19s—1h35m37s).

El Presidente se estaba refiriendo al caso de una niña conocida como "Belén", de 11 años, embarazada tras ser violada. En un giro que admite muchas dudas sobre ética periodística, la niña fue entrevistada en televisión (de forma anónima), ocasión en la que expresó su deseo de llevar a término la gestación. Piñera, contrario al aborto, citó esas declaraciones en el tono en el que hemos transcrito. La discusión social y política subió de temperatura y alcanzó la esfera internacional, como lo reporta BBC en su nota de julio de 2013 (Figura 106). Reflotar el caso en 2020, con la revuelta social aún en marcha, era un acto de marcado acento político activista. Mientras se escucha la voz de Piñera, la pantalla de fondo proyecta un antiguo spot publicitario donde muchas niñas felices juegan con unos muñecos, representaciones de bebés, recordándonos el mandato social sobre las mujeres.

Algunos minutos después, en la misma presentación, se cita el infame fragmento de las memorias de Pablo Neruda, donde relata cómo violó a su empleada racializada, ejerciendo el poder que le entregaba su estatus social, cultural, político y el mandato masculino (Figura 107): "el encuentro fue el de un hombre con una estatua. Permaneció todo el tiempo con sus ojos abiertos, impasible. Hacía bien en despreciarme. No se repitió la experiencia" (LASTESIS en HAU, 2020, 1h42m19s 1h42m34s). Escuchamos el relato de Neruda en la voz de una mujer. Luego se preguntan: *¿No se repitió la experiencia?* La performance, al mismo tiempo, construye en vivo un collage visual sobre la proyección de fondo, donde se acumulan algunas de las ideas de Segato en torno a la violación. Aquí LASTESIS reflotan una historia conocida, no por eso menos abyecta, de una de las figuras sacralizadas de la izquierda chilena, con fama mundial. El mensaje que envían es que su línea de activismo no reconoce autoridad moral en el patriarcado, independiente de la filiación política,


[Sign in](#)
[Home](#)
[News](#)
[Sport](#)
[Business](#)
[Innovation](#)
[Culture](#)

## NEWS

[Home](#) | [Israel-Gaza war](#) | [War in Ukraine](#) | [India Election 2024](#) | [Climate](#) | [Video](#) | [World](#) | [UK](#) | [Business](#) | [Tech](#)
[World](#) | [Africa](#) | [Asia](#) | [Australia](#) | [Europe](#) | [Latin America](#) | [Middle East](#) | [US & Canada](#)

# Amnesty urges Chile rape victim abortion rethink

© 12 July 2013



FIG. 106: Recorte de prensa. *Amnistía insta a Chile a reconsiderar el aborto para víctima de violación.* Captura de pantalla.

independiente de la importancia institucional o cultural que ostente la figura. LASTESIS se basan en citas, en datos, en archivos de memoria y en momentos que desnudan la naturaleza de la estructura patriarcal.

La hiperactividad con la que enfrentaron el 2020 daría paso a un ritmo levemente más pausado en adelante: entre 2021 y 2023 se presentan seis obras y tres libros, además de una cantidad indeterminada de talleres, charlas y numerosas publicaciones de corte curatorial, de divulgación y académicas.

Entre estos proyectos no se ha vuelto a presentar otro fenómeno como el que lograron con *Un violador en tu camino*, algo que en el mundo empresarial se

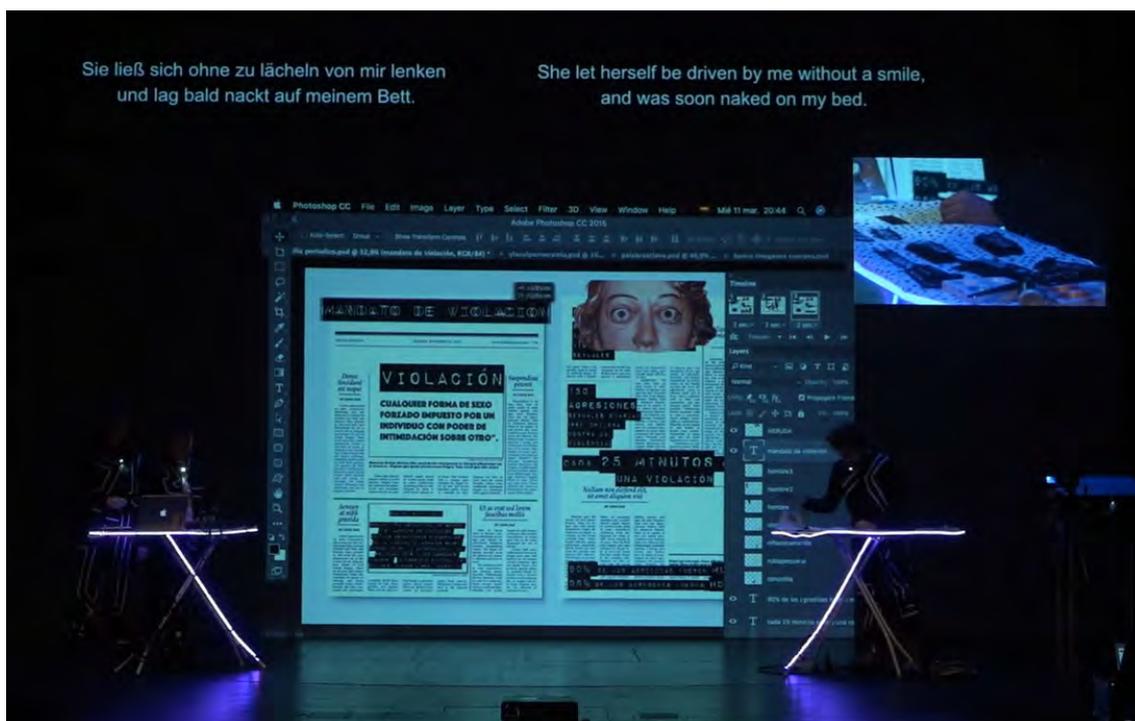


FIG. 107: Momento de *El violador eres tú*. HAU, 2020. Captura de pantalla.

denominaría un unicornio, por su casi milagrosa aparición. Sin embargo, lo que nos interesa en este análisis es que LASTESIS han profundizado en las estrategias que reflejan el marco cultural, histórico, político y social que las condiciona. Ellas son conscientes de la inutilidad de intentar repetir el fenómeno, ya que en su aparición participaron distintos factores, la mayoría fuera de su esfera de control.

Algunos hechos importantes sí sucedieron en el grupo. En diciembre de 2021, Lea Cáceres dejó el colectivo. Oficialmente no se comunicaron las razones de su separación. De cualquier modo, no es un tema que se preste a mucha especulación, al menos desde un punto de vista académico. Los procesos creativos tan intensos, como este, no están exentos de roces y son muy demandantes en términos profesionales. En esa línea, la reducción del grupo a solo tres integrantes no parece un signo de un quiebre mayor, sino un paso natural dentro de un esquema de exigencias que no todas las personas están dispuestas a mantener. Esto no ha variado la signatura colectiva con la que se presentan.

Otro evento destacable es la publicación del manifiesto *Quemar el miedo* (2021, editorial Planeta), texto que hemos citado en este apartado. Este libro, firmado por las cuatro integrantes originales, ya ha sido traducido al alemán, inglés e italiano, y

recopila una serie de trabajos y textos del colectivo que vale la pena conservar. Aquí se encuentra el texto de la video-performance *Manifiesto contra la violencia policial*, realizado en mayo de 2020, que incluía un texto de apoyo mutuo con Pussy Riot, colectivo feminista perseguido en Rusia por desafiar a Putin. Por esta acción, Carabineros de Chile interpuso una acción judicial en contra de LASTESIS, acusándolas de incitar el odio y la violencia contra carabineros (Figura 108).

La acción legal en contra de LASTESIS fue finalmente desestimada, aunque durante casi un año tuvieron que preocuparse por este asunto. Este errático movimiento por parte de la autoridad permitió ver al menos dos cuestiones esenciales. Primero, la persecución sobre las disidencias siempre está presente. Los polos de poder no escatiman recursos en la defensa de sus parcelas, lo que demuestra el rango de amenaza que se adjudica al trabajo de LASTESIS. En segundo término, se levantó una ola solidaria internacional en favor de LASTESIS, incluyendo el apoyo de un grupo de actrices, estrellas de la industria y declaraciones de la ONU por medio de redes sociales (Figura 109). Esto evidencia el peso que tienen a nivel mundial.

Más allá de las controversias inconducentes en las que se ven envueltas, destacamos en este trabajo un giro discursivo que remite a un espacio más íntimo, una propuesta ligada a una emocionalidad que ya no es solo colectiva, sino que también involucra una esfera privada. Observamos un tono confesional que se suma a su batería de herramientas:

Hoy, ¿quiénes somos? / Somos el enemigo implacable y poderoso / del presidente. / ¿Quiénes somos? / Las vecinas, vecines y vecinos que / peligrosamente se organizan para preparar / comida para quienes lo necesitan. / ¿Quiénes somos? / Las trabajadoras y trabajadores que armadas / con fuego y cacerola salen a la calle cuando / «no se debe» a gritar hambre. / ¿Quiénes somos? / Las víctimas de violencia doméstica y / violencia sexual, cuya única salida es llamar / a la policía, violadora, asesina. / ¿Quiénes somos? / Los enferm-s sin camillas y todo el personal / de la salud sin insumos. / Eso es el confinamiento en gran parte de este / territorio como en el que vives, compartimos / la misma rabia. (LASTESIS, 2021, P. 121).

Como en los casos anteriores que hemos visitado en este capítulo, no es posible revisar cada una de las obras del colectivo, además de que no es nuestro objetivo. Nos centramos en la descripción de metodologías, herramientas y procedimientos, relaciones de trabajo y posicionamiento público (y por tanto político) de su trabajo. Lo



FIG. 108 (izq): Recorte de prensa: Carabineros denuncia a LASTESIS. Captura de pantalla.  
 FIG. 109 (der): ONU entrega apoyo público a las LASTESIS.

visto hasta ahora nos ofrece una visión que, aunque general, parece bastante completa en cuanto a delinear estos aspectos.

Antes de cerrar el segmento sobre LASTESIS, mencionaremos algunos aspectos sobre otro formato de trabajo que desarrollan habitualmente. Una de sus actividades frecuentes es la realización de talleres con distintos grupos y colectivos. Estos trabajos a veces las relacionan con otros colectivos o artistas feministas en distintos lugares del planeta, y otras veces se dirigen a agrupaciones más jóvenes o desplazadas. En todos los casos, se privilegia la colaboración y la co-creación, reforzando el carácter colectivo que define a LASTESIS. Su signatura es siempre colectiva, en respuesta al ideal patriarcal del hombre que consigue sus objetivos por sí mismo, desafiando la construcción individualista de la sociedad de mercado.

Entre estos trabajos, existe uno de mayo de 2021 que nos ha llamado la atención. Se trata de una video-performance, "resultado del Taller digital: «COLLAGE FEMINISTA Y POLÍTICO: estrategias interdisciplinarias para la performance»" (Colectivo LASTESIS, 2021, descripción ¶12). Se titula *Feminazis* (Figura 110) y recoge textos de Paul B. Preciado. La estética del video logra unidad pese a las múltiples fuentes y calidades que se conjugan, logrando desde la factura medial un collage que nos remite a un espacio marginal. Esto se expresa a través de una imagen digitalmente ensuciada y en los escenarios de interior doméstico, principalmente baños de las participantes, estrechos,



FIG. 110: Momento de video-performance *Feminazis*. Taller de Colectivo LASTESIS (2021). Captura de pantalla.

desordenados y sin conexión con el canon estético que exige espacios de ensoñación. Ingresamos en un terreno sobre el que podríamos colgar un cartel de Clase B. Es el margen, que curiosamente se parece mucho a la mediana, el segmento más repetido dentro del orden social. A nuestro entender, es una estrategia que de manera inteligente nos lleva a la discusión de clase, una estética del cotidiano en crisis y de la crisis cotidiana, que nos devuelve a una realidad sin maquillaje. Algo similar ocurre con los cuerpos que aparecen en escena, de las participantes del taller. Se trata de cuerpos que dialogan con su entorno, particulares y no amoldados al arquetipo estético. Algunas de las mujeres que aparecen en el video lucen un bigote estilo Hitler bajo su nariz.

*Feminazi* es un término que quiso contestar a las distintas olas feministas del siglo XXI. Es una idea ambigua, llena de contradicciones, que no resiste un análisis profundo de su significado. Sin embargo, se extendió rápidamente entre grupos conformados principalmente por hombres que, probablemente, se sintieron amenazados por las reivindicaciones del feminismo contemporáneo. Aunque no se sabe exactamente a qué se refiere este término, sugiere una crueldad atribuida al movimiento feminista, una amenaza imprecisa de persecución que podría terminar en una especie de limpieza étnica enfocada en el género masculino. Y si bien es ridículo en

sus alcances, el relato distópico latente que insinúa parece ser suficiente para ser asimilado y reproducido irreflexivamente.

*Feminazi* es el insulto más común que reciben las activistas feministas, lo que inspiró este lúcido texto de Preciado, ahora utilizado en el dispositivo audiovisual creado por LASTESIS.

En este video performance, se encuentra un guiño a la sátira con un bigote imposible y absurdo pegado bajo las narices, acompañado de una serie de gestos provocadores que se suman en la pantalla saturada de colores (Figura 109). ¿Es esta la violencia a la que se refieren quienes califican de *feminazis* a las mujeres feministas? La pregunta se cuela entre los pliegues que nos ofrece la pieza, destilando ironía y un sarcasmo que encuentra espacio en esta propuesta.

Preciado aborda esta idea de forma inteligente, como suele hacerlo, colocando el término frente a su espejo. Toca puntos clave al referirse a los supuestos que debieran consumarse para cumplir con el adjetivo estereotipado de *feminazi*. Por la belleza de la selección realizada en el taller y la potente inteligencia de estas palabras, nos permitimos citar íntegramente el extracto del texto de Preciado que se utiliza en la obra:

Quando hayamos violado y descuartizado la misma cantidad de hombres como ustedes lo han hecho con mujeres, o con homosexuales o transexuales, simplemente porque eran hombres, o porque sus cuerpos o prácticas no se correspondían con lo que entendemos como una buena y sumisa masculinidad heterosexual; cuando hayamos decidido en un Parlamento compuesto solo de mujeres, en un consejo de administración compuesto solo de mujeres, que un hombre, por el mero hecho de serlo, debe recibir menos paga que una mujer en cualquier trabajo y en cualquier circunstancia; cuando se les prohíba eyacular fuera de la vagina bajo pena de ser acusados de aborto y todas sus prácticas sexuales por fuera del lecho heterosexual sean consideradas grotescas o patológicas; cuando les tiemblen las piernas al cruzar una calle oscura y busquen con miedo las llaves en los bolsillos para entrar a su casa lo más rápido posible, cuando una figura femenina al final de un callejón los haga girar y correr, cuando las calles de todas las ciudades sean nuestras; cuando las escuelas sólo enseñen con libros de Gertrude Stein y Virginia Woolf y James Joyce y Gustave Flaubert se hayan convertido en escritores «masculinistas», cuando los museos de arte dediquen una semana al año a explorar las obras desconocidas de los «artistas masculinos» y cuando cada década los historiadores publiquen una revista para hablar del rol de los «hombres invisibles de la historia»; cuando los psicólogos, psicoanalistas y psiquiatras, expertos en sexualidad humana sean exclusivamente lesbianas radicales y se reúnan en asambleas cerradas para determinar la diferencia entre la masculinidad

normal y la patológica, cuando en lugar de comentar a Freud y Lacan interpretemos su sexualidad masculina heterosexual, sus expectativas y su placer según las teorías de Valerie Solanas y Monique Wittig; cuando sus madres, tías, primas, hermanas, amigas y esposas siempre tengan algo que decir sobre cómo se visten, cómo se peinan, cómo hablan, sobre lo feos o gordos, guapos o delgados que son, y cuando ellas se lo digan constantemente, en voz alta, delante de todo el mundo, y pretendan que los complacen con esta forma de control, cuando llamemos a esta forma de lenguaje «galantería femenina»; cuando salgamos en grupo para pagarnos un trabajador sexual precarizado al que encontraremos semidesnudo al borde de la carretera en la periferia de la ciudad, un joven que por lo común será un migrante y al que no le reconoceremos su derecho a trabajar, que será considerado como un delincuente y al que una fuerza policíaca compuesta casi en su totalidad por mujeres tendrá el derecho de violar y acosar, entonces sí, en ese momento, cuando le paguemos a un trabajador sexual cinco euros por una pequeña chupada de clítoris en un coche, entonces podrán llamarnos FEMINAZIS. Y aunque un día los sometamos, exoticemos, los violemos y matemos, aunque realicemos una tarea histórica de exterminio, expropiación y sometimiento comparable a la de ustedes, entonces simplemente seremos como ustedes. Entonces, sí, en ese momento, podremos compartir el adjetivo «NAZI» con ustedes. Pero para estar a la altura de sus técnicas políticas patriarcales necesitaríamos un monumental trabajo colectivo, y poner en marcha un odio organizado y una industria de la venganza que, sinceramente, no imagino ni deseo. Por el momento, y lo digo con la objetividad con la que un científico observaría la diferencia entre la cantidad de granos de arena en el desierto del Sahara y el grano de arena que entró en un ojo, nos queda un margen. Mucho, mucho margen. (en Colectivo LASTESIS, 2021, descripción).

En noviembre de 2022 LASTESIS publicó un nuevo libro, esta vez con la editorial Random House. *Polifonías feministas* se constituye como un texto reflexivo, con momentos de alta profundidad, donde no solo se recogen trabajos que han presentado, sino que se emplean modos de escritura cada vez más propios, cercanos al collage y a la mezcla que caracteriza el trabajo de LASTESIS. También se deslizan algunas inseguridades, que creemos no deben interpretarse como debilidades, sino como la capacidad de hablar de aspectos emocionales reprimidos en la construcción del orden patriarcal. Abrir para mostrar, un ejercicio que se presenta como una nueva faceta en el mundo de estas creadoras, requiere valentía y seguridad. En el prólogo, reafirman su posición a partir de la práctica:

Escribimos obras, poemas, canciones, guiones de luces, partituras de movimientos para articularnos con teorías feministas desde nuestras luchas situadas feministas. Componemos en escenarios, calles y recovecos diversos, y también escribimos libros con este mismo fin. Reiterativas quizás, majaderas incluso nos dijeron, como un cumplido que abrazamos en tiempos de vorágine y «fervor» por lo nuevo. (LASTESIS, 2022, p. 7).

En esta declaración, que reivindica la reiteración, parece que podemos ver una clave sobre el trabajo de este grupo. El deseo es que sigan diciendo lo mismo, una y otra vez, en todas las formas que inventen. La invitación es a seguir escuchando, pensando y cambiando.

#### 5.4. PROCESO DE CREACIÓN DE OBRA

*Una novela que no sea leída, sigue siendo un objeto mudo; una imagen que no sea leída, sigue también siendo un objeto mudo* (Bal, 2009, p. 72).

Durante el proceso de esta investigación, como en todo proceso doctoral, surgieron distintos caminos posibles para abordar el problema presentado. También se evaluó la posibilidad de incorporar otros objetos al análisis central, así como intentar abordar otros territorios. Muchas de estas ideas se fueron descartando en distintos momentos, a medida que avanzaba la estructura de la investigación. Sin embargo, decidimos mantener este apartado a pesar de que el documento ya tiene una longitud más que adecuada. La razón para mantener este testimonio dentro de la estructura investigativa se basa en que este proceso da cuenta de los distintos acercamientos metodológicos que se intentaron para comprender el fenómeno que enmarca la investigación.

El punto más complejo a despejar fue definir lo que íbamos a entender por crisis estructural, el alcance que esta iba a tener y los reflejos que se podrían encontrar en el territorio definido. En ese sentido, Chile ha servido como un espejo del mundo occidental debido a los experimentos a los que ha sido sometido y su rol geopolítico en la historia contemporánea. Creemos que la condición geográfica del país, naturalmente aislado entre cordillera y mar, ha propiciado la posibilidad de que sucedan cuestiones extraordinarias, para bien y para mal, dentro de sus fronteras. Entendemos que la observación de los fenómenos en ese lugar es un buen indicador para buena parte de Occidente. A partir de esta reflexión es que nace también esta obra.

Dedicaremos ahora algunas páginas para dar cuenta, a modo de bitácora, del proceso de creación de *La estabilidad del colapso. Obra para acompañar el fin de la civilización*. Se trata de una creación dramatúrgica original escrita durante el desarrollo de esta tesis, en la que se recogen algunos de los soportes bibliográficos utilizados en la investigación.

Es interesante, quizás, señalar que el título surge en plena crisis pandémica, a pocos meses de iniciar este proyecto doctoral. En un noticiario radial chileno, entrevistaban a un médico a cargo de una sala de urgencias. La periodista preguntaba

insistentemente si el sistema sanitario corría riesgo de colapsar. El médico no daba una respuesta certera, hasta que de pronto articuló la siguiente idea, aquí parafraseada: ya hemos colapsado, estamos en esa zona, pero podemos decir que estamos en una especie de estabilidad del colapso. Ese día, a mediados de 2020, comenzó esta idea.

En términos de estilo, es una dramaturgia que responde a códigos de escritura contemporáneos, no alineados a las estructuras tradicionales de desarrollo de conflicto y personajes. En continuidad con una serie de obras desarrolladas anteriormente por el mismo doctorando, se trabaja con la idea de un escenario disuelto, lo que implica mantener completa flexibilidad al momento de llevar la obra al cuerpo de los hablantes. Está diseñada como una obra que invite a repensar las estrategias de su montaje cada vez, respondiendo a sus propios tiempos y circunstancias culturales. La unidad de la pieza se buscó a través de la instalación de una noción de crisis en cada una de las escenas o cuadros, visitando situaciones públicas y autoficcionaladas que colindan con esta idea.

El proyecto de escritura fue apoyado por una beca otorgada por el Ministerio de las Culturas y las Artes del Gobierno de Chile en su convocatoria de 2022. Esto significa que el proyecto, con un adelanto de tres escenas y un plan de trabajo, se presentó en el segundo semestre de 2021. En aquel documento preliminar se dejaba ver la intención escritural, según lo señalado en las líneas iniciales del resumen de la postulación:

Esta obra nos habla de la crisis contemporánea de la civilización. Muchos ejemplos y elementos de esta crisis afloran en Chile. Esta obra nos habla de la crisis en un lenguaje de crisis. No seguimos ninguna historia de un personaje, porque los personajes y la idea del individuo se encuentran en crisis. La crisis es total, por tanto, la narración será total. Sin embargo, como especie, seguimos funcionando como si fuéramos capaces de enfrentarlo, de revertir nuestra decadencia. Vivimos en la estabilidad del colapso (2021, documento privado del autor).

De forma paralela al trabajo de investigación, durante 2022 se escribió esta propuesta de obra. Desde un comienzo, se planteó como una obra coral donde, más que personajes, se encuentran voces que resuenan con algunos arquetipos de nuestra sociedad. Por ello, de las imágenes sugeridas, emergen referencias oníricas, políticas y activistas, que reflejan un espacio copado por la escenificación del yo, a través, por

ejemplo, de tecnologías que nos bombardean con información y, al mismo tiempo, nos mantienen dentro de circuitos de ignorancia.

El trabajo se dividió en escenas que debían abordar distintos asuntos. Como el proyecto se extendería a lo largo de un año calendario, la obra debería contar con 12 cuadros o escenas (solo por lograr una concordancia arbitraria), conectadas por el hilo de una crisis que rodea el espacio social y personal. Esta decisión, a la luz del resultado, derivó en una obra imposible. Estos doce cuadros, de ser puestos en escena, durarían cerca de seis horas, una verborrea insostenible para cualquier espectador. O quizás habría que intentarlo.

Dentro del proceso de creación, ya con la decisión de los 12 cuadros a escribir sobre la mesa, se programó un espacio de tiempo para la corrección. Esto implicó abrir el texto a una veintena de personas para que hicieran comentarios. Entre las y los lectores —un grupo paritario en términos de género—, había gente de la escena (actrices y actores, principalmente) y de la academia (del área de teoría, dramaturgia). Algunas de estas personas, además, dirigen teatro. Los comentarios, realizados con mucha generosidad, fueron diversos y desde distintas perspectivas teóricas y posicionamientos éticos y estéticos. El texto fue entregado de modo consciente a personas de distintas sensibilidades, por lo que las respuestas no podían ser sino diversas. Todos los comentarios sirvieron para afinar el texto, una metodología que no habíamos aplicado con anterioridad y que fue impulsada por las observaciones que ya estábamos haciendo respecto de los artistas escogidos para el análisis central de esta investigación.

Algunos de los comentarios, por tanto, tenían un corte netamente personal, mientras que otros se posicionaban desde un juicio académico. Trasladaremos una selección de las reflexiones aquí con la finalidad de dibujar una idea de los distintos enfoques. Para no comprometer la privacidad de los mensajes, identificaremos a quienes ayudaron voluntariamente en esto como observadores (OB.) con un número que los distinga.

*OB.5: Me resulta sugerente, interesante y hasta provocador en términos artísticos. Como director, disfruto de la lectura... / Parecen innecesarias las referencias a la*

*producción misma del texto o al autor hablando sí para tirarse al piso y poner en duda el valor de su trabajo (...). En lo personal creo que vivimos en tiempos en los que hay que desplegar sin mayores aprehensiones un punto de vista que no pida disculpas ni explicaciones después... / La escena 6 me parece mucho más potente no tanto por el carácter exhibitivo de la apropiación del soporte televisivo o académico, sino por el modo en que se trama el sentido, el texto da cuenta de una escena que va (y se va) pensando con el lector-espectador, trama sentidos, dispara preguntas, logra devolver la pregunta por el colapso al campo cultural...*

*OB.3: Cada escena tiene una atmósfera y ritmo muy particular, siempre atentos a que en cualquier momento queda la cagada y todo se desborda, colapsa. / Tantos temas que planteas Dios santo!! / Luego encuentro que las escenas que vienen tienen mucha más acción y emoción, piano vertical me pareció genial, asquerosa e inquietante. / La entrevista a la doctora, pasé de la fascinación al semi/aburrimiento, creo que fue la única vez en el texto que me aburrí, se me hizo un poco larga. / Inmortal: Favorita-hermosa-conmovedora / Discurso de una oveja... maravillosa. ¿Es una historia real? ¿Murieron todas esas ovejas? Así uno está todo el rato... realidad? ficción? / La renuncia final me parece polémica, da mucha rabia, primero porque te quedó hasta lindo el discurso, mucho más inteligente de lo que ese señor podría decir o haber hecho alguna vez... Uno se siente nuevamente imbécil y engañado, se completa con la primera y más rabia da. Está buenísimo.*

*OB.9: Debo decir que me he reído mucho. No tienes límite. Licencias todas. / Bitácora pandémica con multiplicidad temática híper globalizada / Tiene todo esta obra (desistí de enumerar los temas). Es enorme. Y frontal / La diversidad de escenarios. De personajes. Lo entretenido del dialogo, el pensamiento. / Un movimiento constante y desencantado en persecución de un sucedáneo de felicidad y satisfacción empujado por el miedo y la inseguridad. Atomización y desarraigo. / Personajes situados en diversidad de situaciones y contextos, desde una muy sensible y aguda observación de aquellos gestos que dan cuenta de un estado de desesperación que tiñe toda la obra. El sinuoso pensamiento de los personajes, la curva de sus discursos, como se estructura el pensamiento, analogía y contraste (la inmortalidad de la medusa, la inmortalidad zombie) profundizan la sensación constante del colapso inminente... y fome. Sería mejor un meteorito.*

*OB.2: Con respecto al orden, me parece interesante que uno vaya dándose cuenta de a poco que la obra se trata de algo así como el fin del mundo. Es bonito cuando uno no sabe de qué va, hasta que comienza a entender que hay un tema en común, el colapso de la civilización, la enajenación humana. Se vuelve algo Black Mirror a momentos / Extrañamente la obra tiene un humor sutil, digo extrañamente porque reírse del pico de Mañalich no suena muy sutil, sin embargo lo es. Eso me encantó. Hay algo fino en el humor de la obra, supongo que es por cómo está escrito el total. Admirable. También hay varios giros muy buenos, como el de los alemanes, que te enteras que uno ya estaba muerto. son lindos los finales, casi todos emocionantes. Bonito que las ovejas se repitan también en algunos, como en ese por ejemplo. Quizás lo que te dije de la medusa es un poco grueso y es mejor, lo que ya está, que se repiten los animales en algunos de los relatos. El reino animal. Simple e inmortal. / Difícil no imaginarse un*

*montaje con varios escenarios, en los que la gente se pueda ir moviendo o girando o quizás decidiendo qué ve primero y que ve después, si es que quieren ver todos o solo algunos. Yo los obligaría a ver todos.*

Estos comentarios, aquí expresados como muestra, impulsaron una siguiente etapa, en la que algunas personas amigas del medio teatral chileno organizaron una lectura dramatizada. Era el modo de poner el texto en contacto con el público, un último insumo antes de cerrar la escritura. Para mantener la idea coral, tres directores (esta vez todos hombres, no conseguimos diversidad de género en esto), se hicieron cargo del texto. Cabe señalar que se trató de equipos profesionales de dilatada trayectoria en la escena chilena, quienes se hicieron tiempo de manera voluntaria para ayudar en la tarea de probar el texto. En acuerdo entre los directores y la organización (también profesionales calificados que ayudaron sin retribución), impusimos la condición de que el tiempo de la lectura dramatizada no podía exceder los 90 minutos. Se realizaron tres jornadas en abril de 2023 en el Centro Cultural Estación Mapocho (Figura 111).

Cada equipo de trabajo escogió entre cuatro y cinco escenas, sin saber cuáles seleccionaban los otros. Todos coincidieron en una escena, la escena 7, también conocida como *Inmortal* o *la escena de la medusa*, que se alzó como la clave de la obra. Al final de este comentario, dejaremos algunas imágenes de esas jornadas.

Las devoluciones de comentarios tras este proceso permitieron corregir algunos elementos, afinar la dramaturgia y dar por concluido el proceso de escritura. En el caso del teatro, este es siempre una ventana al abismo, un proceso interrumpido de creación hasta que no sea montada definitivamente. Al momento de terminar este documento, uno de los grupos que estuvo a cargo de una de las lecturas dramatizadas está a la espera de los resultados de un concurso que permitiría su montaje en Chile.

En términos generales, el proceso completado hasta ese punto resultó muy enriquecedor para la propia investigación doctoral, permitiendo abrir conexiones invisibles y personales con las obras y artistas estudiados, una suerte de canal de conexión que sería imposible conseguir solo a través de metodologías de investigación cualitativa. Del mismo modo, la realización de este ejercicio permitió agregar otros



FIG. 111: Promoción de lecturas realizadas de la obra *La estabilidad del colapso* (2023).

ángulos sobre la bibliografía, conectándola con un esfuerzo creativo al mismo tiempo que quedaba como referencia en la investigación. Este viaje doble resulta muy interesante para la actividad investigadora, aunque merecería una atención dedicada a la metodología para determinar sus beneficios con mayor exactitud. Esta es una tarea pendiente que, creemos, tiene el potencial de desarrollarse en el futuro, con otros ejercicios que combinen investigación académica con creación.

Más arriba hemos mencionado que la escena 7 resultó, en la práctica, un eje que lograba condensar el significado de la obra. Con este punto de fuga abierto, realizamos algunas modificaciones para obtener un relato literario desde esta escena. El resultado fue el relato *Inmortal*, que resultó premiado en el concurso internacional *IV Certamen de Relatos Cátedra Diego Rodríguez Estrada de San Juan del Puerto* (España 2023), lo que refrendó la fortaleza y el eco de los temas tratados en esta obra.

En este momento hablaré a título personal, por primera vez en lo que va del documento. Agradezco el esfuerzo que tantas personas hicieron en torno a esta idea que desarrollé para probar algunas cuestiones de orden metodológico y discursivo. Quedo en deuda.

Como complemento, el Anexo II de esta tesis contiene el resultado dramático de esta fase. Quien esté interesado puede hacer una lectura comparada entre los diferentes capítulos que componen esta investigación y algunas escenas o segmentos de *La estabilidad del colapso*.



FIG. 112: Lectura de *La estabilidad del colapso* (2023). En escena: Daniel Isler, Emilia Cadenasso y Mario Cáceres. Dirección: Braulio Martínez. Imagen: Miguel Lecaros.



FIG. 113: Lectura de *La estabilidad del colapso* (2023). En escena: Daniel Isler. Dirección: Braulio Martínez. Imagen: Miguel Lecaros.



FIG. 114: Lectura de *La estabilidad del colapso* (2023). En escena: Hugo Castillo. Dirección: Hugo Castillo. Imagen: Miguel Lecaros.



FIG. 115: Lectura de *La estabilidad del colapso* (2023). En escena: Felipe Zepeda, Carolina Palacios, Emilia Noguera, Nicolás Zárate. Dirección: Sebastián Jaña. Imagen: Juan Cristóbal Jurguens.

## **CAPÍTULO VI: HALLAZGOS Y CONCLUSIONES**

## 6. HALLAZGOS Y CONCLUSIONES

El trabajo aquí presentado, ahora que lo podemos ver en su extensión completa, se muestra como una investigación ambiciosa. Eso conlleva riesgos en su ejecución; no es sencillo aspirar a tener una mirada tan amplia sobre objetos tan específicos.

Según indica el profesor Patricio Rodríguez-Plaza (2023), las normas convencionales de escritura indican que las conclusiones deben considerar tres niveles: "El primero dedicado a recordar brevemente lo tratado, para luego señalar el aporte que lo propuesto hace al conocimiento, para terminar con las eventuales proyecciones" (p. 111). Casi inmediatamente se pregunta: "¿Qué se debe recordar del camino recorrido?" Afortunadamente, cayó en nuestras manos el libro de Rodríguez-Plaza unos días antes de redactar estas conclusiones.

La memoria de nuestros recorridos es siempre parcial. Las ayudas que utilizamos habitualmente para ordenar nuestros recuerdos se exponen a sesgos y subjetividades. Durante el proceso de escritura de este documento, hemos avanzado y retrocedido en distintos planos, tomando decisiones que luego serían revertidas, para luego volver a tomarlas. Que no se preste a malentendidos, siempre hubo un mapa al que se podía recurrir para volver al cauce. Como sucede habitualmente en estos trabajos, la investigación se abría a nuevas posibilidades que brillaban en medio de un paisaje plagado de referentes.

En este marco, proceder a escribir unas conclusiones que cumplan con toda la formalidad académica no parece el ejercicio más honesto ni el más productivo. Por tanto haremos un repaso de algunos momentos de nuestro trabajo de investigación, anotando en lo posible algunos hallazgos y tratando de hilar ciertas conclusiones, algunas de ellas ya esbozadas durante la redacción del cuerpo investigativo.

Lo principal. Este trabajo nos enfrentó a la posibilidad de hacer un enfoque multidisciplinario de objetos artísticos de distinta naturaleza, a través de la construcción de un marco de observación. La crisis como marco resultó un elemento que favoreció la aparición de objetos hermenéuticos que se apoyan en determinados factores de crisis y que, más allá de lo discursivo, se estructuran en torno a metodologías y procedimientos que amplían el catálogo de las acciones del arte

malestar. Hablamos de arte del malestar porque, frente a una crisis, no puede nacer otra cosa que no sea un malestar. Pensar la crisis intentando conectar distintas parcelas que estaban presentes en textos y pensamientos de modo disperso, creemos que es uno de los principales aportes de esta investigación. No podemos asegurar que sea una cuestión plenamente nueva, pero habiendo revisado cientos de documentos, libros, artículos, prensa y objetos artísticos, no hemos encontrado otra propuesta que intente articular las distintas crisis sistémicas en un único relato.

Esta investigación ha permitido vincular elementos conceptuales de base que provienen de distintas ramas teóricas e investigaciones: teorías feministas, estudios ecológicos, amplias observaciones culturales, reflexiones poscoloniales y críticas al sistema económico. Han quedado a la vista los múltiples puntos de contacto que existen entre estas áreas, vasos comunicantes que respaldan un enfoque amplio sobre estas variables. La práctica artística, por lo demás, se ha mostrado como un campo disciplinar adecuado para estudiar estos relatos.

La tarea ha tenido dificultades, principalmente en el acceso a teorías y escritos de diferentes procedencias, haciendo que este esfuerzo fuera más complejo que si se tratara de una parcela de conocimiento más acotada.

Con todo, el territorio observado de manera principal favorece la comprensión de las distintas crisis que mencionamos y que suponemos en marcha. Chile es un país donde todas las crisis conviven y se desarrollan de manera cruzada. Quizás esa sea una de las razones que hizo fracasar los procesos constituyentes de los últimos años, ante el asombro del mundo y los politólogos: las crisis de base aumentan la incertidumbre, lo que hace crecer las posturas conservadoras, aunque a mediano y largo plazo estas resulten contraproducentes. Consideramos, de todas formas, que esta aproximación desde muchos ángulos, favorece la comprensión del territorio.

En relación con los objetos artísticos, es difícil establecer tendencias a partir de la obra de tres artistas (colectivos o individuales), pero habiendo visitado el trabajo de otros creadores, ya sea para construir una línea histórica o para caracterizar el campo en el que se movían nuestros referentes principales, vemos algunos procedimientos que se reiteran. Las prácticas artísticas contemporáneas que hemos revisado en este documento, y que podemos inscribir como ejercicios hermenéuticos de la crisis

contemporánea, tienden como primer elemento a alejarse del virtuosismo, esa noción de belleza canónica que subsiste en el arte, una percepción estética que nos vincula a imágenes de impoluta perfección. Lo que vemos es una desconfianza, o una relación no esencial, con las delicias de la técnica. Quizás nos estamos acercando al deseo expresado por Parreño Velasco (2023), cuando pide “prácticas artísticas que muestren la falsa equivalencia entre austeridad e infelicidad personal serían muy útiles” (p. 361).

Este esfuerzo lo conectamos no solo con la idea de final que se incrusta en la noción de crisis, sino sobre todo con la capacidad de recuperar las relaciones directas entre obra y público, entendiendo que los públicos habitan una serie escalonada de superficies a las que se debe acceder a través de distintas estrategias. Hay públicos que solo se alcanzan con redes sociales, o prensa, o calle, etc. Las posibilidades son un desafío para la creación; ya no se puede confiar únicamente en el museo y en la sala. Las obras, en ese sentido, deben aspirar a ser multiplataforma.

En el examen realizado en profundidad a la obra de los artistas seleccionados, nos llama la atención que los tres casos desarrollan un sistema de trabajo que los vincula con el afuera, con lo real, pero no de un modo formal, sino que de una manera que les permite acercarse al problema de lo real, con alguna capacidad de agencia. Sus metodologías se inclinan a la modificación del propio entorno y, en ocasiones, cambian aspectos de la realidad personal, social, política o cultural. En estos direccionamientos hay una intención viva detrás, donde sus objetos entran directamente en el espacio social, movimientos que se producen dada la atención permanente que las y los realizadores mantienen sobre las preocupaciones del cuerpo social.

En este sentido, las obras observadas funcionan efectivamente como dispositivos, generando espacios de subjetividad. Si bien cada uno de los y las artistas sometidos a examen se enfoca en parcelas temáticas puntuales (feminismo o género, cuestiones poscoloniales, problemas de mercado y poder), en general, estas obras se pueden comprender como dispositivos que vinculan y modifican subjetividades de formas concretas. Esta construcción aparece reforzada tomando en cuenta las procedencias formativas y/o sociales de los creadores: pertenecen a algún tipo de margen, ya sea por cuestiones de género, clase o formación. En el plano interno, dentro de sus propias parcelas disciplinares, construyen relaciones disimétricas

(González Casanova, 2020) con sus entornos, señalando algún tipo de centro y, por tanto, exponiendo la periferia, un borde encarnado en sus propios cuerpos. Se constata el uso prioritario del propio cuerpo en sus acciones, sin vínculo con el ego, comprometiendo y exponiendo sus biografías y las cargas sociales y culturales que se inscriben en esos cuerpos.

Destacamos que los casos estudiados contienen esta característica marginal en sus configuraciones: formaciones fuera de lo normativo o institucional y procedencias exógenas, lo que luego se traduce en obras, formatos y procedimientos nuevos dentro de los campos disciplinares. Este punto, mirando una proyección investigativa, debería enfocarnos en una búsqueda más acotada, así como en el direccionamiento de fondos y recursos fuera de las instancias formales donde se desarrolla la actividad artística. Relacionado a esto, nos parece que aquí se muestra una crisis de la Academia, al menos en el campo del arte, que no es capaz de incorporar estas capacidades que se mueven por los bordes dentro de sus planes formativos. En palabras de Castro Flórez, “tenemos que articular nuevas formas de producir disenso, esto es, preparar el lugar de encuentro entre arte y política” (2014, p. 31). Esta investigación es una puerta que se abre a esta posibilidad de articulación.

Estas observaciones, detalladas en el análisis, nos parece que podrían constituirse en categorías que permitan la identificación de otros objetos. Esa tarea queda pendiente y habrá que evaluarla con cuidado: la construcción de categorías permite a su vez la creación de simulacros de dichas prácticas. Con esto queremos indicar que esta sistematización abriría la posibilidad de *descafeinar* estas prácticas, desactivando la potencia política que desencadenan.

Un elemento que nos ha parecido muy interesante en el desarrollo de esta investigación es la aparición de conceptos que se adhieren muy bien a la práctica artística. Aquí destacamos la *Postetnografía*, o *etnografía medial*, en virtud de la necesidad de describir procedimientos que estaban ocurriendo en algunos de los objetos que decidimos observar, el concepto de *Marco* que propone Bal, el *Dispositivo* como lo plantean Foucault en la relectura que hace Agamben, el arte agonista de Mouffe, la revitalización de las estrategias de vanguardia como el uso del espacio público con un sentido político, o la distinción del arte *descafeinado* que nos ofrece

Santamaría. Estos puntos, creemos, podrían generar un campo de análisis conceptual más amplio en el futuro. La tarea es sistematizar y operacionalizar de una manera más amplia, velando que funcionen fuera del territorio y de los casos escogidos.

Fuera de los casos centrales, la investigación ha hecho brotar una serie de artistas que componen un tejido en una línea de contrapoder, difíciles de distinguir de grupos activistas parcialmente artísticos. Los límites de lo que es el arte se están volviendo porosos, un fenómeno que acumula más de un siglo y que parece revitalizarse cada vez que las crisis sistémicas adquieren más fuerza. Muchos de estos hallazgos son rescatados en el cuerpo de la investigación.

Un último apunte sobre las conexiones que ha permitido visualizar esta investigación. Muchos discursos de las ciencias sociales contemporáneas se vinculan con las pulsiones de los artistas actuales, con enfoques que, fuera de las cuestiones procedimentales, no parecen tan distantes. Prueba de ello son las reflexiones de Pierre Dardot sobre su seguimiento al proceso chileno, mientras pocos años antes muchas de esas preguntas habían aparecido en el trabajo de Kimvn Teatro, Papas Fritas, o estaban sucediendo al mismo tiempo que LASTESIS ofrecían al mundo otra forma de manifestar, vinculando activismo, arte y teoría.

Constatamos que se abren distintos caminos para continuar trabajando esta idea del arte como elemento hermenéutico de la crisis, que nos permite ver los puntos más delicados antes de que estos exploten. Creemos que tal vez lo más interesante en una siguiente etapa, sería hacer el mismo ejercicio en otro territorio. Hemos observado parcialmente a algunos artistas en otros espacios, especialmente en España. Creemos que es posible establecer vínculos entre una crisis multisistémica de carácter global y cierta producción artística que se produce actualmente en España. Del mismo modo, sería extremadamente interesante evaluar casos de artistas provenientes de países que estén viviendo algún tipo de crisis profunda, vinculada a lo que hemos denominado el naufragio global.

*Hermenéuticas del naufragio* se define como un documento inconcluso, tal vez no podría ser de otro modo. Pero aún así, nos parece que podría ser un aporte en el enfoque de los sistemas artísticos y, por derivación, sociales. Muchas gracias por leer y llegar hasta aquí.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIBROS, ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS ACADÉMICAS

Agamben, Giorgio (2011) [2007]. ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica* (México) 73(26), 249-264. Recuperado de

[<http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112>]

Amadeo, Pablo (ed.) (2020). *Sopa de Wuhan*. [e-book]. ASPO.

Arrieta Gutiérrez, Paula (2021). *Si muere Duchamp*. Chile: Tiempo robado.

Arnau, Juan (2022). Conferencia *La ciencia como sistema*, Mundos por venir. 29-10-2022. Salón de Actos Facultad de Bellas Artes UPV (España). Notas personales.

\_\_\_ Arnau, Juan (2017). *La fuga de Dios*. Girona: Ediciones Atalanta.

Bal, Mieke (2009) [2002]. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Trad: Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: Cendeac.

Barrera Puigdollers, José Manuel (2019). Estrategia estética-significante (postestructuralista) en el Memorial del Holocausto. *VLC Arquitectura*. Research Journal. 6. 187-217.

Barría Jara, Mauricio (2011). “¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video, performance”. En Mauricio Barría Jara & Francisco Sanfuentes Von Stowasser (Eds.) *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* (pp. 13-30). Chile: Universidad de Chile.

Barría Jara, Mauricio & Insunza Fernández, Iván (2023). *Escenas políticas: teatro entre revueltas 2006-2019*. Chile: Oxímoron.

Baudrillard, Jean (2007) [1978]. *Cultura y simulacro*. España: Kairós.

Bertoni, Claudio (2005). *Harakiri*. Chile: Cuarto Propio.

Blumenberg, Hans (1995) [1979]. *Nafragio con espectador*. Madrid: La Balsa de la Medusa

Boni Aristizábal, Alejandra (2022). Conferencia *Justicia epistémica en tiempos de incertidumbre*, Mundos por venir. 29-10-2022. Salón de Actos Facultad de Bellas Artes UPV (España). Notas personales.

Bortignon, Martina (2013). El mito de la Transición democrática en Chile. El témpano de hielo de la Expo-Sevilla 1992 y las crónicas radiales de Pedro Lemebel. *Revista Badebec*, Vol. 2 N° 4, 61-82.

Bourdieu, Pierre (2016) [1979]. *La distinción* [e-book]. Barcelona: Penguin Random House.

Bronfman Collovati, Paulina & Bronfman Elphick, Natalia (2022). *Performance, ciudadanía y activismo en Chile 2010-2020*. Chile: OsoLiebre.

Búa Soneira, Juan Ramón (2021). LO BELLO NATURAL, LO BELLO ROMÁNTICO, EL KITSCH, LA VANGUARDIA Y EL CARÁCTER ENIGMÁTICO DE LA OBRA DE ARTE EN TH. W. ADORNO. *Éndoxa*, 47, 189–207.

Bravo Vargas, Viviana. (2012). Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989. *Política y cultura*, (37), 85-112. Recuperado en 16 de octubre de 2020, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422012000100005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422012000100005&lng=es&tlng=es)

Cabanas, Edgar (2019). Psiudadanos, o la construcción de individuos felices en las sociedades neoliberales. En Eva Illouz (Comp.) *Capitalismo, consumo y autenticidad* (pp. 233-263). Madrid: Katz.

Cabrera Llancaqueo, José Luis. (2016). *Complejidades conceptuales sobre el colonialismo y lo postcolonial Aproximaciones desde el caso del Pueblo Mapuche. Izquierdas* (Santiago). Recuperado [[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-50492016000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=en#at1](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50492016000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=en#at1)]

Calderón, Guillermo (2006). *Neva*. Archivo facilitado por el autor.

\_\_\_ Calderón, Guillermo (2017). *Mateluna*. Archivo facilitado por la compañía.

Camus Matamala, Vicente (2019). *Temblando al borde de su posibilidad. Textos sobre arte contemporáneo en Chile 2008-2018*. [Tesis] Recuperado de [<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/174787>]

Candelaria Vazquez, Julieta & Vidal Yevenes, Libertad. (2019). Arte, Cuerpo y Denuncia: El uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva La Yeguada Latinoamericana. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (8), 152-159. Recuperado de [<https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.274>].

Capasso, Verónica (2015). *Arte, política y espacio: una revisión crítica desde el posestructuralismo* (Tesis de Máster, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación).

Carvajal, Fernanda & Van Diest, Camila (2009). *Nomadismos y Ensamblajes. Compañías Teatrales en Chile 1990-2008*. Chile: Cuarto Propio.

- Carrère, Emmanuel (2021) [2014]. *El Reino*. Barcelona: Anagrama.
- Castro Flórez, Fernando (2014). *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia: Sendemà.
- Celedón, Pedro (2018). *Insurgentes Norte/Sur. Teatralidades entre milenios*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- \_\_ Celedón, Pedro (2006a). "Una curatoría posible del teatro chileno durante la transición". En *La cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005* (pp. 243-254). Chile: CNCA.
- \_\_ Celedón, Pedro (2006b). Reflexiones Sobre Hecho Artístico y Espacio Público. *Cuadernos de Arquitectura. Habitar el Norte.*, (10), 32-35. Recuperado de [<https://revistas.ucn.cl/index.php/arquitectura/article/view/1600/1304>]
- Cesareo, Mario (1996). Hermenéuticas del naufragio y naufragios de la hermenéutica: comentarios en torno a *Against Literature*. *Revista iberoamericana*, 62(174), 211-223. Recuperado de [[https://www.researchgate.net/profile/Mario-Cesareo/publication/45386346\\_Hermeneuticas\\_del\\_naufragio\\_y\\_naufragios\\_de\\_la\\_hermeneutica\\_comentarios\\_en\\_torno\\_a\\_Against\\_Literature/links/5ff0fd50299bf14088686eed/Hermeneuticas-del-naufragio-y-naufragios-de-la-hermeneutica-comentarios-en-torno-a-Against-Literature.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Mario-Cesareo/publication/45386346_Hermeneuticas_del_naufragio_y_naufragios_de_la_hermeneutica_comentarios_en_torno_a_Against_Literature/links/5ff0fd50299bf14088686eed/Hermeneuticas-del-naufragio-y-naufragios-de-la-hermeneutica-comentarios-en-torno-a-Against-Literature.pdf)]
- Chakrabarty, Dipesh (2019). El clima de la Historia: Cuatro tesis. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 24(84), 90-118. [<https://doi.org/10.5281/zenodo.2653175>]
- Connor, Steven (1996). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Contreras, María José (2021). Poniendo los cuerpos en la lucha contra la violencia basada en el género: el Tsunami Feminista en Chile el 2018. *Taller de Letras*, (68), 162-180.
- Cortés Rojas, Ignacia & Pastén, Ignacio (2021). La escenificación de la violencia estatal en dos obras mapuche recientes: Malen de Ricardo Curaqueo y Trewa. Estado-Nación o espectro de la traición de Paula González. *Latin American Theatre Review* 54(2), 71-95. Recuperado de [<https://doi.org/10.1353/ltr.2021.0003>].
- Crary, Jonathan (2015) [2013]. *24/7: Capitalismo tardío y el fin del sueño*. [ebook]. Barcelona: Ariel.
- Danowski, Déborah & Viveiros de Castro, Eduardo. (2019). *¿Hay mundo por venir?: ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Dardot, Pierre (2023). *La memoria del futuro: Chile 2019-2022*. España: Gedisa.

- de Fina Gonzalez, Débora & Figueroa Vidal, Francisca (2019). Nuevos “campos de acción política” feminista: Una mirada a las recientes movilizaciones en Chile. *Revista Punto Género*, (11), 51-72.
- Deleuze, Gilles (1999). ¿Qué es un dispositivo? En AA. VV. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2015) [1976]. *Rizoma. Introducción*. España: Adriana Pretextos.
- Diallo, Aïcha (2018, 8 de marzo). *Charla con Walter Mignolo. La estética/estesia decolonial se ha convertido a un conector entre los continentes*. Recuperado de <http://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/>
- Diamond, Jared (2017) [1998]. *Armas, gérmenes y acero*. Barcelona: Debolsillo.
- Díaz Salazar, Holger Rodrigo (2015). La hermenéutica como método para comprender la colonialidad del sujeto de Abya Yala. *Sophia (Quito, Ecuador)*, 1(19), 47–70. [<https://doi.org/10.17163/soph.n19.2015.02>]
- Duarte, Coca (2013). Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno Galvarino. *Apuntes de Teatro*, (138), 40-51.
- Eagleton, Terry (2017) [2016]. *Cultura*. [e-book]. Barcelona: Taurus-PRHGE.
- Errázuriz, Luis Hernán & Leiva, Gonzalo (2012). *El golpe estético*. Chile: Ocho Libros.
- Escobar, Ticio (2003). Elogio del silencio. *Huellas*, 3, 60-65.
- Ette, Ottmar (2011). “Naufragio con supervivientes. Acerca del fracaso en/de la globalización y de la globalización del fracaso”. En Yvette Sánchez & Roland Spiller (Eds.) *Poéticas del fracaso* (pp. 15-46). Alemania: Narr.
- Federici, Silvia (2022). *Ir más allá de la piel: repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Federici, Silvia (2010) [2004]. *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Féral, Josette (2016) [2011]. *Teatro y violencia*. Chile: Frontera Sur.
- Figueroa Burdiles, Noelia (2020). Comunicación feminista y arte performático: El proyecto político del Colectivo LASTESIS. *Nomadias. Feminista*, (29), 257. Recuperado de [[https://www.researchgate.net/profile/Noelia-Figueroa-Burdiles/publication/379120654\\_Comunicacion\\_Feminista\\_y\\_Arte\\_Performatico\\_El\\_pr](https://www.researchgate.net/profile/Noelia-Figueroa-Burdiles/publication/379120654_Comunicacion_Feminista_y_Arte_Performatico_El_pr)

oyecto\_politico\_del\_Colectivo\_Lastesis/links/65fc2345f3b56b5b2d1a6b82/Comunicacion-Feminista-y-Arte-Performatico-El-proyecto-politico-del-Colectivo-Lastesis.pdf]

Fisher, Mark (2016). *Realismo Capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.

Florin Langlois, Anaïs & Peiró López, Juan Bautista (2023). La verdad de la ausencia: proyecto Alétheia. *Société des Hispanistes Français*, Recuperado de [https://doi.org/10.4000/hispanismes.18299].

Foliard, Daniel (2022). *The violence of colonial photography*. UK: Manchester University Press.

Forster, Ricardo (2019). *La sociedad invernadero*. Argentina: Akal.

Fortin, Moira; Metcalfe, Robin & Clery, Tui Nicola (2021). Representando resistencia feminista en Chile: colectivo LasTesis crea resonancia global con Un Violador en tu Camino. *ACOTACIONES. Investigación y Creación Teatral*, 1(46). Recuperados de [https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/495/683]

Foster, Hal (2001) [1996]. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Foucault, Michel (2019) [1970]. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

\_\_ Foucault, Michel (1997) [1966]. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. España: Siglo XXI.

Freitag, Vanessa (2011). "El arte es el lugar de la inminencia". *El Artista*, 8, 202-210. Colombia. Recuperado de [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1DUT2LbQJRIJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3763059.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=safari]

Garcés, Marina (2023). El colapso de la imaginación. En José Abelda, Fernando Arribas-Herguedas, Carmen Madorrán (Eds.) *Humanidades ecológicas. Hacia un humanismo biosférico* (1ª ed., pp. 147-159). España: Tirant Humanidades.

\_\_ Garcés, Marina (2018) [2017]. *Ilustración radical*. España: Anagrama.

García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.

\_\_ García Canclini, Néstor (2001) [1999]. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

García Dauder, Dau. & Pérez Sedeño, Eulalia (2018) [2017]. *Las mentiras científicas sobre las mujeres*. Madrid: Catarata.

Gerehou, Moha (2021). *Qué hace un negro como tú en un lugar como este*. España: Península.

Glissant, Édouard (2016) [1996]. *Introducción a una poética de lo diverso*. Madrid: Cinca.

Goldberg, Roselee (1996) [1979]. *Performance Art*. Barcelona: Destino.

González Casanova, Pablo (2020). *Explotación, colonialismo y lucha por la democracia en América Latina*. Madrid: Akal.

González-García, Ricardo. (2019). "Arte agonista" como dispositivo transformador del hegemónico orden simbólico. En *IV Congreso Internacional Estética y Política: Poéticas del desacuerdo para una democracia plural* (pp. 131-136). Editorial Universitat Politècnica de València. Rescatado de [<http://dx.doi.org/10.4995/CEP4.2019.10512>]

González Seguel, Paula (2018a); Vega Medina, Marisol; Arancibia Urzúa, David; & González Seguel, Paula. (eds). *Dramaturgias de la resistencia. Teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. Chile: Pehuén.

\_\_\_ González Seguel, Paula (2010). Ñi pu tremen, mis antepasados: género y oralidad de una nación. *Apuntes De Teatro, (131)*, 42–48. Recuperado de [<https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/56653/46031>]

Graeber, David (2012) [2011]. *En deuda. Una historia alternativa de la economía* [e-book]. Barcelona: Ariel.

Grass Kleiner, Milena (2022). TREWA. Estado-Nación o el Espectro de la Traición. El ensayo de un teatro plurinacional. *Talía. Revista de estudios teatrales, 4*, 57-65. <https://doi.org/10.5209/tret.80830>

Grossberg, Lawrence (2003). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? *Cuestiones de identidad cultural*, 148-180. Rescatado de [<https://www.ramwan.net/restrepo/modernidad/grossberg-identidad%20y%20eecscl.pdf>]

Groys, Boris (2016). *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.

\_\_\_ Groys, Boris (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Guasch, Anna Maria (2016). *El arte en la era de lo global 1989-2015*. España: Alianza Editorial.

Gutiérrez, Pía (2017). Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940. *Palimpsesto*, 8(11), 191-205.

Han, Byung-Chul (2021). *No-Cosas* [e-book]. Barcelona: Penguin Random House.

Harari, Yuval Noah (2018). *21 lecciones para el siglo XXI*. Barcelona: Penguin Random House.

\_\_\_ Harari, Yuval Noah (2016) [2014]. *Sapiens, de animales a dioses: breve historia de la humanidad* (5a ed.). España: Debate.

Hardt, Michael & Negri, Antonio (2018) [2000]. *Imperio*. Barcelona: Paidós.

Harris Sánchez, Angela (2021). Contesting power in public art spaces. Liminal p(l)aces, diverting methodologies and observant participation in *Valor y Cambio. Sociología y Tecnociencia*, 11(1).

Harvey, David (2015) [2005]. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.

\_\_\_ Harvey, David (2014). *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*. Madrid: Traficantes de sueños.

Hermosilla, Daniela (2021). VOLUSPA JARPA Y EL ARCHIVO PERFORMATIVO EN DOS ACTOS. *Anticipos Colección n°2*. Rescatado de [[https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2022/01/8\\_Textos\\_Voluspa\\_Jarpa\\_y\\_el\\_archivo\\_perfor.pdf](https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2022/01/8_Textos_Voluspa_Jarpa_y_el_archivo_perfor.pdf)]

Hernández Navarro, Miguel Ángel (2020). *El arte a contratiempo: historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. [e-book]. Madrid: Akal. Recuperado de [<https://elibro.net/es/ereader/upv/174606?>]

\_\_\_ Hernández Navarro, Miguel Ángel (2010). En el umbral del Arte global: metáfora, complejidad y conflicto. *Imafronte*, (21-22), 165–179. Recuperado de [<https://revistas.um.es/imafronte/article/view/200911>]

Herrera, Bernal (2012). Modernidad periférica y metropolitana. *Bulletin hispanique (Bordeaux)*, 7–23. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.418>

Herrero, Yayo (2023). Conferencia on line *Aesthetics, Care, and Ecofeminism*. Ponencia central en programa Care Ecologies, organizado por Idensitat (Barcelona). Notas personales.

Horkheimer, Max. & Adorno, Theodor W. (1998) [1947]. *La dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Editorial Trotta.

Humphrey, Caroline & Hugh-Jones, Stephen. (1992). Barter, exchange and value: an anthropological approach. *Cambridge University Press*.

Ingala Gómez, Emma (2023). Conferencia *¿Qué puede un cuerpo?*, Mundos por venir. 16-09-2023. Salón de Actos Facultad de Bellas Artes UPV (España). Notas personales.

Iwama, Kasumi (2021). *Arte activista feminista. Poner el cuerpo colectivo: las propuestas de Andrea Zambrano Rojas, Diana Gardeneira y el colectivo Lastesis frente a la violencia machista*. Tesis. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales.

Izaguirre, Ander (2021). *Cómo ganar el Giro bebiendo sangre de buey* (Segunda edición). Madrid: Libros del K.O.

Jarosi, Susan (2013). The image of the artist in Performance art: The Case of Rudolf Schwarzkogler. *Sztuka i Dokumentacja*, (8), 65-77. Recuperado de [<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=35399>]

Johnson, Paul (2000) [1983]. *Tiempos modernos*. Buenos Aires: Ediciones B.

Klein, Naomi (2007). *La doctrina del shock*. España: Paidós.

\_\_\_ Klein, Naomi (2015). *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. España: Paidós.

Labarca, José Tomás (2016). El “ciclo corto” del movimiento estudiantil chileno: ¿conflicto sectorial o cuestionamiento sistémico? *Revista Mexicana de Sociología*, 78(4), 605-632.[fecha de Consulta en septiembre de 2020]. ISSN: 0188-2503. Disponible en: [<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321/32147313002>]

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Argentina: AH.

Larraín George, Javiera (2019). “Por una educación afectiva. una lectura de clase (2008) de Guillermo Calderón”. *Nueva revista del Pacífico*, (71), 108-127. [<https://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762019000200108>]

LASTESIS (2022). *Polifonías feministas*. Chile: Random House.

\_\_\_ LASTESIS (2021). *Quemar el miedo*. Un manifiesto. Chile: Planeta.

Latouche, Serge (2009) [2007]. *Pequeño tratado del decrecimiento sereno*. Barcelona: Icaria.

Leonvendagar, Loreto (2010). Ñi pu tremen y las voces del espacio común. *Apuntes de teatro* (131), 49-55. Recuperado de [<https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/56655/46033>]

Lipovetsky, Gilles (2016). *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama.

- \_\_\_ Lipovetsky, Gilles (2011) [1983]. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ Lipovetsky, Gilles (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Luhmann, Niklas (2016) [1984]. *Sociedad y sistema* [e-book]. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_ Luhmann, Niklas (2007) [1997]. *La sociedad de la sociedad*. México: Herder.
- \_\_\_ Luhmann, Niklas (2005) [1975]. *Poder*. México-Chile: Anthropos.
- Lynch, Enrique (1999). *Sobre la belleza*. España: Anaya.
- \_\_\_ Lynch, Enrique (2020). *Ensayo sobre lo que no se ve*. España: Abada.
- Lyotard, Jean-François (1989). *La condición postmoderna: informe sobre el saber* (4ª ed.). España: Cátedra.
- Marçal, Katrine (2017) [2012]. *¿Quién le hacía la cena a Adam Smith?* España: Debate.
- Marimán Quemenedo, Pablo (2006). Los Mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina. ¡... Escucha, winka...! En *Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, 53-126. Chile: LOM.
- Márquez, Francisca et al (2020). Paisaje de la Protesta en Plaza Dignidad de Santiago, Chile. *Revista Chilena De Antropología*, (42), 112–145. Recuperado de [<https://doi.org/10.5354/0719-1472.2020.60487>]
- Martín-Barbero, Jesús (1998) [1987]. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Colombia: Convenio Andrés Bello.
- Martínez Ponce, Angélica & Andrade Blanco, Pablo (2023). 50x50. La obra interrumpida (1973-2023): recreaciones de la memoria incorporada. *Apuntes De Teatro*, (148), 190–201. Recuperado de [<https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/73397>]
- Martínez Rosario, Domingo (2014). *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València.
- McLuhan, Marshall (2009) [1964]. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, Marshall & Powers, Bruce R. (2015) [1989]. *La aldea global*. Barcelona: Gedisa.
- Meadows, Donella; Randers, Jorgen & Meadows, Dennis (2006). *Los límites del crecimiento. 30 años después*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Mignolo, Walter (2007) [2005]. *La idea de América Latina*. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa.

Mishra, Pankaj (2017). *La edad de la ira: una historia del presente*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Missé, Miguel (2022). Conferencia *El hecho TRANS desde una perspectiva feminista*. 15-12-2022. Facultad de Bellas Artes UPV (España). Notas personales.

Molinet, Soledad (2020). 3. CONFLICTO EN TERRITORIO MAPUCHE Y DERECHOS HUMANOS. *Anuario Del Conflicto Social*, (9). [<https://doi.org/10.1344/ACS2019.9.5>]

Mönckeberg, María Olivia (2015) [2001]. *El saqueo de los grupos económicos al Estado chileno* [e-book]. Chile: Debolsillo.

Montes, Rocío (11 de noviembre 2020). Richard Nixon: “Si hay una forma de desbancar a Allende, mejor hazlo”. *El País*. Recuperado de [<https://elpais.com/internacional/2020-11-11/richard-nixon-si-hay-una-forma-de-desbancar-a-allende-mejor-hazlo.html>]

Morel, Consuelo; Canales, Rodrigo; Castillo, Hugo (2011). *Teatro hipemoderno. Para entender el teatro chileno actual*. Chile: Frontera Sur.

Moro Abadía, Oscar (2003). ¿Qué es un dispositivo? *Empiria (Madrid)*, 6, 29-46. Recuperado de [<https://doi.org/10.5944/empiria.6.2003.933>]

Mouffe, Chantal (2016) [2000]. *La paradoja democrática*. Barcelona: Gedisa. Recuperado de [<https://elibro.net/es/ereader/upv/44357?>]

\_\_\_ Mouffe, Chantal (2007) [2001]. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Nachar Farías, Gabriel Alberto (2017). *Élite, Estado-nación y pueblo mapuche: Los ímpetus genocidas en la transición ideológica poscolonial, 1830-1870*. Recuperado del repositorio de la Pontificia Universidad Católica de Chile: [<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/166966>]

Nietzsche, Friedrich (1998) [1889]. *Ecce homo*. (2a ed.). México: Fontamara.

Ochoa, Úrsula (2014). *La incesante repetición del gesto*. Recuperado de [<http://bitacoradetextos.blogspot.com/>]

Oliveras, Elena (2019). *La cuestión del arte en el siglo XXI*. [e-book] Buenos Aires: Paidós.

Onfray, Michel (2018) [2017]. *Decadencia. Vida y muerte de Occidente*. Barcelona: Anagrama.

- \_\_\_ Onfray, Michel (2015) [2005]. *Tratado de ateología*. España: Paidós.
- Opazo, Cristián (2021). El cuento del tío. El trabajo del parentesco en Galvarino (2012) de Paula González. *Literatura y lingüística*, (44), 185-202.
- Opazo, Cristián & Benítez, Carlos (2017). "A little respect". Mateluna, de Guillermo Calderón. *Revista Conjunto*, 187, 7-15.
- Oreskes, Naomi & Conway, Erik M. (2018). *Mercaderes de la duda: cómo un puñado de científicos ocultaron la verdad sobre el calentamiento global*. España: Capitan Swing.
- Palacios González, Daniel (2024). ¿Resignificar monumentos y construir contra-monumentos? Por una teoría materialista frente a una práctica ideológica. *Revista PH*, 111, 107-109, Recuperado de [<https://doi.org/10.33349/2024.111.5489>]
- Parreño Velasco, José María (2023). Decrecer con elegancia. En José Abelda, Fernando Arribas-Herguedas, Carmen Madorrán (Eds.) *Humanidades ecológicas. Hacia un humanismo biosférico* (1ª ed., pp. 359-372). España: Tirant Humanidades.
- Party, Daniel & Achondo, Luis (2020). Canciones y cantantes en la obra de Pedro Lemebel. En Fernando Blanco (Ed.), *La vida imitada : narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel* (1a ed., pp. 287-295). Iberoamericana. [<https://doi.org/10.31819/9783964569493>]
- Pavis, Patrice (2005) [1996]. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Peiró López, Juan Bautista & Rodríguez Arias, Angel Manuel (2022). De la visión a la acción. *Revista Visuais*, 8(2). Recuperado de [<https://doi.org/10.20396/visuais.v8i2.17443>]
- Peran, Martí (2016). *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Barcelona: Hiru.
- Peran, Martí & Padrón Alonso, Diana (2015). Editorial: Repensar lo público. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 3(1), 1-8. Recuperado de [<https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2015.1.02/19273>]
- Piff, Paul K., et al. (2012) Higher social class predicts increased unethical behavior. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 109(11), 4086-4091.
- Piketty, Thomas. (2021) [2013]. *El capital en el siglo XXI*. México, D. F, FCE - Fondo de Cultura Económica. Recuperado de [<https://elibro.net/es/ereader/upv/216061>]
- Pinto Rodríguez, Jorge (2003). *El Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Chile: DIBAM.
- Pradenas, Luis (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Chile: LOM.

Rebolledo, Rolando (2013). Complejidad y azar. *Cuadernos de Filosofía nº30-31*. pp.79-97. Chile: Departamento de Filosofía, Universidad de Concepción.

Ribeiro Cavalcanti, Raíza (2019). "Documentos de barbarie versus el «archivo del mal». Voluspa Jarpa y Francisco Papas Fritas". En *Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. El arte chileno más allá de sus fronteras. Ensayos sobre artes visuales VOL VIII*. Recuperado de [<https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/ensayos-sobre-artes-visuales-el-arte-chileno-mas-alla-de-sus-fronteras/>]

Richard, Nelly (2017). Conflictos en los bordes o límites: imagen, marco y exceso. En Rita Ferrer (Ed.), *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*. Santiago de Chile: Atlas.

Rifkin, Jeremy (2019). *El Green New Deal Global* [e-book]. Barcelona: Planeta.

Ripio Rodríguez, M. Vanesa (2019). Otro juego de herramientas: matriz de dominación y resistencia simbólica. *Feminismo/s (Universidad de Alicante)*, 33, 21-34. Dossier monográfico: Diálogos entre la democracia participativa y la interseccionalidad. Construyendo marcos para la justicia social, coords. Patricia Martínez-García y Jone Martínez-Palacios, recuperado de [<https://doi.org/10.14198/fem.2019.33.01>]

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivera Toro, Quintín (2019). *Una cultura en llamas: arte portorriqueño de resistencia en el siglo XXI*. Tesis del programa de Doctorado en Artes, Universidad Politécnica de Valencia (UPV), España.

Rodríguez-Plaza, Patricio (2023). *50x50. La obra interrumpida 1973-2023, anotaciones rearmadas*. Chile: Palabra.

Rojas, Sergio (2011). "El des-encuentro del cuerpo en la representación". En Mauricio Barría Jara & Francisco Sanfuentes Von Stowasser (Eds.) *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* (pp. 49-58). Chile: Universidad de Chile.

Romero Reche, Alejandro (2012). Realidad e ideología en la crítica postcolonial. *Revista española de investigaciones sociológicas*, 138 149–157.

Rosa, Harmut (2020). *Lo indisponible*. [ebook]. Herder Editorial.

Rúas Araújo, José & Casero-Ripollés, Andreu (2018). Comunicación política en la época de las redes sociales: lo viejo y lo nuevo, y más allá. *adComunica* (16), 21-24.

- Saavedra González, Lorena (2021). El malestar en el teatro: aproximaciones al conflicto Estado-pueblo mapuche en Ñi pu tremen y Los millonarios. *Apuntes De Teatro*, (146), 13–29. Recuperado de [<https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.146.49271.2021>]
- Sancho Ribés, Lidón & Galindo, Regina José (2017). *Regina José Galindo: la performance como arma* (Vol. 5). España: Universitat Jaume I.
- Santamaría, Alberto (2019). *Alta cultura descafeinada: situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* [e-book]. España: Siglo XXI.
- Santiago Muíño, Emilio (2023). *Contra el mito del colapso ecológico*. Barcelona: Arpa.
- Sanyal, Mithu M. (2018) [2009]. *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Barcelona: Anagrama.
- Sarlo, Beatriz (2018). *La intimidad pública*. [e-book]. España: Seix Barral.
- \_\_\_ Sarlo, Beatriz (2003) [1988]. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sepúlveda, Gabriel (2001). *Víctor Jara, hombre de teatro*. Chile: Editorial Sudamericana.
- Shakespeare, William (1999). *Hamlet* (8a ed.). Madrid: Cátedra.
- Sloterdijk, Peter (2017) [2011]. *Estrés y libertad*. [e-book] Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Solnit, Rebecca (2015) [2001]. *Wanderlust: una historia del caminar*. España: Capitán Swing.
- Steyerl, Hito (2018) [2017]. *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Stonor Saunders, Frances (2001) [1999]. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate.
- Subercaseaux, Bernardo. (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Chile: Editorial Universitaria.
- Taylor, Diana (2015). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Thompson, Jennifer J. (2019). *Dramaturgies of Democracy: Performance, Cultural Policy, and Citizenship in Chile, 1979–Present*. Tesis. Nueva York: CUNY Academic Works. Recuperado de [[https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/3274](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3274)]

Traversa, Oscar (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo & seña*, 12, 231–247.

Varela, Nuria (2019). *Feminismo para principiantes*. España: Penguin Random House.

Vargas-Monroy, Liliana (2010). De testigos modestos y puntos cero de observación: las incómodas intersecciones entre ciencia y colonialidad. *Tabula Rasa. Bogotá - Colombia*, No.12: 73-94, enero-junio 2010.

Veracini, Lorenzo (2019). Colonialism, Frontiers, Genocide: Civilian-Driven Violence in Settler Colonial Situations. En Adhikari, Mohamed (Ed.) *Civilian-driven violence and the genocide of indigenous peoples in settler societies*. Ciudad del Cabo: UCT Press.

Virilio, Paul (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_ Virilio, Paul (1999). *La bomba informática*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_ Virilio, Paul (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

Waldman Mitnick, Gilda. (2004). Chile: indígenas y mestizos negados. *Política y cultura*, (21), 97-110. Recuperado en 14 de abril de 2021, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422004000100007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422004000100007&lng=es&tlng=es).

Zambrana, Rocío (2021). *Colonial Debts: The Case of Puerto Rico*. EE.UU.: Duke University Press.

Zambrana, Rocío (2021). *Colonial Debts: The Case of Puerto Rico*. EE.UU.: Duke University Press.

Zerzan, John (2016). *El crepúsculo de las máquinas*. Madrid: Catarata.

Žižek, Slavoj (2016) [2014]. *Problemas en el paraíso*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_ Žižek, Slavoj (2013) [2008]. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Espasa.

\_\_\_ Žižek, Slavoj (2011). *El acoso de las fantasías*. [e-book]. Madrid: Akal. Recuperado de [<https://elibro.net/es/ereader/upv/49689?>]

## RECURSOS WEB Y AUDIOVISUALES

Amnistía Internacional (2020). *Ojos sobre Chile: violencia policial y responsabilidad de mando durante el estallido social*. Recurso web, recuperado de [<https://www.amnesty.org/es/latest/research/2020/10/eyes-on-chile-police-violence-at-protests/>]

\_\_\_ Amnistía Internacional (2018). *Arabia Saudí: Ahora las mujeres pueden conducir, pero se deben llevar a cabo más reformas*. Recurso web, recuperado de [<https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/arabia-saudi-ahora-las-mujeres-pueden-conducir-pero-se-deben-llevar-a-cabo-mas-reformas/>]

Amortanasia. Francisco Papas Fritas (2018). *Madhaus Arte Contemporáneo*. Galería Madhaus. Recuperado de [<https://www.galeriamadhaus.cl/exposicion-amortanasia>]

Arcos Salvo, Natalia (2008). La isla de las papas fritas. Texto curatorial Sexta Bienal de Arte Contemporáneo - Chile. Recuperado el 6 de julio 2022 del sitio web del artista (desactivado) [<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/la-isla-de-las-papas-fritas-2007/>]

Atallah, Niles (2019). *Registro audiovisual de Trewa, en TeatroUC, para la compañía Kimvn Teatro*. Sin publicar. Gentileza de Niles Atallah.

Berzosa, José María (Director). (1977). *Pinochet y sus tres generales*. Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=7aueEaGv6ok>]. Francia: INA

Canal Abierto (20 de febrero 2020). *LASTESIS, artistas chilenas que protagonizan el 19F*. Recurso audiovisual. YouTube. Recuperado de [<https://youtu.be/u7lgDMOapvo?si=77dD1z8FMMzow-iv>]

Canales, Antonio (2019). "Subvirtiéndolo al martirio: El derecho propio a la muerte buena" en Francisco Papas Fritas, *Amortanasia - textos curatoriales*. Sitio web desactivado [<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/amortanasia/>]. Recuperado el 20 de mayo de 2022.

Castillo, Alejandra (2016). *2054 de Papas Fritas, Francisco* - Texto curatorial. Sitio desactivado [<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/2054-2/>]. Recuperado el 20 de agosto de 2020.

Centro Gabriela Mistral - GAM (26 de julio 2019a). *#Cámara en mano: Francisco Papas Fritas comenta su exposición "Razón de morir mi vida"*. Recurso Audiovisual. Recuperado de [<https://youtu.be/ZR2sZL75kO4?si=Vwh8MdnH-qcogPcL>]

\_\_\_ Centro Gabriela Mistral - GAM (21 de junio 2019b). *#DifusiónPrensa: "Razón de morir mi vida" en CNN Chile*. Recurso Audiovisual. Recuperado de [[https://youtu.be/fGXJczpdqU8?si=DUMaol0ZZ0-WVft\\_](https://youtu.be/fGXJczpdqU8?si=DUMaol0ZZ0-WVft_)].

Chile. Gobierno de Chile. (1974). *Declaración de principios del Gobierno de Chile*. Recuperado de [<http://archivochile.com/entrada.html>]

Colectivo LASTESIS (6 de mayo 2021). *FEMINAZIS [texto de Paul B. Preciado]*. Recurso Audiovisual. YouTube. Recuperado de [https://youtu.be/DklMJF8jMvY?si=gjgRBGTE8dkMzmGD].

González Seguel, Paula (12 de noviembre 2018b). *Presentación: Dramaturgias de la resistencia*. Recurso audiovisual. Youtube. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=88Hnc0rjb6g]

HAU (11 de marzo 2020). *"El estado opresor es un macho violador"*. Recurso audiovisual. YouTube. Recuperado de [https://www.youtube.com/live/7Q3pIV55Qkc?si=X4hG2d9ABND68sKS]

LASTESIS (5 de septiembre 2019). *Patriarcado y capital es alianza criminal*. Recurso Audiovisual. YouTube. Recuperado de [https://youtu.be/cjOz5EwaZn4?si=qQqMeVODIRuj9WWhy]

Londres 38 (2018). *Javiera Campos (Desclasificación Popular)*. Recurso audio visual. YouTube. Recuperado de [https://youtu.be/BEhW-OrSCFo?si=CZdXWDChuaBwk1Sr]

Miércoles de Soma (9 de noviembre 2023). Francisco Tapia. [Recurso audiovisual]. YouTube. Recuperado de [https://www.youtube.com/live/JPvETS3\_Caw?si=d8QyoGh7wWzI0P5v]

Museo Reina Sofía (8 de enero 2019). *C.A.D.A. Entrevista con Lotty Rosenfeld*. [Archivo video]. Youtube. [https://youtu.be/nrOGdrEAsik?si=VOTfsc\_w7xdWfxLB]

Novoa, Max (9 de agosto 2022). *Entrevista con Papas Fritas*. Recurso audiovisual. YouTube. Recuperado de [https://youtu.be/XRJSPrhX7DA?si=KPRabnyKpZkFM8GM]

Papas Fritas, Francisco (2020a). *Retórica del victimista - Texto curatorial*. Sitio web desactivado [http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/retorica-del-victimista/]. Recuperado el 20 de agosto de 2020.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2020b). *Los 3 anuncios para criminales - Texto curatorial*. Sitio web desactivado [http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/los-3-anuncios-criminales/]. Recuperado el 20 de agosto de 2020.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2018). *Amortanasia*. Recurso audiovisual. Sitio web desactivado [http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/amortanasia/]. Recuperado el 20 de mayo de 2022.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2015). *Desclasificación popular - Texto curatorial*. Sitio desactivado [http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/desclasificacion-popular-2015/]. Recuperado el 20 de mayo de 2022.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2013a). *Pena de muerte. Diálogos de emancipación - Texto curatorial*. Sitio web desactivado

[<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/pena-de-muerte-dialogos-de-emancipacion/>]. Recuperado el 6 de julio de 2022.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2013b). *Máquina del deseo. Diálogos de emancipación - Texto curatorial*. Sitio web desactivado

[<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/maquina-del-deseo-dialogos-de-emancipacion/>]. Recuperado el 6 de julio de 2022.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2012). *Deber - Texto curatorial*. Sitio web desactivado

[<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/deber-2012/>]. Recuperado el 6 de julio de 2022.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (7 de abril 2011). *Bang1. Video performance*. Recuperado de [<https://youtu.be/e0Hzxl16HjE?si=nAkQ2Q67ur4vATDZ>]

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2009). *Némesis - Texto curatorial*. Sitio web desactivado

[<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/nemesis-2009/>]. Recuperado el 6 de julio de 2022.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2008). *La isla de las papas fritas - Texto curatorial*. Sitio web desactivado [<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/la-isla-de-las-papas-fritas-2007/>]. Recuperado el 6 de julio de 2022.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2006a). *El conchito de su madre - Texto curatorial*. Sitio web desactivado [<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/el-conchito-de-su-madre/>]. Recuperado el 29 de noviembre de 2019.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2006b). *A la life - Texto curatorial*. Sitio web desactivado

[<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/a-la-life-2006/>]. Recuperado el 29 de noviembre de 2019.

\_\_\_ Papas Fritas, Francisco (2005). *Todo comienza en casa - Texto curatorial*. Sitio web desactivado [<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/todo-comienza-en-casa/>]. Recuperado el 29 de noviembre de 2019.

Pérez Soto, Carlos (octubre, 2009). Conferencia. *Estado y sociedad civil*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado de

[<https://www.youtube.com/watch?v=O9nHaDYspG4&list=WL&index=7&t=0s>]

Radio Villa Francia (13 de mayo 2014b). *Artista confiesa haber quemado letras para acabar con las deudas de estudiantes de la U del Mar*. [Recurso audiovisual]. YouTube.

Recuperado de [<https://youtu.be/upmmUzislj8?si=FAy-KHEDjxzA0UQ->]

RallitoX (30 de abril 2020). *FRANCISCO PAPAS FRITAS. Arte social desde Chile*. [Recurso audiovisual]. YouTube. Recuperado de [<https://youtu.be/3Xcf-sgF0Tg?si=VqIGZ4A72bTJGbe9>]

RallitoX (17 de diciembre 2019). *EL VIOLADOR ERES TÚ. ¿ES UNA PERFORMANCE ARTÍSTICA? (¿OBRA DE ARTE?)*. [Recurso audiovisual]. YouTube. Recuperado de [<https://youtu.be/AhRYUnUImWc?si=ordx14QBNjTOf5dk>]

Tironi, Eduardo (productor). (2001). *Acto único* [Programa de Televisión] Chile: ARTV y Universidad Finis Terrae. Fuente: Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, UC (Chile).

Universidad de Chile (2016). Comisión Ortúzar, Acciones en torno al legado de una/la refundación. Catálogo de obra. Recuperado de [<https://www.artepoliticacomunidad.cl/comision-ortuzar-acciones-en-torno-al-legado-de-una-la-refundacion/>]

Žižek, Slavoj (abril, 2019). Happiness: Capitalism vs. Marxism. Debate frente a Jordan Peterson en el Sony Centre for the Performing Arts, Toronto. Recuperado de [[https://youtu.be/Vhh-4H6pzqY?si=OCocXt9\\_dC4VDp6I](https://youtu.be/Vhh-4H6pzqY?si=OCocXt9_dC4VDp6I)]

## PRENSA, BOLETINES Y FUENTES OFICIALES

Amortanasia, el nuevo trabajo de Francisco Papas Fritas que entrega elementos para una muerte digna (21 de julio 2018). *Resumen*. Recuperado de [<https://resumen.cl/articulos/amortanasia-el-nuevo-trabajo-de-francisco-papas-fritas-que-entrega-elementos-para-una-muerte-digna/>]

Anguita, Teresa & Campusano, Mauricio (12 de agosto 2002). Lagos a los microbuseros: "Todo el rigor de la ley les caerá encima". *EMOL*. Recuperado de [<https://www.emol.com/noticias/nacional/2002/08/12/92238/lagos-a-los-microbuseros-todo-el-rigor-de-la-ley-les-caera-encima.html>]

Canales Contreras, Rodrigo (2021). De plaza a callejón: la ausencia de Baquedano. *Revista Hiedra*. Recurso web, rescatado de [<https://www.revistahiedra.cl/opinion/de-plaza-a-callejon-la-ausencia-de-baquedano/>]

Cancha General (5 de diciembre 2019). Comentarios desde la Academia de "Un violador en tu camino" de LasTesis. *Cancha General*. Recuperado de [<https://canchageneral.com/comentarios-desde-la-academia-de-un-violador-en-tu-camino-de-lastesis/>]

Caño, Antonio & Relea, Francesc (17 de enero 2000). El socialista Lagos gana las elecciones en Chile y promete un país nuevo y unido. *El País*. Recuperado de [<http://www1.udel.edu/leipzig/041199/elb170100.html>].

CNN Chile (22 de marzo 2014). *Sergio Villalobos sobre tierras mapuches: "No podía seguir ese desperdicio"*. [Archivo video]. Youtube. [[https://youtu.be/Q9UDTqJw\\_nA?si=N6xYKOUshV0E5vsC](https://youtu.be/Q9UDTqJw_nA?si=N6xYKOUshV0E5vsC)]

Contreras, Emilio (14 de mayo de 2021). Multan a Francisco Papas Fritas por polémica intervención urbana: "Es un delito que no he cometido". *BioBio-Chile* (web). Recuperado de [<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2021/05/14/multan-a-francisco-papas-fritas-por-polemica-intervencion-urbana-es-un-delito-que-no-he-cometido.shtml>]

Drysdale, Denisse (5 de abril 2017). Papas Fritas no es un chiste. *Revista Paula - La Tercera*. Recuperado de [<https://www.latercera.com/paula/papas-fritas-no-chiste/>]

El Desconcierto (9 de noviembre 2018). El grito de Cheril Linett, la artista que sacó a la yeguada latinoamericana a denunciar la violencia a la calle. *El Desconcierto*. Recuperado de [<https://eldesconcierto.cl/2018/11/09/el-grito-de-cheril-linett-la-artista-que-saco-a-la-yeguada-latinoamericana-a-denunciar-la-violencia-a-la-calle>]

Espinoza, Denisse (10 de diciembre 2016). Montserrat Rojas Corradi, curadora independiente: "Para mí, como curadora, la censura del ministro Ottone fue mucho mayor". *La Tercera*. Recuperado de [<https://www.latercera.com/noticia/montserrat-rojas-corradi-curadora-independiente-curadora-la-censura-del-ministro-ottone-fue-mucho-mayor/>]

Fajardo Caballero, Marco (11 de noviembre 2021). Artista Papas Fritas inaugura exposición internacional de arte político: «Hay que ser valiente para enfrentarse a sí mismo en un espejo que no quieres mirar». *El Mostrador*. Recuperado de [<https://www.elmostrador.cl/cultura/2021/11/11/artista-papas-fritas-inaugura-exposicion-internacional-de-arte-politico-hay-que-tener-mucha-valentia-para-enfrentarse-a-si-mismo-ante-muchos-espejos-que-no-quieres-mirar/>]

Fernández, Patricio (22 de mayo 2014). Editorial: Papas Fritas. *The Clinic*. Recuperado de [<https://www.theclinic.cl/2014/05/22/editorial-papas-fritas/>].

García, Gabriela (29 de noviembre 2012). El extremista. *Revista Qué Pasa*. Recuperado de [<http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2012/11/6-10644-9-el-extremista.shtml/>]

González Contreras, Bianca (10 de diciembre 2020). Rocío Hormazabal, activista por los cuerpos disidentes: "uso mi cuerpo como una herramienta subversiva y contestataria". *The Clinic*. Recuperado de [<https://www.theclinic.cl/2020/12/10/rocio-hormazabal->

activista-por-los-cuerpos-disidentes-uso-mi-cuerpo-como-una-herramienta-subversiva-y-contestataria/]

Harari, Yuval Noah (20 de marzo 2020). The world after coronavirus. *Financial Times*. Recuperado de [<https://www.ft.com/content/19d90308-6858-11ea-a3c9-1fe6fedcca75>]

Ley 19.992 (2004). Establece Pensión de Reparación y otorga otros beneficios a favor de las personas que indica. *BCN - Biblioteca del Congreso Nacional*. Recuperado de [<https://bcn.cl/3ltp1>]

Martínez Maugard, Andrea (13 de diciembre 2019). Entrevista a Lea Cáceres. *Viste la calle*. Recuperado de [<https://vistelacalle.com/entrevista-a-lea-caceres-de-lastesis-este-fenomeno-social-permitio-que-la-mujeres-comenzaran-a-dejar-de-sentir-verguenza-y-culpa-por-los-crimenes-que-han-dejado-los-violentadores-sobre-nuestros-cue/>]

Paz, Sergio (22 de marzo 2008). El nerd que desafió al Bellas Artes. *Revista El Sábado - El Mercurio*. (28-31). Recuperado el 16 de julio de 2018 del Archivo de Prensa del artista - web desactivada [<http://www.franciscopapasfritas.com/es/portfolio/prensa>]

Rincón juvenil, (14 de diciembre 1966). Las 24 confesiones de Cecilia. *Revista ZigZag*. Recuperado de [<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:75160>]

Salazar, Patricio (15 de julio 2008). Estudiante que agredió a Mónica Jiménez: "Hablar con la ministra era como hablarle a la pared". *La Tercera*. Recuperado de [<https://www.latercera.com/noticia/estudiante-que-agredio-a-monica-jimenez-hablar-con-la-ministra-era-como-hablarle-a-la-pared/>]

Salinas, Juan Luis (19 de julio de 2005). Rosa Ramírez, actriz de la Negra Ester: "Estoy convencida que Andrés Pérez murió de pena". *Revista Ya, El Mercurio*. pp. 34-37. Recuperado de [<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0063993.pdf>]

Trapenard, Agustin (4 de mayo 2020). «Je ne crois pas aux déclarations du genre «rien ne sera plus jamais comme avant» - Michel Houellebecq. *Franceinter*. Recuperado de [<https://www.franceinter.fr/emissions/lettres-d-interieur/lettres-d-interieur-04-mai-2020>]

Urrejola, José (25 de noviembre 2019). La cronología del estallido social de Chile. *DW*. Recuperado de [<https://www.dw.com/es/la-cronolog%C3%ADa-del-estallido-social-de-chile/a-51407726>]

Vega, Maximiliano & Muñoz, Andrés (3 de julio 2018). De criticado a valorado: El "revival" del proyecto constitucional de Bachelet. *La Tercera*. Recuperado de [<https://www.latercera.com/reconstitucion/noticia/de-criticado-a-valorado-el-revival-del-proyecto-constitucional-de-bachelet/W6H67ZRILBBALJV3VJ4S3JRY3Y/>]

**ANEXO I: INDICE DE IMÁGENES**



P.24 - FIG. 1: Instantánea de protesta en octubre de 2019, Santiago de Chile. Fuente y Autor imagen: Cristóbal Valenzuela Berríos.



P.52 - FIG. 2: Registro de campaña 2012 Heartland Institute. Fuente: The Guardian (web)



P.79 - FIG. 3: Retrato de *Pareman*, en el marco de protesta en Santiago, 2019. Fuente: Observatoriopueblosoriginarios.org. Autor imagen: Bastián Cifuentes Araya.



P.79 - FIG. 4: Registro de alteración de monumento en marco de protesta en Temuco, 2019. Fuente: [Mapuexpress.org](http://Mapuexpress.org)



P.80 - FIG. 5: *Retórica del victimista*, de Francisco Papasfritas. Santiago, 2020. Fuente: [interferencia.cl](http://interferencia.cl). Autor imagen: José Miguel Araya.



P.84 - FIG. 6: *Projection* (Mona Hatoum, 2006). Autor imagen: Ela Bialkowska. Fuente: gentileza de la artista y Galleria Continua.



P.85 - FIG. 7: *A Logo for America* (Alfredo Jaar, 1987). Instante de la obra. Fuente: gentileza del artista.



P.85 - FIG. 8: Bandera hecha por simpatizante con lema de campaña de Donald Fuente: [Pinttempal](http://Pinttempal). Autor: Nambctv.



P.105 - FIG. 9: Celebración espontánea en el centro de Santiago de Chile al difundirse la noticia de la muerte de Augusto Pinochet, 10 de diciembre de 2006. Autor imagen: Rodrigo Canales Contreras.

HERMENÉUTICAS DEL NAUFRAGIO - ÍNDICE DE IMÁGENES



P.110 - FIG. 10: Portada de periódico informando detención de Pinochet.  
Fuente: X @laredjuridica.



P.125 - FIG. 11: Manifestante realizando rayado llamando a evadir en Santiago de Chile durante Estallido Social 2019.  
Fuente y Autora imagen: Jacqueline Staforelli.



P.127 - FIG. 12: Instantánea de protestas en Santiago de Chile durante Estallido Social 2019.  
Fuente y Autor: Cristóbal Valenzuela Berríos.



P.128 - FIG. 13: Momento de ejecución de performance *Un violador en tu camino*, del colectivo LasTesis. Concepción, marzo 2020.  
Fuente: Wikimedia. Autora imagen: Isis Fuentealba.



P.139 - FIG. 14: Nicanor Parra junto a Pat Nixon en la Casa Blanca, 1970.  
Fuente: [www.eldinamo.cl](http://www.eldinamo.cl)



P.141 - FIG. 15: *Y al principio existía la vida* (1974), Compañía Teatro ALePh. Al centro, Óscar Castro. Fuente: Archivo de la Escena Teatral UC.



P.142 - FIG. 16: Militares quemando libros en plena calle, requisados tras el golpe de Estado de 1973. Fuente: Neederlands Fotomuseum. Autor imagen: Koen Wessing.



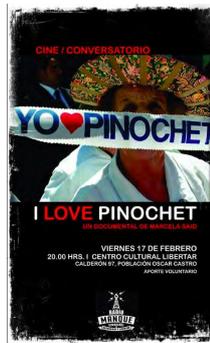
P.144 - FIG. 17: *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Intervención de Lotty Rosenfeld frente al palacio de La Moneda en Santiago de Chile, 1985. Cortesía Fundación Lotty Rosenfeld.



P.146 - FIG. 18: *Las dos Fridas* (Las Yeguas del Apocalipsis, 1989). De izquierda a derecha: Pedro Lemebel y Francisco Casas. Fuente: Archivo Yeguas del Apocalipsis. Autor imagen: Pedro Marinello.



P.151 - FIG. 19: Afiche original de obra *La Negra Ester* (1988). Compañía Gran Circo Teatro. Fuente: Archivo de la Escena Teatral UC.



P.159 - FIG. 20: Cartel visionado documental *I Love Pinochet* (2001). Fuente: IMDb



P.159 - FIG. 21: Afiche documental *Actores Secundarios* (2004). Fuente: Pachi Bustos



P.161 - FIG. 22: Detalle de la instalación *CUERPO POLÍTICO / Archivos públicos y secretos* (2017). Fuente: Voluspa Jarpa



P.162 - FIG. 23: Escena final de *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (Colectivo Zoológico, 2015). Fuente y Autor imagen: Cristóbal Valenzuela Berríos.



P.164 - FIG. 24: Momento de *Comisión Ortúzar* (Núcleo Arte, Política y Comunidad, 2015). Fuente: Ana Harcha Cortés. Autor imagen: Cristián Muñoz.



P.168 - FIG. 25: Momento de la obra *Mateluna* (2017). Fuente. y Autora imagen: Elisa Rivera.



P.171 - FIG. 26: Fragmento de videoperformance *Ideología* (2016). Fuente: Felipe Rivas San Martín.



P.176 - FIG. 27: Imagen perteneciente a la serie *Fachadas de tierra*. Gentileza de la artista.



P.176 - FIG. 28: Imagen perteneciente a la serie *Fachadas de tierra*. Gentileza de la artista.

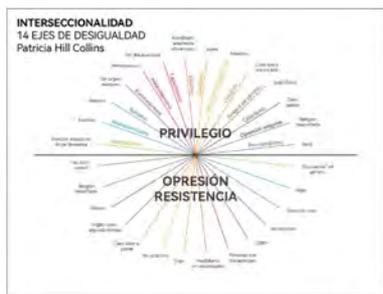


P.177 - FIG. 29: Imagen perteneciente a la serie *Murografías de la revuelta*. Gentileza de la artista.



P.177 - FIG. 30: Imagen perteneciente a la serie *Murografías de la revuelta*. Gentileza de la artista.

HERMENÉUTICAS DEL NAUFRAGIO - ÍNDICE DE IMÁGENES



P.199 - FIG. 31: *Matriz de dominación* de Hill Collins. Elaboración: Juan José Pérez Vásquez (2023). Fuente: figshare.com



P.212 - FIG. 32: *Toy-an Horse* (1997, Marcos Ramírez Erre). Fuente: InSite / Cortesía del artista.



P.225 - FIG. 33: Susana Cook en escena. Fuente: Cortesía de la artista.



P.239 - FIG. 34: Vista parcial del Memorial del Holocausto, Berlín. Imagen: Rodrigo Canales Contreras.



P.243 - FIG. 35: *The Empty Library* (Micha Ullman, 1995). Fuente y autor imagen: Claudio Rojas Wettig.



P.246 - FIG. 36: Cartel de Guerrilla Girls exhibido en Tate Museum (Londres, 2024). Imagen: Rodrigo Canales Contreras.



P.252 - FIG. 37: Vista de una de las intervenciones del proyecto *Alétheia* (Anaís Florin, 2014), barrio de El Carmen, Valencia. Fuente: Gentileza de la artista.



P.258 - FIG. 38: Instante de *50x50. La obra interrumpida - Estación interrumpición* (2023). Fuente y autor imagen: Pablo Andrade Blanco

TABLA DE POSICIONES FRENTE AL CAPITALISMO CONTEMPORÁNEO			
A partir de categorías propuestas por Slavoj Žižek			
POSICIÓN / EJE	PRO/CONTRA CAPITALISMO	TENDENCIA IDEOLÓGICA	PUREZA CONCEPTUAL
1. CAPITALISMO GLOBAL	PRO	DERECHA	PURO
2. ESTADO DE BIENESTAR	PRO	IZQUIERDA	IMPURO
3. ANTICAPITALISMO FUNDAMENTALISTA	CONTRA	DERECHA	IMPURO
4. MOVIMIENTOS EMANCIPADORES	CONTRA	IZQUIERDA	PURO
5. CAPITALISMO AUTORITARIO	PRO	DERECHA	IMPURO
6. IZQUIERDA TOTALITARIA	CONTRA	IZQUIERDA	PURO

P.286 - FIG. 39: Tabla resumen de posiciones a partir de conceptualización de Žižek. Elaboración propia.

HERMENÉUTICAS DEL NAUFRAGIO - ÍNDICE DE IMÁGENES



P.300 - FIG. 40-41: *Re-mate* (Francisco PapasFritas, 2008). Vista a nivel y superior de la obra. Autor imagen: Javier Velásquez Valenzuela.



P.301 - FIG. 42: Captura de pantalla de pieza de video en *El conchito de su madre* (Luisa Salinas y Francisco PapasFritas, 2006). En la imagen: Francisco Tapia Salinas arriba del bus scout, 1994. Autora imagen: Luisa Salinas.



P.302 - FIG. 43: Recorte de prensa sobre exposición *El conchito de su madre* (2006). Fuente: Archivo de prensa del artista.



P.303 - FIG. 44: Registro de la acción de arte *A la life* (PapasFritas y Guerra, 2006).



P.308 - FIG. 45: Nota aparecida en The Clinic, 22 de enero de 2008.



P.309 - FIG. 46: Tatuaje sobre espalda de Papas Fritas realizado para *I see dead people* (2008). Se aprecian marcas de latigazos y golpes de los asistentes. Gentileza del artista.



P.310 - FIG. 47: Nota aparecida en La Cuarta, 31 de enero de 2008.



P.313 - FIG. 48: *Némesis* (Papas Fritas, intervención, 2009).



P.315 - FIG. 49: *Bang 1* (Papas Fritas, captura de pantalla de video performance, 2011).



P.319 - FIG. 50: *Deber* (Papas Fritas, 2012).



P.321 - FIG. 51: *Pena de muerte. Diálogos de emancipación*. (Papas Fritas, 2013).



P.320 - FIG. 52a: *Máquina del deseo -Pieza 1-*. *Diálogos de emancipación*. (Papas Fritas, 2013).

HERMENÉUTICAS DEL NAUFRAGIO - ÍNDICE DE IMÁGENES



P.320 - FIG. 52b: *Máquina del deseo -Pieza 2-*. Diálogos de emancipación. (Papas Fritas, 2013).



P.325 - FIG. 53a: Vista lateral de *Ad augusta per angusta* (Papas Fritas, 2014).



P.325 - FIG. 53b: Vista posterior de *Ad augusta per angusta*. (Papas Fritas, 2014).



P.326 - FIG. 54: Policía realiza pericias sobre la obra *Ad augusta per angusta*. (Papas Fritas, 2014).



P.326 - FIG. 55: Policía antes de incautar las cenizas de *Ad augusta per angusta*. (Papas Fritas, 2014).



P.332 - FIG. 56: Ilustración realizada para presentar proyecto *Desclasificación Popular* (Papas Fritas, 2015).



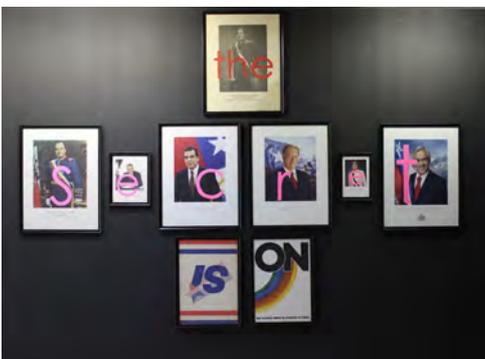
P.333 - FIG. 57: Instalación expuesta en presentación de proyecto *Desclasificación Popular* (Papas Fritas, 2015).



P.335 - FIG. 58: Instalación del manual de desclasificación en presentación *Desclasificación Popular* (Papas Fritas, 2015).



P.334 - FIG. 59: Tatuaje sin tinta de documento desclasificado sobre espalda del artista. Performance realizada para 2054 (Papas Fritas, 2016).



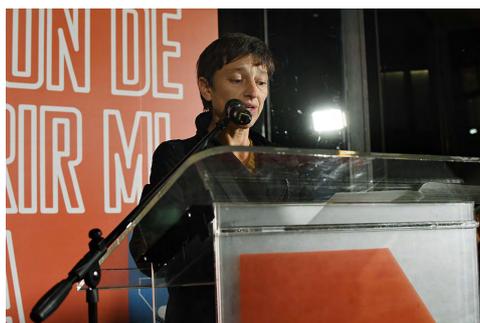
P.3324- FIG. 60: *The secret is on*, de la exposición 2054 (Papas Fritas, 2016).



P.341 - FIG. 61: Secuencia extraída de video promocional de *Amortansia* (Papas Fritas, 2018).



P.339 - FIG. 62: Detalle de la instalación *Amortanasia* (Papas Fritas, 2018).



P.342 - FIG. 63: Paulina Valdés en la inauguración de *Razón de morir mi vida* (Papas Fritas, 2019).



P.342 - FIG. 64: Pieza luminosa parte de la exposición *Razón de morir mi vida* (Papas Fritas, 2019).



P.346 - FIG. 65: *Retórica del victimista* (Papas Fritas, 2020). Autor imagen: José Miguel Araya.



P.347 - FIG. 66: *Los 3 anuncios para criminales* (Papas Fritas, 2020).



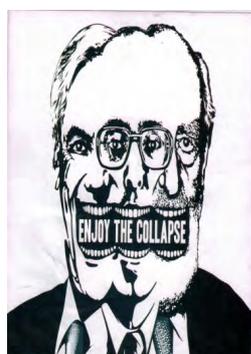
P.348 - FIG. 67: *Indicaciones de resistencia* (Papas Fritas, 2020).



P.348 - FIG. 68: Cartel luminoso de espumante Valdivieso.



P.351 - FIG. 69: Momento de la acción *Eat the rich* en Santiago de Chile (Colectivo Democracia y Papas Fritas, 2020).



P.352 - FIG. 70: Panfleto lanzado en la acción *Eat the rich* en Santiago de Chile (Colectivo Democracia y Papas Fritas, 2020).



P.355 - FIG. 71: Equipo de trabajo de *Ñi pu tremen* en Centro Ceremonial Mawidache, comuna de EL Bosque, Santiago de Chile (2009). Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.356 - FIG. 72: Elenco de *Galvarino* (segunda temporada, 2012). Paula González Seguel, Luis Seguel Valeria y Elsa Quinchaleo (sentada). Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.357 - FIG. 73: *Trewa* (2019). En la imagen, Paula Zúñiga. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.365 - FIG. 74: Mujeres vistiendo trajes tradicionales. Proceso de trabajo de *Ñi pu tremen* (2009). Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.

HERMENÉUTICAS DEL NAUFRAGIO - ÍNDICE DE IMÁGENES



P.367 - FIG. 75: *Ñi pu tremen* (2009). Momento de la obra, vista general. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.369 - FIG. 76: *Ñi pu tremen* (2009). Momento de la obra, detalle. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.373 - FIG. 77: *Ñi pu tremen* (2009). Momento de la obra, detalle. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.374 - FIG. 78: *Ñi pu tremen* (2009). Momento final de la obra. Sala Universidad Mayor. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.377 - FIG. 79: *Galvarino* (2012). Cartel primera temporada. Fuente: Danilo Espinoza.



P.379 - FIG. 80: *Galvarino* (2012). Vista general de la escenografía. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.380 - FIG. 81: *Galvarino* (2012). En escena Elsa Quinchaleo y Reynaldo Cayufile. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.382 - FIG. 82: *Galvarino* (2012). En escena Paula González Seguel, Elsa Quinchaleo y Luis Seguel Valeria. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.383 - FIG. 83: *Galvarino* (2012). En escena Patricia Cuyul. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.386 - FIG. 84: *Galvarino* (2012). Detalle de escenografía. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.389 - FIG. 85: *Ñuke*, exposición fotográfica (2017). Vista general. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.390 - FIG. 86: *Trewa* (2019). Momento de la obra. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.391 - FIG. 87: Cartel obra *Trewa* (2019). Fuente: TeatroUC.



P.393 - FIG. 88: *Trewa* (2019). Escena ritual. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.395 - FIG. 89: *Trewa* (2019). Escena de la confesión. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.397 - FIG. 90: *Trewa* (2019). Momento de la obra, detalles de vestuario. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.401 - FIG. 91: *Trewa* (2019). Escena final. Fuente y autor imagen: Danilo Espinoza.



P.404 - FIG. 92: *Un violador en tu camino* (LASTESIS, 2019). En primer plano, al centro, de izquierda a derecha: Paula Cometa Stange, Sibila Sotomayor Van Rysseghem y Daffne Valdés Vargas. Registro de primera ejecución performática, 20 de noviembre, Valparaíso. Fuente: Sibila Sotomayor, LASTESIS.



P.405 - FIG. 93: *Un violador en tu camino* (LASTESIS, 2019). En primer plano, al centro, de izquierda a derecha: Paula Cometa Stange, Sibila Sotomayor Van Rysseghem, Daffne Valdés Vargas y Lea Cáceres Días. Plaza Sotomayor, Valparaíso, 29 de noviembre. Fuente: Sibila Sotomayor, LASTESIS.



P.407 - FIG. 94: Colectivo LASTESIS, en el año 2020. De izquierda a derecha: Daffne Valdés Vargas, Sibila Sotomayor Van Rysseghem, Lea Cáceres Díaz y Paula Cometa Stange. Fuente: LASTESIS.



P.408 - FIG. 95: Vista general del Congreso Nacional chileno, Valparaíso.

HERMENÉUTICAS DEL NAUFRAGIO - ÍNDICE DE IMÁGENES



P.411 - FIG. 96: Intervención del grupo La Yeguada Latinoamericana en medio de protestas, Santiago de Chile, 2019.



P.412 - FIG. 97: Intervención Derrame del colectivo Gata Engrifá, Santiago de Chile, noviembre 2019. Fuente: Gata Engrifá.



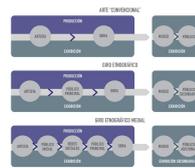
P.413 - FIG. 98a: Piñera me empelota, Rocío Hormazábal. Autora imagen: Zaida González.



P.413 - FIG. 98b: Por un verano sin Piñera, Rocío Hormazábal. Autor imagen: Andrés Valenzuela.



P.415 - FIG. 99: Esquema "Giro Etnográfico" a partir de conceptos de Foster (Iwama 2021, p.90).



P.416 - FIG. 100: Giro Postetnográfico o Etnográfico Medial, a partir de conceptos de Foster y esquema inicial de Iwama. Elaboración propia.



P.417 - FIG. 101: Momento de Un violador en tu camino, 25 de noviembre de 2019. Captura de pantalla.



P.423 - FIG. 102: Sujeto con cartel, momentos antes de primera presentación de Un violador en tu camino. Valparaiso, 20 de noviembre de 2019. Captura de pantalla.



P.425 - FIG. 103: Registro de Patriarcado y Capital, alianza criminal. Presentación de septiembre de 2019. Fuente: LASTESIS



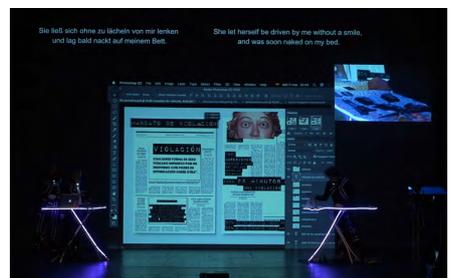
P.430 - FIG. 104: Registro de El violador eres tú. HAU, marzo 2020. Captura de pantalla. Fuente: LASTESIS.



P.430 - FIG. 105: Registro de El violador eres tú. Versión pandemia, 2020. Captura de pantalla. Fuente: LASTESIS.



P.433 - FIG. 106: Recorte de prensa. Amnistía insta a Chile a reconsiderar el aborto para víctima de violación. Captura de pantalla.



P.434 - FIG. 107: Momento de El violador eres tú. HAU, 2020. Captura de pantalla.

## HERMENÉUTICAS DEL NAUFRAGIO - ÍNDICE DE IMÁGENES



P.436 - FIG. 108: Recorte de prensa: Carabineros denuncia a LASTESIS. Captura de pantalla.



P.436 - FIG. 109: ONU entrega apoyo público a las LASTESIS.



P.437 - FIG. 110: Momento de video-performance Feminazis. Taller de Colectivo LASTESIS (2021). Captura de pantalla.



P.446 - FIG. 111: Promoción de lecturas realizadas de la obra *La estabilidad del colapso* (2023).



P.448 - FIG. 112: Lectura de *La estabilidad del colapso* (2023). En escena: Daniel Isler, Emilia Cadenasso y Mario Cáceres. Dirección: Braulio Martínez. Imagen: Miguel Lecaros.



P. 448 - FIG. 113: Lectura de *La estabilidad del colapso* (2023). En escena: Daniel Isler. Dirección: Braulio Martínez. Imagen: Miguel Lecaros.



P.447 - FIG. 115: Lectura de *La estabilidad del colapso* (2023). En escena: Felipe Zepeda, Carolina Palacios, Emilia Noguera, Nicolás Zárate. Dirección: Sebastián Jaña. Imagen: Juan Cristóbal Jurguens.



P. 447 - FIG. 114: Lectura de *La estabilidad del colapso* (2023). En escena: Hugo Castillo. Dirección: Hugo Castillo. Imagen: Miguel Lecaros.

**ANEXO II: TEXTO DE LA ESTABILIDAD DEL COLAPSO.  
OBRA PARA ACOMPAÑAR EL FIN DE LA CIVILIZACIÓN**

## ~~LA ESTABILIDAD DEL COLAPSO~~

OBRA PARA ACOMPAÑAR EL FIN DE LA CIVILIZACIÓN

---

UNA OBRA INSPIRADA EN COSAS REALES. NO PUEDE SER DE OTRA MANERA.  
TAN REALES COMO PERMITE LA BURBUJA DEL AUTOR.  
ESCRITA POR RODRIGO CANALES CONTRERAS

## NOTA PREVIA

---

[**La estabilidad del colapso** se concibe como una obra coral, donde una multiplicidad de voces se combinan desde distintos lugares y entornos, en circunstancias unidas solo por una sensación de final, de un espacio en permanente derrumbe. La totalidad formará, más que una historia, un estado emocional de lo que implica vivir en la civilización del fin de las civilizaciones (Onfray), en “una forma de vida sin permanencia y duración” (Han). Pero antes del colapso final, todo seguirá funcionando. Respecto de los personajes, aunque sería mejor hablar de voces, pueden parecer hombres o mujeres, pero si se lee con atención, en la mayoría de los casos pueden ser uno o lo otro, o adscribirse a cualquier otro género no binario]

[Esta obra contempla un total de doce escenas, inspiradas en igual número de momentos sucedidos durante la extensa, casi interminable crisis que vivimos como sociedad. Para su montaje o puesta en escena, se recomienda seleccionar entre cinco y ocho de los textos si se quiere dar una función completa. También es posible montar solo una parte, transformarla en una acción pública, darle un toque performativo, etc. Es, en ese sentido, un texto abierto a conocer distintas maneras de contactarse con el público]

[Este proyecto se concibe y se escribe como parte de la investigación doctoral del autor, que explora estrategias de producción artística enmarcadas en crisis, desarrollado en la Universitat Politècnica de València - España]

[En la preparación de este trabajo se ha recibido el apoyo del Fondo de las Artes Escénicas en la línea Creación Escénica, convocatoria 2022, modalidad Dramaturgia, otorgado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile]

[Todos los textos fueron escritos entre noviembre de 2019 y noviembre de 2022]

[Todas las didascalias se encuentran entre corchetes]

## Escena 1. Palabras sueltas

En la primera semana de noviembre de 2019, el ministro del interior, Gonzalo Blumel entra al despacho del presidente con aire preocupado. En la primera semana de noviembre de 2019, el NUEVO ministro del interior entra al despacho del presidente de Chile con aire muy preocupado. Blumel había asumido apenas unos días antes, en medio de las protestas y movilizaciones del conocido estallido social chileno. El nuevo y joven ministro del interior mantenía reuniones periódicas con el presidente de la República, Sebastián Piñera. El joven ministro, mantenía tensas reuniones con el presidente Piñera. El presidente no quería especialmente a Blumel, pero se vio forzado a destituir a su anterior Ministro del Interior, su hombre de confianza y su primo, el poderoso Andrés Chadwick. En Chile es normal que la clase alta se relacione con sus primos en temas laborales. En Chile es normal que en la clase alta sean parientes entre sí, muchos son primos entre ellos, o primos de algún primo, o son amigos desde la infancia porque han ido a algunos exclusivos colegios. Blumel también es de la clase alta, por supuesto. Pero es algo diferente, porque la abuela de su padre era hija de un Lonco Mapuche. Su sangre Blumel, originalmente con diéresis sobre la U, BLÜMEL, su sangre originalmente alemana, se mezcló con la sangre mapuche, generando una marca extraña dentro de los miembros de la clase alta chilena, donde se esconde la sangre mapuche porque piensan que los mapuche son feos y alcohólicos, brutales, violentos, atrasados... básicamente odian a los mapuche. Otra cosa que hace especial a Blumel es que hizo un máster en economía en la universidad de Birmingham, que todo el mundo sabe que es una escuela de rojos ingleses, de obreros revoltosos, de gente que piensa en el socialismo y otras cosas que la clase alta chilena borraría de la faz de la tierra, porque son cosas terribles. Hablan del cáncer marxista. Blumel, claro, no es marxista. Blumel forma parte de la autodenominada derecha renovada chilena, liberales, abiertos, buena onda, algo chascones, que le dicen dictadura a la dictadura de Pinochet y hablan de los derechos humanos como si fueran importantes. Blumel es de esa derecha que parece que podría tener incluso ideas progresistas, Blumel y esas derechas apoyan el matrimonio igualitario y no tienen tantos problemas con el asunto del aborto, incluso simpatizan con ciertas consignas del feminismo y a veces quieren legalizar la marihuana. Por eso pusieron a Blumel de ministro del interior, porque Chile estaba en caos y las petrificadas ideas represivas de Chadwick, las ideas del primo del presidente parecían agravar todo el asunto. Además Chadwick es viejo y Blumel joven. Chadwick es gordo y Blumel delgado. Dentro del análisis del que era capaz el presidente en esos difíciles días, colocar a este sujeto como ministro del interior le parecía una buena idea. Pero solo cambiar al ministro del interior y otros nombres del gabinete no calmaría la sed y la furia desatada en las calles. Tampoco detendría la torpeza y crueldad de la policía chilena, los pacos, los pacos culiaos, así les decían en ese momento, casi todo el mundo hablaba de los pacos culiaos. Y con razón, porque esos pacos culiaos andaban disparando sus gases lacrimógenos y sus balas de goma a la cara de la gente y dejaron no sé cuántas personas ciegas o tuertas, o con derrames espantosos. Eso y muchas otras cosas hicieron los pacos esos días. Pacos culiaos. Y el

ministro del interior es el que manda a los pacos. Así que si los pacos eran culiaos, el ministro del interior era un ministro culiao. El epíteto culiao en Chile es especialmente ofensivo. Aunque en ocasiones se puede usar de modo coloquial y hasta cariñoso en ambientes de confianza. Pero no era el caso. En esos días de protesta y caos revolucionario, había un grito que se repetía en las marchas y en las concentraciones: "Piñera culiao, culiao, culiao". Eso era todo. No tenía rima ni más profundidad. Lo señalo para dar cuenta de la gravedad de la situación que se desarrollaba. Antes de la salida de Chadwick, el primo, en las calles se multiplicaban los carteles que decían: "Chadwick culiao, no rimai con ná". La frustración, en clave sarcástica, se trasladaba incluso a la protesta y su imposibilidad de dedicar una letra compuesta a una de las principales autoridades. Todo esto que decimos aquí es cierto. Cien por ciento real, cero por ciento fake.

La cosa es que el presidente estaba en una situación imposible. Su popularidad, que ya antes no era muy alta, se había desplomado hasta el margen de error. Las encuestas, financiadas y encargadas por la clase alta chilena (hay que decirlo), marcaban que la aprobación a la figura del presidente giraba en torno al 3 %. Pero el margen de error de la misma encuesta era del 5 %. Normalmente en esa situación lo que sucede es que el presidente de cualquier país renuncia. O piense en renunciar. Y eso se estaba pensando en el palacio de la Moneda, donde Piñera y Blumel se reunían varias veces al día. Junto a un grupo de personas influyentes, el círculo de hierro del presidente (conformado por economistas ultraliberales y derechistas semi ortodoxos), buscaban la manera de aliviar la situación. Y aquí se produce uno de esos momentos que son bisagra en las historias de los países. En una reunión a principios de noviembre, se plantearon tres escenarios: 1) hacer efectiva la renuncia de Piñera; 2) Inyectar la economía con recursos y hacer reformas estructurales al sistema en línea con las demandas sociales; y 3) Entregar la Constitución de 1980, la constitución de Pinochet.

El debate fue intenso, la cabeza de Piñera estaba nublada. No es un intelectual, no piensa en los grandes problemas, no critica la estructura. Piñera es un animal que busca la ventaja rápida, surfea la ola, no explora la profundidad. Es como un tiburón que explora la superficie en busca de un bocado desprevenido que pueda devorar con sus doble corrida de dientes. Tienen mérito esas bestias y obtienen mucho rendimiento de su comportamiento, pero necesitan que las aguas estén tranquilas para desarrollar su potencial. En medio de la tormenta no se puede permanecer en la superficie. Así que, sin saber qué hacer, le encargó a Blumel que le preparara los tres escenarios. La idea de renunciar le resultaba extrañamente seductora a Piñera. Le permitiría aproximadamente manejar los hilos de la sucesión, podría exigir inmunidad como parte del arreglo, bien conducido sería un mártir de las circunstancias que generosamente entregó el poder, demostrando que nunca estuvo ahí por el poder mismo. Además, podría volver a sus negocios y explorar las oportunidades que se abren en las crisis. No era tan malo, pensaba Piñera. Lo de abrir la billetera y cambiar la estructura fiscal le parecía horroroso. Toda la elite empresarial lo odiaría por ser quien destruye el modelo de negocios. Y eso de gastar dinero nunca le ha parecido bien. Su esposa, Cecilia, ella

sí dilapida el dinero, se lo regala a sus hermanas que constantemente le piden unos billetes a escondidas para saldar sus deudas, para pagar sus créditos. Entonces Cecilia, abre la caja fuerte que tienen en el dormitorio y saca algunos billetes, cien mil, doscientos, un millón a veces, y se los entrega en las manos de alguna de sus hermanas para luego asegurar que Sebastián ni se entera. Pero Piñera sabe, siempre sabe cuál es el saldo que debiera haber y cuál es el que hay. Ya no se molesta en discutir este asunto, simplemente va reponiendo los billetes a medida que se van acabando. Mal que mal, es un super millonario y se puede permitir estas cosas. Las puede tolerar más bien, porque no le gusta gastar dinero en exceso. Por eso la idea de invertir 15 mil millones de dólares en gasto público, aunque no sea su dinero sino el dinero del país, no lo convence. ¿Subir impuestos a las empresas y a sus amigos? Peligroso, terrible, podría ser su fin. Eso pensaba Piñera. Y sobre la constitución. En fin. Nunca la había entendido mucho, aunque sabía que servía bien para controlar a los progres y a los comunistas cuando querían hacer cosas raras, como cuando crearon el servicio de protección del consumidor, una tontería que quería hacer valer los derechos de los consumidores y que terminó siendo de papel porque el santo tribunal constitucional decretó que era inconstitucional que se restringiera de ese modo la iniciativa privada, algo que la constitución de Pinochet garantiza a fuego gracias a la influencia de la tropa de economistas formados en Chicago con el maestro neoliberal Milton Friedman. Friedman era toda una celebridad en Chile, curiosamente se murió apenas unos días antes que Pinochet en el año 2006. Se murió 24 días antes que Pinochet, con quien fueron un poco amiguis, porque mal que mal fue Pinochet y sus chicago-consejeros los que permitieron probar ese modelo económico tan raro, tan extremo, que después se hizo tan popular. Piñera no estaba convencido de dismantelar eso. Muchos problemas, intuía. Incluso más que tirar el dinero. Además, entre sus apoyos, había aún mucho pinochet-lovers y la constitución esa la había diseñado esa figura mítica de la derecha chilena, un sujeto llamado Jaime Guzmán, fundador de uno de los partidos de su gobierno y asesinado por elementos de izquierda, terroristas, en los primeros años de democracia, una bala en su redonda y brillante cabeza, un mártir. ¿Podría entregar la constitución? ¿Se puede hacer eso? Mucha incertidumbre y la incertidumbre produce pánico, le habían explicado en la universidad a Piñera en sus clases de economía. Y el pánico no es bueno para la economía. Eso lo sabe cualquiera, pero en esos días Piñera tenía estos pensamientos y creía que eso era reflexionar. ¿Era eso reflexionar? Así que una vez que estuvo en su casa, tarde esa noche de principios de noviembre de 2019, a eso de las dos de la mañana, escribió su discurso de renuncia. No es que hubiera tomado una decisión al respecto ni nada. Pero sentado frente a su laptop personal, redactó una renuncia. Solo quería saber qué sentía tras eso. ¿Sería tan terrible? Podría irse de vacaciones unos días, olvidarse de los problemas. Escribió un discurso de renuncia que nunca nadie vio, que nunca leyó en voz alta y que, por supuesto, nunca se materializó. Terminó de escribirlo y lo leyó en susurro, imaginando los gestos que haría con cada quiebre, con cada anuncio, detallando mentalmente cada inflexión. Bautizó el archivo como "palabras sueltas" y lo guardó en una carpeta llamada "vacaciones 2006", donde

efectivamente se guardaban las fotos de sus breves vacaciones junto a su familia extendida paseando por Europa, cuando decidió (empujado por Cecilia) a invitarlos a todos a recorrer París, Roma, Praga y algunos pequeños lugares del viejo continente. Lindos recuerdos, pensó. Después pensó en su padre y la decepción que hubiera sufrido al verlo renunciar a la presidencia de la república. Siempre decepcionaba a su padre. Escribir este discurso, aunque el viejo ya hubiera muerto, era en una forma muy inusual una nueva decepción para ese señor que tuvo una vida intachable, que fue ejemplo de probidad y se llenaba de atributos en público mientras hacía que sus tres hijos hombres se sintieran como unas ratas inútiles. Pero él no era un inútil. Era un exitoso hombre de negocios, multimillonario con un puesto en la lista Forbes, un político prominente que había sido elegido dos veces presidente. “Dos veces, papá”, pensó Piñera mientras guardaba, más bien escondía el discurso de renuncia, como si con eso pudiera moderar los ojos entornados y críticos de su progenitor muerto.

Al día siguiente, al mediodía, se reunió con su equipo de crisis. Habían analizado las tres opciones para presentarlas al presidente y habían explorado las consecuencias de cada uno de los escenarios. Blumel inició su exposición. La opción de su renuncia, no contemplada en el ordenamiento jurídico, implicaba un proyecto de ley que permitiera su renuncia. Los votos para ese proyecto estaban disponibles según habían tanteado de modo discreto. Eso implicaría que el mismo Blumel se hiciera cargo de modo provisorio de las funciones presidenciales, luego pasarían a manos del presidente del Senado o de la Corte Suprema y esa administración tendría la obligación de convocar a nuevas elecciones. No era un camino muy corto, pero hacer pública su renuncia sería un hecho político relevante, un golpe de efecto que podría poner fin a la ola de protestas, sacarlo de la trinchera. La segunda propuesta, que Blumel claramente encontraba mejor (incluso dijo, “esta es la vía más clara”), implicaba inyectar 25 mil millones de dólares a la economía, reestructurar el sistema de salud para potenciar la salud pública al estilo inglés, descentralizar el poder político y dar más recursos a regiones, aumentar drásticamente los impuestos a las actividades extractivistas, eliminar los innumerables recovecos tributarios que permiten descontar impuestos a las grandes fortunas, fortalecer la educación pública con proyectos transformadores (debilitando el modelo de negocios privado). Un enorme plan Marshall para el país, una actitud Keynesiana que diera frutos concretos en el corto plazo y que le cambiaría la cara al país, “un gran salto adelante” dijo Blumel en un momento, una frase desafortunada para su contexto que incluso hizo fruncir el ceño a Piñera, que siempre había sido un fanático de los aforismo. Los votos para todo eso también estaban. La tercera opción era la más difícil para Blumel. Era iniciar una serie de discretas y espinudas reuniones que permitieran convencer a un amplio abanico de políticos de iniciar un proceso constituyente. No era claro el resultado, tal vez se podrían calmar las protestas, pero no era seguro. Tampoco se sabía si estaban todos los votos para algo así. Había que convencer a una parte de la derecha y también a los de más izquierda, y si no estaban todos en el acuerdo, se podía caer y eso sería peor. Era incierto y arriesgado, requería llegar a demasiados acuerdos. Larroulet, otro asesor de Piñera, un

señor con mucha influencia, tomó la palabra y dijo algo: "las dos primeras opciones no tienen regreso. Una vez que se lanzan, no hay retorno. En cambio esta, si la manejamos públicamente, se verá que estamos haciendo todo lo posible. Podemos meter a todos los presidentes de partido en una sala y decir cosas como que no saldremos hasta que haya un acuerdo por la paz. En lo inmediato, nada cambia para nosotros, pero nos vemos proactivos, retomamos el control de la agenda, proyectamos una imagen de riesgo". Piñera ama verse como un sujeto capaz de asumir riesgos, un emprendedor de la paz. Sus ojos se iluminaron. ¿Podría funcionar? Blumel, con su cara de perrito triste (herencia genética que él atribuía a su lejana antepasada mapuche), reiteró que la situación era crítica y que no había espacio para seguir apostando, que lo mejor era definirse por un camino que marcara no solo la agenda sino el porvenir del país. Que esta era la oportunidad de pasar a la historia como el presidente que había cambiado el rostro de Chile, que lo modernizó, que escuchó al pueblo, que lo puso en la senda del desarrollo. Piñera miró con interés a Blumel. Luego miró a Larroulet. Dijo que debía meditarlo. Que estaba consciente de la urgencia. En tres horas definiría el plan de acción.

Ya sabemos que se inclinó por el plan Larroulet. Y que después llegó la pandemia y le salvó el pellejo, ahí por fin se acabaron las protestas. Se firmó un acuerdo por una nueva constitución. Habría muchas elecciones y plebiscitos. Terminó su mandato. Hasta el diputado Boric apoyó el acuerdo. Los comunistas se salieron. Rojos de mierda, pensó Larroulet cuando no los pudo convencer. Y en una carpeta del laptop privado de Piñera quedó ese discurso de renuncia. No pregunten cómo, pero tenemos aquí ese discurso [agita papeles entre sus manos]. Este es el discurso de renuncia, ese primer y único borrador de la renuncia del presidente de Chile. Estas son las hojas. Develar esta información es un tema delicado. Hay implicancias legales. Porque todo esto que hemos dicho es cien por ciento real. En estas hojas, están las palabras que escribió Sebastián Piñera Echenique en una madrugada de inicios de noviembre de 2019 y que guardó junto a las fotos de sus vacaciones en Europa de 2006. Pero estamos legalmente imposibilitados de leerlas en este escenario. Si eso pasara, podríamos ir presos por al menos cuatro delitos. Piñera es poderoso y tiene tanto dinero, y es un poco vengativo, y no permitiría que lo humillaran de manera pública en un teatro. No. Mandaría a sus abogados a perseguirnos. Nuestra vida sería un infierno. La vida del dramaturgo, que ya es bastante patética, y la de todos los que nos involucramos en presentar esta obra, caería en un pozo legal insondable, en una persecución implacable. Y nadie quiere que su vida sea un infierno. Nadie quiere que se le cierren todas las puertas, que se te acaben todas las oportunidades. No lo vamos a leer. Además que ya no tiene ningún interés. Son palabras sueltas que a nadie le interesan. Ustedes no quieren escuchar una cosa así. ¿Por qué? ¿Para qué?

¿Cierto?

¿Cierto?

## Escena 2. Un Piano Vertical

Un piano vertical. En una habitación, podía ver un piano vertical. De madera oscura barnizada, reluciente. Era como el piano de mi abuela. Yo nunca toqué piano, pero ahora sabía que podía tocar. Lo que quisiera, Mozart o Satie, Charly García o Violeta Parra, todo saldría bien. No había nadie. No era mi casa, sino la casa de alguien más que no veía hace tiempo. Era una fiesta. Pero en esa pieza no había nadie, solo el piano de mi abuela. Yo simplemente sabía que había mucha gente en esa casa y que yo había estado en esa fiesta. Me sentaba al piano y empezaba a tocar, con las manos elásticas, plásticas, expertas. Me sentía como si fuera, no sé, Claudio Arrau. Tocaba algo de Beethoven, creo, una cosa que tocaba mi abuela cuando yo era una niña, creo. De pronto me daba vuelta y veía que todos los que estaban en el cumpleaños me estaban escuchando. La pieza se había convertido en un escenario y ellos estaban sentados, escuchándome tocar a Beethoven, creo que era Beethoven. Unos focos como de escenario me iluminaban y el público estaba entre las sombras. Nunca me he subido a un escenario. Realmente no sé cómo se ve el público desde el escenario, solo lo he visto en algunas películas. Ahora no recuerdo ninguna. Esa es la verdad. Pero veía las cabezas recortadas y sabía que era la misma gente que estaba en el cumpleaños. Así que empecé a tocar el cumpleaños feliz y todos empezaron a cantar el feliz cumpleaños. Y estábamos cantando y se prendía la luz del público y yo veía que entre la gente estaba mi papá y mi mamá, que murieron hace años, antes de todo esto y pensaba "¡qué hacen aquí! debieran estar en sus casas, haciendo cuarentena, porque ya son mayores". De verdad no me acordaba que habían muerto y solo pensaba que no debían estar ahí, con toda esa gente. Y al lado de mi mamá, estaba Piñera, como presidente, con banda presidencial y todo. Y todo era bastante oficial. Y yo no entendía cómo mi mamá podía estar cantando feliz cumpleaños con Piñera al lado, trataba de decirle que le pegara, que le escupiera o por último que se alejara, que se iba a contagiar de algo muy malo. Y al lado de mi papá, me doy cuenta que estaba Mañalich, y yo pensaba lo feo que era Mañalich, que estaba vestido con bata blanca de doctor y tenía esa sonrisa de mierda como que se cree el mejor doctor del universo, el mejor médico de la galaxia. Y ya no estábamos cantando el cumpleaños feliz, sino que estábamos cantando la canción nacional y yo pensaba que esto me estaba superando. Miraba hacia el otro lado y había una puerta abierta al fondo de la habitación. Y yo me iba, pero el piano seguía sonando, de alguna manera yo seguía tocando el piano. Ahora estaba caminando por el pasillo, que era un pasillo largo y muy blanco. Yo caminaba y vi cómo se abría una pequeña puerta y aparecía Mañalich de nuevo, con su bata de doctor. Me miraba, serio, bien serio, aunque aún con esa sonrisa media rara y me decía que mi mamá había muerto. Yo le decía que estaba equivocado, que mi mamá estaba cantando allá, en la sala del piano, que debe acordarse de eso. Y entonces Mañalich me abrazaba y me decía al oído, un poco asqueroso, como soltando un aliento bien calentón en mi oreja, me abrazaba así apretado, apretando su paquete y apretando mis tetas y me decía: "lo siento, se murió su mamá, tenía condiciones preexistentes graves". Y yo empezaba a llorar y Mañalich

me hacía cariño en el pelo y yo sentía su paquete, un buen pico, duro, rico. Me gustaba, me gustaba el paquete del ministro. Y Mañalich me decía que el coronavirus es muy malo, que así es la cosa. "Es muy mala persona ese virus, muy mala", me decía despacito mientras me acariciaba el pelo, que a mí siempre me ha gustado que me hagan cariño en el pelo, pero me parecía repugnante que fuera Mañalich, porque nunca me han gustado los mayores y nunca me han gustado los doctores y nunca me ha gustado Mañalich. Pero seguía, me decía las cosas al oído y eso me calentaba. Y no podía evitarlo. Y estaba llorando por la muerte de mi mamá pero estaba caliente al mismo tiempo. Era todo una mierda muy rara. Y no sé cómo, de repente, le estaba chupando el pico a Mañalich, por la mierda. Y yo pensaba: "esto lo hago por ti mamita, lo hago por ti y lo hago por Chile". Y no sé cómo, de fondo, en una tele creo, estaba Piñera dando las gracias a Dios y diciendo que todo el país "ahora más que nunca, debe estar unido y buscar la unidad, para que los más vulnerables, necesitados y desposeídos salgan de esta angustiada situación". Piñera en la tele, con su banda presidencial, mientras yo le estaba chupando el pico al ministro, súper caliente, pero sin entender por qué me gustaba tanto, me acordaba del pico de un pololo de joven que tuve, un hippie narciso de mierda pero que tenía un pico tan rico, que era una imitación de hippie, no uno real de esos que casi que cambiaron el mundo, este era un hippie de tienda, de Ripley o Falabella. Yo me acordaba de ese pololo que tuve y me ponía a chuparle las bolas al doctor Mañalich mientras afirmaba así su pene, súper grueso, pensaba que me iba a doler la mandíbula al día siguiente. Era el pico de Mañalich y del falso hippie al mismo tiempo. Y cerraba los ojos, para que no me entrara un pelo al ojo. Y entonces se prendía un foco, uno de estos seguidores, y yo estaba de nuevo en el escenario de este teatro, pero no podía ver al público, pero yo sabía que era el mismo público. Pero ya no estaba Mañalich, yo no afirmaba en la mano el pene de nadie. Estaba afirmando un barrote, hincada sobre mis rodillas, y me daba cuenta que estaba en medio de una función de un obra, de La vida es sueño, que es una obra que hice cuando tenía 14, y como mi colegio era de puras niñas, yo hice de Segismundo. Y tenía que empezar a decir mi texto, ya saben, ese texto famoso, el monólogo, pero yo no me lo había estudiado y entraba en pánico y miraba hacia las bambalinas, y ahí estaba Mañalich, que ahora era el director de la obra, el profe de castellano y pensaba que cómo era posible que nunca me hubiera dado cuenta de lo mucho que se parece Mañalich a mi profesor de castellano, que nunca supe porqué usaba también un delantal blanco para hacernos clases. Y el Mañalich profesor me miraba impaciente y me articulaba en silencio el texto que debía decir, y yo escuchaba las toses del público y pensaba que mi mamá estaba sufriendo porque estaba sentada ahí y veía mi cara de que no me sabía el texto. Y de pronto me acordé, sueña el rey que es rey y vive con este engaño mandando, y empezaba a decir mi texto, llena de emoción, afirmada de los barrotes de mi jaula de utilería. Mi falsa jaula pensaba, mientras decía que sueña el pobre que padece su miseria y su pobreza. Y era como un milagro, me acordaba de todo el texto y estaba tan emocionada, pensando que estaba haciendo la mejor actuación del mundo, del universo y veía a Mañalich-Director-Profesor sonriendo, con los brazos cruzados y me levantaba las cejas, así,

expresivamente, para que yo me pusiera de pie, que era lo que estaba marcado, porque la parte clásica del texto venía ahora y la marca era que lo debía decir de pie, dentro de mi jaula. Yo sueño que estoy aquí destas prisiones cargado y soñé que en otro estado más lisonjero me vi, y me acordaba de haber estudiado esto, porque yo a los 14 no entendía nada de lo que decía el texto y había aprendido el significado de la palabra lisonjero, que significa... Y no podía acordarme. Y hacía una pausa. Y el teatro volvía toser. Y entonces volví a mirar el piano vertical, estaba al lado de mi jaula. Y estaba mi pololo falso hippie sentado, como esperando a que dijera mi texto para empezar a tocar. Y yo finalmente decía qué es la vida, un frenesí, qué es la vida una ilusión, una sombra una ficción, y el piano sonaba grave, fúnebre, y el mayor bien es pequeño, que toda la vida es sueño y los sueños sueños son. Y se apagaba la luz. Y el teatro aplaudía. Y en la oscuridad sentía que Mañalich-Profesor me tomaba una mano, y mi pololo falso hippie me tomaba otra mano. Y les quería decir que me soltaran y entonces me atoraba con un pelo y empezaba a toser fuerte, y no podía parar de toser y se encendía la luz y el profesor decía no se preocupen yo soy médico y metía su mano en mi boca. Ahí desperté. Asquerosa. Tosiendo. Casi vomitando. Pero no tenía nada en la garganta. Todo era un sueño. Una ilusión. Tenía el calzón medio mojado, pero me acordaba de Mañalich, de Piñera, del hippie y todo se me revolvía. Vi el teléfono. Eran las tres treinta y tres de la mañana. Y me acordé del terremoto del 2010, que fue a esa misma hora. Y me acordé de los 33 mineros, no sé. Por número, me imagino. Pensé en mi sueño. Nunca me ha gustado chupar el pico, a veces lo hago y me dicen que lo hago bien. Cuando tomo, se me da más fácil, me olvido de todo. Por la chucha, por qué le estaba chupando el pico a Mañalich, por la chucha. Explícamelo Freud. Abrí el twitter y puse: "Alguien más desvelado? Tuve un sueño de mierda, no creo que vuelva a dormir". Me puse a ver el instagram, principalmente selfies de gente del día anterior. Me entró una notificación de twitter. A @JP\_onice, @RenunciaPiñeraAprueboTodoelRato y @Marianela les gusta mi tweet. No conozco a @Jp\_onice así que miro su perfil, una foto en la playa, se ven palmeras, debe ser el caribe, quizás Brasil. Cuatro mil quinientos seguidores. Wow. Se ve bien. Todos nos vemos bien en nuestras fotos de perfil, si no fuera así usaríamos una foto de paisaje o de nubes o cualquier otra cosa. Principalmente retuits de noticias, emol, la tercera, cooperativa. Su descripción: papá, amo a mi hija y me sorprende de lo que aprendo con ella. También soy abogado. Pago mi pensión, paga la tuya. Me gustó. Le respondí, sobre su mismo me gusta. "No puedes dormir?". Me llegó una nueva notificación: @JP\_onice ha empezado a seguirte. Lo seguí de vuelta. Me acordé de la imagen de mi mamá, preocupada. Apagué el teléfono. Lloré.

### Escena 3. No soy un personaje

Director: Imagina la situación. Bombas por todas partes, todo destruido, tu ciudad en ruinas. Estás enfermo, te tiembla la mano. Estás a un paso de perder la guerra más importante de la historia de la humanidad. Te sientes mal. No por los que han muerto, eso no te importa tanto porque es parte del paisaje, de alguna manera siempre fue una opción que todos murieran. ¿Entiendes?

Actor: Entiendo

D: Ok. Entonces, te sientes mal de todas formas, ¿por qué te sientes mal?

A: Bueno, me siento mal físicamente

D: No, no es eso

A: Entiendo

D: Entonces, ¿por qué te sientes mal?

A: Ajá... me siento mal, más allá de lo físico y del temblor de mano

D: ¿Leíste el texto?

A: Sí, claro, me sé mis líneas... me siento mal porque estoy atrapado

D: Ya... pero más específico, todo está en el texto

A: Sí, entiendo. Me siento mal, pero no es por el remordimiento de los cientos de muertos

D: Millones de muertos

A: ¡Millones!

D: Cientos de millones

A: Sí, sobre eso quería preguntarte, porque... este...

D: Pregúntame, de eso se tratan estas reuniones. Yo prefiero a los actores que preguntan todo por sobre esos hippies que no preguntan nada y después andan puro haciendo huevadas

A: Jaja... Entiendo, ajá. Sí, quería preguntarte por, se menciona, no sé en qué página que, creo que uno de los subalternos menciona algo así como más de 100 millones de muertos, creo que tal vez es un poco exagerado, como que le resta credibilidad al relato, no me siento tan cómodo porque queda muy onírico, no sé...

D: ok...

[silencio]

A: Bueno, quizás sea solo un detalle, pero como se supone que estamos trabajando en base a hechos históricos...

D: Pero te leíste los documentos que te enviamos ¿o no?

A: Claro, sí

D: El libro de Kershaw, ¿te lo leíste?

A: ¿Cuál era ese? ¿La biografía?

D: No, el gordo

A: Ah, no. O sea, me lo estoy leyendo, pero es súper de contexto, preferí centrarme en los que estaban directamente relacionados con mi personaje...

D: Ok, ok. Lo que pasa es que la idea es que te hubieras leído todo. Porque ahí se menciona que murieron más de 150 millones de personas en todo el conflicto.

A: Aaaaahhhh, entiendo, pensé que era un número como que tenía que parecer grande no más

D: Es un número importante

A: Sí, sí, claro, es un número importante, claro, lo entiendo

[silencio]

D: Como sea, la idea ahora es que en este contexto entra Eva y tienes en mente decirle que te quieres casar con ella

A: Sí, es como un acto humanitario

D: Es un acto desesperado más que humanitario

A: Eso, desesperado, no tan humanitario, aunque igual creo que está pensando en la humanidad de ella, que tal vez es lo único verdadero que ha tenido

D: Lo único verdadero ha sido su perro, y lo matas en la escena 29, justo después de la boda

A: ¿Entonces por qué quiere casarse con ella?

D: ¿Y qué crees tú? ¿Ah? ¿Vienes aquí sin una opinión al respecto? Esa huevada es súper hippie. No entiendo cómo un actor profesional puede venir a preguntarme eso. Yo debiera preguntarte y tú debieras responder con algo nuevo, estás aquí para sorprenderme, no para que te de la comida en la boca.

A: Oye oye, espera, te pasaste tres pueblos. Es solo una pregunta...

D: No. Es que me estoy dando cuenta que en verdad no has estudiado nada, puto hippie marihuanero...

A: ¡Me sé los textos! Me sé los textos, por la chucha, no tienes derecho a tratarme así, esto es un ensayo, no un examen, esto ni siquiera es un ensayo, esto es una reunión, tuve que sacar un permiso especial para venir a tu puto departamento para hablar de un proyecto que ni siquiera sabes cuándo chucha podremos hacer y lo hago sin ver un puto peso...

D: ¿El problema es la plata? ¿Ese es el problema?

A: No quise decir eso, no dije eso

D: ¿Ese es el problema?

A: No, ese no es el pro...

D: ¡Nooooo!, ese NO es el problema, el problema es que eres un puto hippie que no es capaz de leer lo que tiene que leer, a pesar que dijiste que lo ibas a leer. ¡Pendejo! No tienes idea de lo que estás haciendo, asúmelo, por lo menos sé honesto y asume que no has estudiado y que no te has comprometido con el personaje, pero si el problema es la plata, para que te puedas seguir drogando, aquí tienes [saca de su bolsillo billetes y monedas y se las lanza]

A [se sale de control]: Aquí el pendejo eres tú, tu pendejo ego es una mierda estereotipada [mientras habla entra en un formidable ataque de ira, empieza a temblar de la cabeza a los pies, sube el tono, se le salen los ojos, tensa el cuello hasta que se ven las venas, escupe baba por la boca], esto es intolerable, me dices que yo soy el que no ha estudiado, pero claramente no has visto mi trayectoria y te exijo que respetes, yo tengo premios, a quién le has ganado tú cuico de mierda, crees que porque los Larraín te producen tu mierda de película que no le importa a nadie tienes derecho a tratarme así... Yo tengo una carrera, yo tengo trayectoria y me vas a respetar, ñiaaaaaaaaa, ñiaaaaaaaaa [grita sin que se entienda lo que dice, agita espasmódicamente los puños, está cerca de golpear al Director con esos movimientos, se tira al suelo y eventualmente muerde una alfombra o su propia ropa; finalmente se agota y se calma; el Director —incrédulo y fascinado al mismo tiempo— lo ayuda a levantarse; silencio]

D: Creo que...

A: No, perdona, esto no soy yo, es un proble...

D: Espera, esto es exactamente lo que estamos buscando

A: ¿Sí?

D: Sí, sí, sí, sí... ieso es! ieso es! ieso es! iesta es la energía que necesito de ti! iesta es la forma en que sales del agobio! ¿Leíste el texto de Solar?

A: Eeee... ¿El de la tapa roja?

D: Sí, exacto. Ahí está descrito un ataque de nervios y creo que esto que tienes podemos usarlo exactamente así.

A: ¿En serio? Es que es una reacción que no logro controlar.

D: Tu tranquilo, lo vamos a trabajar, por suerte tengo todo grabado.

A: ¿En serio?

D: Sí, grabo todas las reuniones

A: Ok, comprendo

D: Espero no te moleste

A: Noooo... digo... quizás me pudiste advertir

D: Sí, tienes razón, fue un olvido

A: Ok, entiendo

D: ¿Un té?

A: ¿Una cerveza?

D: Pero tu personaje es abstemio.

A: Ya, pero no soy un personaje. Necesito una cerveza.

#### Escena 4. Hola ¿se escucha?

[El escenario está oscuro. O la pantalla está oscura. Como decidan. Luego aparece el logo de la manzana mordida. Vemos un mat de yoga. Vemos velas. Host entra a cuadro]

Host: Hola. Hola. ¿Se escucha? Gracias por conectarse de nuevo. Qué rico que estén ahí. Recuerden que tienen que decirme si no se escucha, me escriben por el chat y yo los veo al tiro. De verdad que es algo muy especial saber y ver iy sentir! que se conectan. Ya volveremos a abrazarnos todos, como antes. Les prometo que cuando todo esto pase, voy a abrir mi depto para que vengan y nos podamos abrazar, como antes, como siempre debimos hacerlo.

Hoy quiero hacer algo especial, tengo algo que proponerles. La verdad es que no estoy bien, no sé, no estoy... Ustedes han estado ahí desde que esto empezó. Ustedes han estado todos los días... A ver... parece que alguien tiene una pregunta... ¡Ah! Sí... ¿A ver? Aquí está todo conectado, si no escuchas quizás tienes tu terminal sin sonido o quizás me silenciaste sin querer, trata de hacer click sobre mi rostro, te van a aparecer algunos símbolos... ¿Ahí sí? ¡Bien! ¡Lo logramos! ¡Yujú! Hola, ¿se escucha? ¿Ahora sí? Jajaja, gracias por los corazones. Justo de eso es que les quiero hablar antes que empecemos. Gracias mil, en serio, eres un amor. ¿Eres nuevo? ¿No? No te había visto antes en línea ¿CircoBeat2020? Qué lindo tu nick. ¡Bienvenido! Es siempre bueno que se sume gente. ¡Por supuesto que las puertas de mi casa también van a estar abiertas para ti! Cuando todo esto pase, quiero abrazarlos a todos y a todas, que vengan y nos convirtamos en una gran reacción en cadena de amor y lloremos juntos... [se le inundan los ojos] perdón, es que ando sensible. Quizás es la super luna. No sé. Siento que somos comunidad y que con ustedes tengo estos espacios de confianza. Quizás es porque ayer se confirmaron más de ciento quince mil casos nuevos... y ya no sé dónde vamos a... [llora, breve]... Yo me imaginaba el futuro tan distinto... Estos días me he acordado tanto de mi nona, vivió hasta los 99 años fumando una cajetilla diaria, era como inmortal, ise despertaba y prendía un pucho! jaja... veía con mi nona un programa que le gustaba a ella, no creo que lo conozcan porque somos muy jóvenes, al menos yo me siento muy joven, jajaja, no en serio. Me sentaba con mi nona y pasábamos horas viendo los capítulos de una serie que se llamaba el crucero del amor, tenía una colección de vedés con todas las temporadas. Ella fumaba y me sentaba a su lado y yo me imaginaba que el futuro era eso, vivir arriba de un barco de lujo, fumar cigarros, el viento en la cara, tener aventuras, jajaja... ¡Era tan ridícula esa serie! Me encantaba la canción, es una canción muy alegre, a mí me pone un poco triste porque me recuerda a mi nona, pero... [secándose los ojos] A veeer... les voy a compartir la canción, para que la escuchen cuando quieran, si quieren escucharla, ahí les dejo el link. No sé por qué les cuento todo esto... ¡Eso! ¡Dedos para arriba! Una actitud positiva, porque ¡hay que ser positivistas! ¿No? ¡Besitos también de vuelta! Lo importante es que estamos juntos. Aunque no seamos tantos como al principio, o aunque sea esta forma de estar juntos que es tan... especial, pero yo he aprendido a

estar junto a ustedes, porque esto también es maravilloso. Antes, no los conocía, no tenía cómo conocerlos y ahora son todo lo que tengo... porque... bueno, tal vez por eso ando un poco sensible... ayer mi pareja se fue del depto, se fue cinco minutos antes del toque de queda... [llora]... Gracias por ese corazón... no alcancé a ver quién lo mandó... la cosa es que tengo un nudo de problemas que tengo aquí [señala su cuello], porque no me lo esperaba, me dijo que yo ya no era yo, que todo esto me había hecho cambiar mucho, me dijo. Yo le dije que no se fuera, que no se fuera, que era el toque de queda, que [llora]... ¿Se escucha? La cosa es que es súper peligroso salir en toque de queda, ya no sabemos nada. Este mismo grupo, éramos tantos al principio, gracias por unirte CircoBeat2020, hace ya un tiempo que nadie se nos sumaba... [llora]

Pucha, como ven... no estoy muy bien hoy. Pero no quiero achacarlos. Quizás es porque me llegó un mail de mi jefe/a, me dice que no he cumplido las metas... jajaja, no sé qué metas quiera que cumpla si ya nadie está reservando cabañas... si me está escuchando jefe/a, quiero que sepa que no se pueden cumplir las putas metas mientras todo Chile y todo el planeta se hunde conchetumadre... jajaja [ríe y llora; a un paso del colapso]

Mi pareja no me tocaba ya, ustedes saben, no son sus abrazos lo que voy a extrañar. Tampoco hablábamos, pero me preocupa que lo/la hayan tomado las milicias, esa gente es loca, es violenta... Sí, entiendo que todos tenemos problemas, por eso es importante que nos apoyemos en estos tiempos. Les quería proponer que abriéramos los micrófonos, que cada uno diga, antes de empezar nuestra práctica, algo que le duela en este momento. ¿Les parece? No, no es obligatorio. Digo, que todos podamos hablar... ¿Se escucha? Ya. ¡Oh! un momento, me está entrando un wasap de... sí, esperen. Miren me llegó una foto de mi pareja, les voy a compartir la pantalla, miren [aparece una foto pixelada, que se hace nítida poco a poco. Se ve a su pareja, sin ropa, degollada en la calle, sobre su piel se lee, quizás escrito con su propia sangre: #quédateencasa]... conchetumadre...

[Volvemos a la habitación, la pantalla enfoca cualquier ángulo, como si se hubiera caído la cámara. Vemos a Host correr y gritar, totalmente fuera de sí. Sus gritos son inentendibles, excepto por palabras aisladas como "conchetumadre", "qué chucha" y "qué es esta weá", todo siempre en tono escandaloso y dando vueltas en redondo. Host resbala, cae. Muere. Vemos su cabeza sangrar. Empieza a sonar el tema central de El crucero del amor, The love boat. La pantalla se va a negro, la música sigue]

## Escena 5. Licencia artística

Querido público. A ustedes nos queremos dirigir. Sin ustedes, la magia del teatro no se produce. Un escenario vacío. Un hombre lo cruza. Alguien lo ve. Eso, es teatro. Si ustedes no nos ven, entonces no existimos. Si no estoy yo, aquí frente a ustedes, de pie, frente a ustedes diciendo estas palabras que una pobre alma escribió en su viejo computador quizás en cuál rincón del planeta, no existiría el teatro. Pero si yo estuviera aquí y ustedes no estuvieran ahí, entonces esto no sería teatro, sería un ensayo, una banalidad. Son ustedes los que llenan de contenido la obra. La obra está vacía y ustedes la llenan, con todo aquello que han vivido y sentido, con todo eso que conocen. Ustedes son los verdaderos artistas. Pero, les pregunto ahora, ¿les gusta esta obra? Sé que llevamos apenas tres o cuatro escenas, ya no las cuento, pero ya tienen una idea de lo que está pasando, entran unos y dicen cosas, entran otros y dicen cosas, saltan, ríen, lloran, se enojan, llenan el escenario de emoción, bien o mal, ustedes deciden eso. Quiero decir, esta obra es bastante tradicional en muchos sentidos, en tantos sentidos. Pero a ustedes, ¿les hace sentido? Sí ya sé que esta obra no parece tan tradicional, que estamos rompiendo la cuarta pared, pero la cuarta pared ya no le importa a nadie, desapareció hace años, quizás no en esas obras mega tradicionales que algunos teatros aún quieren programar, obras que algunos directores aman dirigir y algunos actores aman actuar porque creen que eso sí es teatro, teatro verdadero. Pero seamos sinceros, la cuarta pared vale callampita, ha desaparecido incluso la idea de la cuarta pared. Estoy aquí, de pie frente a ustedes y les hago unas simples preguntas, quiero saber cómo están sintiendo la obra hasta ahora y no pasa nada, ninguno de ustedes salta de su cómoda butaca y grita ESTO NO ES TEATRO, DEVUELVAN EL DINERO, porque básicamente aquí todos sabemos que el teatro, ese TEATRO CON MAYÚSCULAS, ha muerto. Murió Dios y no iba a morir el teatro, parafraseando a Hegel. Quizás alguno de ustedes no sabe todo el esfuerzo y las miserias que hay que pasar para hacer una obra. Afortunadamente en este elenco y en este equipo de trabajo, en esta compañía de TEATRO, todos tenemos una situación bastante cómoda. La actriz de la escena anterior trabaja en la tele, bueno ustedes ya saben eso, es mega famosa, tiene más plata que pelos en el poto, como decía mi abuelito que en paz descansa, pero es así, sí, sí, no me mires así, jajaja, no le gusta que diga esto. Pero ¿qué auto tienes? ¿Ah? Un mini Cooper, esa weá es súper cara. ¿Y cómo te lo compraste? ¿Puedo contar? Les voy a contar igual. Llegó una marca china de autos y le propuso un canje, o sea le pasó un auto NUEVO con la única condición de sacarse unas fotos, hacer unas promociones en Instagram y tenerlo al menos un año. Al año, vende la cagá china y se compra el tonto Cooper, full equipado, con techo, con todo, que además lo consigue con descuento porque es FAMOSA. Pero también es buena amiga y es súper actriz, estamos todos contentos de que estés con nosotros en esta obra. Ya, no digo más de ti. Te queremos, bella, hermosa. Yo mismo, hago clases de teatro, nunca quise, no tengo esa vocación realmente, pero hago clases de historia del teatro, jajaja, y también me encargo de la coordinación docente en una súper prestigiosa universidad. Y veo a las masas de jóvenes que año a año compiten y hacen

un esfuerzo gigante por entrar a estudiar a esta prestigiosa universidad y de alguna forma trato de desanimarlos, de decirles que la cosa es difícil, pero en realidad no es difícil: es una mierda. El director de esta obra, que está allá en las perillas, ha ganado premios y ha ido de gira al extranjero, ha presentado su trabajo en Europa. En EUROPA. Es realmente una lumbrera. Debiera estar forrado, ser una estrella, pero no. Todavía anda con un celular de prepago, tiene el mismo abrigo hace cuatro inviernos, es profesor taxi de varias escuelas, es decir tiene trabajo de marzo a diciembre. Está cagadísimo. En las vacaciones no va a ninguna parte porque no le alcanza. Menos mal su pololo viene de una familia súper cuica y liberal y les pasan las llaves de la casa en Tinquén y ahí se arranca y sube sus fotos de Instagram. ¿Si o no director? Ahí tienen. Esa es la realidad, con la mierda hasta el cuello de forma permanente. Y nosotros como compañía queremos hablar de la realidad, porque encontramos que es mucho más brutal que la obra que estamos haciendo. Entonces nos permitimos hacer esta escena, todos los días sale alguien diferente y hace un poco esta introducción. Hoy me tocó a mí y ya veo los gestos que me hacen mis compañeros y compañeras, jajaja, parece que me estoy alargando un poco, un poco mucho. Bueno, la idea era hablarles de la realidad, un poco de la realidad de nosotros, pero también de la realidad que se supone de la que habla esta obra. Esta es como una libertad poética artística que nos dimos, porque pensamos que quizás el texto quiere decir muchas cosas, pero en verdad... en fin, quizás no lo logra tanto. Entonces nos propusimos el siguiente ejercicio. Insertar una escena que tuviera distintas versiones. Esta escena está a cargo de cada uno de los miembros del elenco y la preparó con un actor o una actriz de afuera, o con toda la gente que fuera necesario, siguiendo la idea de la desintegración del autor... ¿han escuchado hablar de la desintegración del autor? Desde que cagó la cuarta pared han pasado muchas cosas. En fin. Cada uno de nosotros tenía la misión de investigar un aspecto del tema de la obra. Claro, todos nos hicimos la misma pregunta que ustedes se están haciendo ahora: ¿Cuál es el tema de la obra? jajajaja. Bueno, se supone que esta obra habla del final de la civilización y muestra escenas inspiradas en las crisis que vivimos y cómo se va estirando este estado de colapso hasta transformarse en permanente. Claro, mientras tanto nos siguen cobrando las cuentas y debemos ir al supermercado. En fin, un detalle que quizás el autor no pensó cuando estaba escribiendo esta obra. Y hoy me toca a mí. Estoy muy emocionado. La escena que preparé hoy se basa en una entrevista que le hice a la hermana de una amiga de infancia. Ella es muy muy seca, de la elite en su campo. [Saca unas tarjetas que tenía preparadas, apuntes para la presentación]. Se llama Denisse Fernández Tapia, un nombre común y corriente, una chilena entre millones, estudió Psicología y tiene un doctorado en Psicología Social y Hábitos de Comportamiento en Princeton, fue ayudante y después parte del equipo de investigación del profesor Daniel Kahneman, que es un psicólogo que se ganó el premio Nobel de economía por describir comportamientos basados en impulsos, cambiando toda la mecánica de las relaciones de poder en los mercados, una cosa muy loca. Hablé con la dra Fernández, que estuvo en Chile hace unos meses dando una conferencia en el Centro de Innovación de la UC, por supuesto con pituto de su hermana que es mi amiga. Su tema de investigación

actualmente, va a sacar un libro se supone que este año aunque no sabe si va a salir en español también, es la fugacidad de nuestras relaciones en la sociedad actual. Yo le expliqué que estaba haciendo esta obra y que buscábamos fuentes directas que hablaran un poco del colapso de la civilización. Le encantó, nos juntamos en un café y hablamos como tres horas. Además, ella insistió en pagar el café, porque tenía un viático que apenas gastaba. Yo la dejé, porque en verdad el café era súper caro. Lo que verán a continuación es un resumen de ese encuentro. Le he pedido que interprete el papel de Denisse a mi colega, compañera y maestra, a quien todos ustedes ya conocen, la súper talentosa ACTRIZ SUPERFAMOSA [insertar cualquier otro nombre de una famosa que pueda hacer esto o bien entra cualquier actriz o actor suplantándola, da igual]. Sin más preámbulo, quiero hacer pasar a la Doctora en Psicología Social, Denisse Fernández, especialista en la naturaleza del comportamiento humano. Un fuerte aplauso para el doctora Fernández.

## Escena 6. Entrevista a la doctora Fernández

[Entra la doctora Fernández (DRA) interpretada por la actriz famosa. El actor de la escena anterior (ACT), conduce la entrevista. Se propone que esta escena siga a la anterior, pero puede suceder de otra forma]

ACT: Doctora, bienvenida. Antes que nada, muchas gracias por darte el tiempo de conversar con nosotros.

DRA: No te preocupes me encanta, amo el teatro, alguna vez estuve en un taller de teatro y, bueno, incluso pensé en estudiar teatro...

ACT: ¡Nunca es tarde!

DRA: jajaja, difícil, quizás pueda tomar un taller o algo así. Como sea, para mí es un placer poder contribuir en algo que está fuera de mi campo, sobre todo si se trata de arte, me encanta.

ACT: Doctora, entremos en materia. Esta obra habla, o se supone que habla, de un inminente fin de la civilización, muestra escenas donde se supone que vemos personas en colapso. Desde tu perspectiva, según lo que has observado, ¿crees que vamos en esa dirección?

DRA: Mira, hay una sensación generalizada de que el sistema está alcanzando un límite funcional, es decir que se encuentra en una liminalidad de su operación que sugiere la pronta ocurrencia de cambios importantes y, quizás, su reemplazo. Esto no sucede de un momento a otro, aunque hay autores que plantean que en el estado actual de las cosas, sería inminente.

ACT: ¿Inminente?

DRA: Inminente, en el sentido que ya en una generación se verá el sistema de vida completamente alterado, eso plantean algunos autores. Es arriesgado asegurarlo, porque la ciencia en general, y las ciencias sociales en particular, no trabajamos para hacer pronósticos; nosotros establecemos tendencias, diagnósticos que son el resultado de una investigación y de la aplicación de un método, pero no somos adivinos.

ACT: ¡No es el horóscopo!

DRA: Típico comentario de un Sagitario...

ACT: Oye, yo soy Sagitario, ¿cómo lo supiste?

DRA: Nada, es una broma que hago siempre.

ACT: ¡Típico de Virgo! ¿Eres Virgo?

DRA: Soy Tauro, déjame terminar la idea.

ACT: Ups, claro claro, perdona.

DRA: No pasa nada. Lo relevante es saber qué es lo que está a punto de cambiar, si es que algo está en esa fase. Y aquí quiero hacer una distinción: no es lo mismo el

sistema que la civilización. Como especie hemos vivido numerosos cambios sistémicos, pero los cambios civilizatorios son menos frecuentes, mucho más radicales porque modifican las conductas de todos los individuos. Los cambios sistémicos, por su parte, implican una adaptación a condiciones del entorno que modifican las relaciones. En simple, quizás vivimos una era de transición sistémica, más que de cambio cultural total.

ACT: Ajá. Qué interesante doctora. ¿Pero hay amenazas que podrían modificar el entorno a tal punto que hagan imposible sostener la vida tal como la conocemos? ¿Tiene sustento eso?

DRA: Todos vamos a morir.

ACT: ¡Pero Denisse!

DRA: Algún día. Es un hecho.

ACT: jaja, ok

DRA: El punto es que hoy existe una suerte de idealización de ese estado de catástrofe donde todo se derrumba. Y esto se promueve desde la cultura audiovisual propia del siglo XX y acelerada con la revolución digital. Todos sabemos que hay cosas que son solo fantasías, pero escondemos el deseo de que sea verdad, que caiga un meteorito, que nos transformemos en zombis, que venga una pandemia y nos mate efectivamente a todos, que ocurra un desastre que acabe con nuestra civilización. Hay una pulsión de muerte colectiva que nos seduce en ese juego. Entonces, más allá del hecho cierto de que todos vamos a morir en algún momento, lo que podemos constatar es que a todos nos cautiva la posibilidad de que todos vayamos a morir en un mismo momento. En ese contexto, ser un sobreviviente es una catástrofe, porque implica vivir en un mundo nuevo con las herramientas emocionales del actual, que en diversos planos detestamos.

ACT: Si entiendo bien, ¿todos queremos morir?

DRA: Es una simplificación, pero de alguna forma todos queremos que se produzca el desastre que nos libere de nuestra rutina, de nuestras deudas, de nuestros compromisos.

ACT: Ajá, súper... wow. Es una perspectiva novedosa.

DRA: No realmente. Es una salida que encuentra el sistema para darnos cierto margen y también es una invocación a un miedo muy arraigado. La peste negra mató a la mitad de la población europea de su época. Eso fue un desastre. Como especie, y particularmente nuestra civilización industrial posmoderna, ha generado una serie de mecanismos que impiden estas extinciones. La pandemia por el covid19 fue contenida con bastante éxito y relativamente pocas muertes, solo unos pocos millones, muy terrible por cierto, pero no nos comprometió como especie aunque todos fantaseamos bastante con esa idea. Alimentar este miedo nos permite disfrutar de un modo de vida completamente irresponsable, extractivista, desequilibrado, depredador del planeta, porque en algún momento moriremos.

ACT: ¡O nos volveremos zombis!

DRA: No, no hay forma de que existan los zombis. Pero lo de los zombis es muy curioso y hay discusión académica de profundidad al respecto.

ACT: ¿Nos podemos volver zombis?!

DRA: ¡NO! Ya te dije que no, es una discusión sobre la idea los zombis. Claramente lo que nos produce un miedo atávico es esta imposibilidad de morir. La existencia ficticia de los zombis devela que nos aferramos a un ciclo concreto, que necesitamos la certeza de la muerte. El desastre, en el caso de los zombis, se produce porque cambiamos de estado y nos transformamos en seres que carecen de voluntad, que se mueven puramente por instinto, una suerte de horrible ameba que deambula por el mundo buscando alimentarse, sin posibilidad de morir. Pero esta fantasía no tiene rango histórico y eso hay que mirarlo con atención. Me refiero, ni egipcios ni romanos tienen fantasías de este tipo, como tampoco las tuvieron los griegos, la cultura maorí o los pueblos originarios de las Américas. La mitología de los zombis emerge en los tiempos modernos y funciona en sociedades que se mueven en grandes masas. Las mitologías, en general, tienen la función de hacernos ver lo que realmente somos, en el contexto del modelo que nos sostiene.

ACT: ¡O sea que nosotros somos los zombis!

DRA: En cierta forma, hay mucho de eso. El que lo menciona es Zizek en uno de sus libros, pero engancha mucho con las teorías de psicología social. Zizek es considerado un filósofo, pero en verdad tiene un doctorado en psicoanálisis, por lo que siempre incorpora este enfoque.

ACT: ¿Zizek habla de zombis?

DRA: En verdad Zizek habla de todo, de películas, de zombis, de marcas, de cualquier cosa. Es su único mérito, además que habla un inglés muy chistoso and so on and so on. Pero sí, habla de zombis. Dice que la primera vez que aparecieron zombis en una película fue por allá en el año 1930, o 25, no me acuerdo en detalle. La película se llamaba White Zombie, me acuerdo porque me llamó la atención el título. La cosa es que en Estados Unidos aún había mucho racismo y quedaban ecos de la abolición de la esclavitud, siempre han sido racistas los gringos en algunas partes, es un tema gigante para ellos. La cosa es que en la película estaba este personaje, dueño de una fábrica de azúcar en el sur, que lo interpretaba Bela Lugosi, que es un actor que amo desde que era niña. Imagina a Lugosi siendo el dueño de la fábrica.

ACT: No, o sea, heavy

DRA: La cosa es que sucede este Apocalipsis zombi, que es como todos los Apocalipsis zombis, porque en eso no se puede innovar tanto. El mundo se derrumba, todos se convierten en zombis. El colapso total. Tú me entiendes.

ACT: ¡Colapso!

DRA: Y en medio de este colapso, Lugosi encuentra la forma de domar a los zombies y, de alguna manera, un *deus ex machina* del guion, hace que estos zombies trabajen en la fábrica de azúcar. En un momento de la película le preguntan a Lugosi, al personaje de Lugosi, si no le parece un poco peligroso tener zombies trabajando; y él responde que no, que es mucho mejor, que los zombies representan pura ventaja, porque no se quejan de la larga jornada laboral, no exigen sindicatos, nunca se declaran en huelga y simplemente trabajan y trabajan. Genial, ¿no? Lo que dice es que estos zombies son los nuevos esclavos de las fábricas, que además son blancos, *White Zombie*, lo que le añade belleza a la operación simbólica. Es muy fuerte, Estados Unidos venía golpeada por la gran depresión causada por la especulación de la bolsa, no había trabajo y el trabajo que había era miserable, precario, casi esclavo. Entonces, en medio del desastre, surge esta figura de los zombies como representación de la masa obrera, dominada.

ACT: Alucinante, nada de esto se menciona en la obra que estamos haciendo y es ¡WOW! Se me abre la cabeza, o sea qué onda.

DRA: Es que no es tan conocida esta historia, quizás la gente más joven no sabe. En fin, hay que leer un poco. E interesarse. El punto es que hoy las películas y series de zombies han resurgido, nos encantan, fascinan a millones de personas. Y los zombies ya no trabajan en fábricas sino que persiguen a los no zombies, obsesionados con devorar todo a su paso, andan en hordas gigantes, caminan juntas, se ven todos más o menos iguales, no tienen deseo, no tienen voluntad, solo tienen este instinto de devorarlo todo, de capturar a los humanos normales. Y eso también es una alegoría de nuestro tiempo. ¿Dónde están los zombies de hoy? El mundo se cae a pedazos y nos pasamos la vida pegados al teléfono, reproduciendo una infinita cantidad de imágenes virtuales, datos, ceros y unos, gatos, osos pandas, accidentes, porno, lo que sea, para no ver lo que pasa frente a nosotros, cómo se secan los lagos, cómo se rompen los vínculos reales. Es un signo donde se debe poner atención. Y esas imágenes, que llevamos en nuestros bolsillos de forma ilimitada, almacenadas en una nube que no acumula agua, nos despojan de la realidad. Es hermoso en cierto sentido, comprender que caminamos como zombies devorando todas las imágenes del mundo, donde ya todo es virtual, donde hacemos *match* en *Tinder* sabiendo que será pasajero, donde vemos una foto en *Instagram* y para volver a verla debemos hacer un esfuerzo de memoria que muchas veces no nos resulta.

ACT: Oye, eso es verdad, no lo había pensado. O sea que nosotros somos los zombies, todos nosotros, los que estamos viendo esta obra también.

DRA: No sé, son conclusiones muy apresuradas. Pero hay una tendencia a eso. Lo importante es observar. ¿Nos pican las manos si no vemos nuestro celular? ¿Cuántos mensajes no hemos revisado en el *wasap* mientras estamos viendo una obra de teatro? ¿Apagamos nuestro celular? ¿Y cuándo lo vemos, qué vemos? ¿Nos gustan las historias de gatos y de bebés haciendo estupideces? ¿Nos gusta mirar videos y fotos de animales salvajes? ¿Elefantes? ¿Tigres?

ACT: A mí me encantan los tigres.

DRA: ¡Los tigres! ¿Sabes cuántos tigres hay en el mundo? ¿Sabes cuántos tigres siberianos hay en Siberia? Se estima que son casi 600. Pero ¿sabes cuántas fotos de tigres siberianos distintos entre sí existen? Es casi imposible saberlo, pero en un estudio donde participé, llegamos a contar cerca de seis millones de imágenes. Es una verdadera locura, porque si estás haciendo tu obra y entra un tigre siberiano al escenario, no vas a dudar en matarlo. Y solo hay 600 tigres EN EL MUNDO.

ACT: ¡Wow! No sé muy bien qué significa todo eso, pero wow, no sé cómo conectar todas estas ideas.

DRA: Lo que te quiero decir, respondiendo a tu pregunta inicial de si estamos o no en un colapso civilizatorio, yo te diría que da un poco lo mismo. Porque ya estamos muertos, absorbidos por Zuckerberg y Bezos, por los dueños de los datos, por Amazon y Twitter. Nuestro cerebro ha sido jibarizado y seguimos haciendo cosas como si no pasara nada, nos vacunamos, nos levantamos a trabajar en nuestro trabajo de mierda que lo haría mejor un robot, aumentamos el índice de obesidad en el mundo occidental, elegimos a pelotudos como Piñera, Bolsonaro o Trump para administrar este colapso, para decirnos que todo va a resultar, que la infinita capacidad del ser humano para resolver sus problemas nos va a volver a librar de esto y, al mismo tiempo, Santiago de Chile y sus siete millones de habitantes se quedan sin agua, pero los campos de golf siempre verdes y las autopistas conectan a los millonarios con sus fábricas, y compramos más autos nuevos, y más teléfonos nuevos y más ropa nueva, que en verdad solo usamos para subir una nueva historia a nuestro perfil de Instagram, y nos ponemos contentos porque en la caja del teléfono nos dicen que ayudamos a reducir la huella de carbono, mientras las escuelas públicas en Chile son una mierda, y los hospitales públicos en Chile son una mierda y la gente que tiene la plata, los cuicos en Chile, son todos unas mierdas que hacen fiestas en lanchas o en sus casas de millonarios, que no quieren soltar sus absurdos privilegios... bueno, en fin, creo que se entiende la idea central.

[Silencio]

ACT: Yo te quiero agradecer, todo esto que dices nos va a servir mucho para la obra, o sea ¡WOW! Me voy con la cabeza completamente dada vuelta, se me mezcla el estallido social con la pandemia y el Instagram con todo, no sé cómo voy a explicar todo esto, pero sin duda que lo vamos a usar en la obra. Muchas muchas gracias Denisse, muchas gracias doctora, pido un fuerte aplauso para la doctora Fernández... ¿te puedo abrazar?

DRA [en medio de los aplausos]: sí, claro [se abrazan, hay tensión sexual, tal vez se besan. Tal vez no]

## Escena 7: Inmortal

No creo en Dios. Ni en el católico ni en ningún otro. Siempre pensé que en algún momento de esos terribles, podría ser que le pidiera algo a Dios, que salvara a alguien, que me diera un poco más de tiempo. Soy una persona atea, cien por ciento. Creo que cuando uno se muere, se muere, y lo que estoy diciendo aquí no tiene nada especial, nadie se puede escandalizar cuando un ateo dice eso. ¿Qué más podría decir? Hay muchos que dicen ser ateos pero agregan que igual creen en algo, que hay algo que ordena, que no puede ser casualidad. Esos no son ateos. Yo soy ateo de libro, de esos que no solo piensan que no hay dios, sino que además no sienten ninguna presencia, no hay ninguna intuición. No es muy cómodo, ni muy satisfactorio. Una medusa, bello animal, un organismo sencillo, no tiene cerebro, criatura celestial en tantos sentidos. La medusa no piensa en la existencia de dios, ni en ninguna otra cosa. Se mueve por los océanos esquivando los microplásticos y los derrames de petróleo. Se adapta, desde hace millones de años se adapta, pero no cambia. Se secarán los ríos, se derretirán los polos, se abrirá la capa de ozono, se desertificará el amazonas y quebrará amazon, cancelarán todas las series de netflix y cerrarán la NASA, quemaremos todos los libros, todos los buses y todos los autos, se acabarán los humanos, los peces, las bestias, los árboles y al final cuando ya no quede nada, seguirán flotando por los mares las medusas, hermosas y cristalinas, elegantes, despreocupadas. Un organismo compuesto en un 90% de agua, con una serie de impulsos nerviosos bellamente encadenados, recogiendo sus nutrientes esenciales con el simple hecho de existir. No necesitan organizarse en jerarquías, ni construir sociedades, inventar el dinero, ni creer en dios. Apenas se enferman. Viven, se reproducen y mueren a veces devoradas por un tiburón ballena o algunas tortugas, inconscientes de su enorme belleza y su eterna fugacidad. Al formarse una medusa se pega al fondo marino, una mancha minúscula que únicamente se alimenta de las aguas. Hasta que aparecen sus partes y logra impulsarse por el océano. Las medusas tienen boca, por donde se alimentan al tragar agua. Y también por donde se impulsan al botar el agua. Es su manera de respirar. La boca, que es el motor de navegación es también el ano, y también el lugar por donde secretan sus óvulos o sus espermatozoides, invisibles para el ojo. Para las medusas, comer, moverse y respirar es un gesto condensado. Los humanos, con toda nuestra potencia por sobre nuestro entorno, les tememos, las evitamos, cerramos las playas cuando hay muchas medusas y no sabemos cómo sacarlas de ahí. Las medusas nos dañan. Y por supuesto que conocemos las medusas, viven en este planeta desde hace 500 millones de años. ¿Se imaginan eso? Grupos de intrépidos científicos han capturado y estudiado las medusas, conocemos cada una de sus partes, distinguimos unas de otras, sabemos cómo se reproducen, conocemos sus ciclos, evaluamos sus venenos, contemplamos su belleza, buscamos su utilidad. Si en el corazón de las medusas se anidara un diamante, habría criaderos y ya lamentaríamos su extinción en estado salvaje. Pero las medusas no nos sirven para nada.

Mi madre amaba las medusas. Admiraba la simpleza de su ciclo, la honestidad de sus vidas, la sabiduría de su modestia. Había estudiado mucho acerca de las medusas, sin ninguna razón especial. Mi madre murió joven, como dicen ahora. Eso quiere decir que no había cumplido setenta años. De ella heredé mi ateísmo de manual, ambos bromeábamos al respecto y en secreto nos reíamos de las personas que hacían cadenas de oración y le pedían a dios que obrara milagros. Lo único que la hacía dudar de la existencia de dios, era la presencia de las medusas. Lo decía en broma, pero creo que quizás lo decía en serio. Enfermó y murió, rápido. En tres meses ya la habíamos enterrado. Porque un cáncer muy agresivo es así. La gente sigue muriendo, algunos cánceres son así. Sencillos y eficaces, atacan un órgano sin el que no podemos vivir, que no podemos tratar y ya. No hay quimioterapia ni pastilla que te salve. Quizás en el futuro, esto sea el testimonio de un momento de la humanidad, de cuando aún la gente moría porque no había tratamiento para el cáncer de páncreas. Unas células se equivocan, el sistema colapsa y simplemente no nos damos cuenta. Seguimos viviendo, vamos al cine, vamos al trabajo, nos duchamos, caminamos, vemos las series de hbo max y Amazon prime para comentarlas con otras personas que ven las mismas series, enviamos watsap y nos reímos con las historias de Instagram, seguimos funcionando hasta que algo no nos cuadra, algo nos molesta y vamos a ver al doctor, ese ser humano superior que nos examina y nos dice que probablemente no es nada pero que para descartar cualquier cosa hagamos algunos exámenes de sangre, unas analíticas, unas tomas de orina, una muestra de tejido, una tomografía, una colonoscopia, una resonancia magnética. Y ahí te das cuenta que puede ser algo complicado, porque vas de un examen a otro, te dan unas pastillas y te dicen que debieras sentirte mejor, que la molestia debiera pasar, pero no pasa, sigue ahí, como que te sientes habitado por algo ajeno. Es como si tuviera medusas corriendo por mis venas, apenas transparentes, eso decía mi mamá. Y eso le causaba dolores. Pero ella se había hecho esa imagen, como si fueran medusas, hermosas y dolorosas. Eso es como un poco creer en dios ¿no? Vio a un doctor y después a otro, y a otro y otro. Vio muchos doctores y se hizo muchos exámenes y después de un año que algo le molestaba, de que algo le dolía, después de un año de tener esa medusas navegando por sus venas, entonces encontró un doctor que le dijo que eso no era una diabetes ni un desorden alimenticio, ni una intolerancia a la lactosa, le dijo que eso era un cáncer y que era un cáncer de páncreas y que quizás podría vivir unos seis meses más con ese cáncer por el estado de avance, pero que si hacía una quimioterapia y una combinación de pastillas, es posible que pueda vivir un año, quizás dos, se han visto casos milagrosos, ¿milagrosos? ¿Milagrosos así como que la gente se sana y puede seguir haciendo su vida normal y ver series de Netflix para después comentarlas con una copa de vino? ¿Así de milagroso? No, nada era así de milagroso con el cáncer de páncreas, porque es algo de lo que sabemos bastante, pero no sabemos lo suficiente, pero sabemos que te mueres si te da cáncer de páncreas, porque no hay cómo acceder a ese lugar del cuerpo. Sabemos más de las medusas que del cáncer de páncreas. Eso me dijo mi mamá cuando me contó que por fin habían descubierto lo

que tenía. Se veía bien. No parecía enferma realmente. Pero me dijo que se iba a morir.

Por supuesto llegué a mi casa y busqué en internet todo sobre el cáncer de páncreas, una compulsión por aferrarme a algo, porque soy una persona atea, como mi mamá. Y descubrí que muchas veces lo confunden con una diabetes. Y que era incurable. Me enteré que el páncreas es muy importante y que no tiene ninguna forma idealizada. Uno puede dibujar los pulmones y el corazón, el cerebro y hasta el tubo digestivo, pero no existe ninguna imagen convencional del páncreas, es solo una masa informe, color sangre, muy importante. No hay cómo cuidarlo, no podemos hacer más o menos ejercicio, comer más o menos cosas para cuidarlo. Nadie va por la calle y se encuentra con alguien y le dice qué bien te ves, tu páncreas debe estar hermoso.

Cuando te dicen que estás enfermo es cuando realmente te enfermas. Una semana después, tuvo una crisis. La estabilizaron con una dosis de morfina, la primera. Dos días después ya estaba bien, tomando muchas pastillas, 4 o 5 al día. De diferentes formas y colores. Se organizaba con un pastillero. Lo conservo, tiene marcados los días de la semana, L-M-W-J-V-S-D. No me quedé con muchas cosas de ella, pero decidí guardar este pastillero, aunque quizás lo debiera regalar a alguien que le haga falta. ¿Alguien necesita este pastillero? mi madre tuvo otra crisis tres semanas después, la volvieron a estabilizar con morfina, que la dejaban con cara de yonqui de película de opio. Se veía bien en verdad. Decidí hacerle un regalo a mi mamá. En internet encontré un hermoso acuario con medusas. Este es. Lo compré por Amazon. Decía que llegaba en dos semanas. Pero una semana después me enviaron un mensaje diciendo que había un retraso con el envío, que me contactarían cuando ya viniera en camino, o que podía anular el pedido y solicitar la devolución del dinero o cargarlo como crédito a favor en mi cuenta Amazon. No quiero nada de eso Jeff Bezos. Quiero que llegue mi hermoso acuario de medusas, porque quiero que mi mamá tenga un acuario de medusas cuando le venga la siguiente crisis y tengan que inyectarle morfina. Quiero que tenga ese acuario al lado de la cama donde tenga su siguiente crisis. No le dije nada, porque seguro que me iba a hacer devolverlo, porque en verdad no gano mucha plata y el acuario de medusas es bastante caro, especialmente este que compré, porque había otro más barato, pero era terriblemente feo, como de plástico, como una basura con medusas adentro. Pero este es hermoso, por eso es tan caro. [Entra alguien con el acuario, o el hablante sale de escena y vuelve a entrar con el acuario. O no, como decidan los que montan la obra]. El punto es que mi madre nunca llegó a ver este acuario, porque llegó cuando ella ya estaba internada en su última crisis. Un amigo me ayudó a recibirlo en la oficina donde trabajo, estaban todos alucinados con la medusa, nadie sabía que se supone que era un regalo para mi mamá. ¿La ven? Es pequeña, poco más de dos centímetros. Un prodigio de la naturaleza. Esta medusa en particular, una de las más de 4000 medusas que se conocen, es muy especial. Se llama *Turritopsis nutricula*, le digo Turri, de cariño. He pensado en liberarla, pero no lo sé, no puedo decidirme. Se supone que esta especie de medusas es inmortal. Puede vivir para siempre, porque tiene el ciclo de reproducción sus células rejuvenecen. Es un

poco un milagro. Puede ser que esta medusa, Turri, esté viva desde hace 500 millones de años. Quizás es la primera medusa, no podemos descartarlo, no tenemos cómo saber. Solo muere si la atrapa un depredador. La atrapa y la mata, claro. No como a Turri, que la tengo en una especie de secuestro permanente. Así somos los humanos, hacemos esas cosas. Cuando hay mucho alimento, crece. Si hay poco alimento, se encoge. No hace otra cosa que no sea vivir. Le dije a mi mamá que no se muriera, que le tenía un regalo y que le iba a gustar mucho. Yo creo que me escuchaba aunque ya le habían inyectado una dosis de morfina; me respondía igual, porque las mamás siempre responden, o al menos mi mamá que era una buena mamá, no como algunas que son unas mierdas de mamá que les cagan la vida su descendencia. Yo no sabía que la morfina produce esa adicción, que la dosis que sigue siempre debe ser mayor, porque el cuerpo no reconoce el efecto de una dosis menor. Era lo único que calmaba el dolor. Y de repente le volvió a doler, me duele, me duele mucho, pide la morfina, y yo trataba de sostenerla, porque a la mamá uno debe sostenerla cuando se está muriendo. Pero me decía que le dolía mucho, aunque ya le habían puesto morfina en la mañana. Me duele por la mierda me duele. Lo dijo así, sin comas ni intención. Así que fui a buscar morfina. Y le dije al doctor, que era el mismo que finalmente le dijo que tenía este cáncer, le dije que había que poner más morfina, y me miró el doctor y me dijo que estaban sobre el límite legal, que había que esperar 12 horas al menos. Estamos sobre el límite legal, creo que en doce horas más podemos considerarlo, me dijo. Yo no sabía que había un límite legal para usar morfina. Y me dijo que si volvían a inyectarla en ese momento podía morir. Y yo le dije que se iba a morir igual, que prefería que se muriera sin ese dolor. Se va a morir igual doctor, ¿o no? ¿Hay algún milagro posible? El doctor morfina, que no me acuerdo de su nombre así que lo llamo el doctor morfina, me miró y me preguntó si era el momento de llamar a un sacerdote. ¿Para qué? ¿Un cura? ¿Para qué necesitamos un cura ahora? ¿Va a hacer algún milagro? Eso le dije al doctor morfina. Para el asunto de los santos sacramentos, me dijo. Y yo quedé con cara de picaso, con los ojos mirando para cualquier parte, porque de verdad pensé que era ese momento de tu vida en que presencias un milagro y dejas de ser una persona atea y descubres que dios existe y que los curas son buenas personas aunque haya un montón de pedófilos o depravados. Pero no. Por el asunto de la extrema unción, me repitió el doctor porque yo no reaccionaba. No, le dije. Somos ateos de verdad. No quiero un cura. Queremos una dosis de morfina y queremos que esa dosis le quite el dolor. Eso queremos. Eso dije, porque cuando uno entra en la zona de colapso a veces dice cosas super concretas, certeras. Yo no soy una persona muy certera, en general digo más cosas de las que debo decir. Debo ser más simple. Simple como Turri. Simple e inmortal. Algunos minutos después, o media hora no lo sé, entró la enfermera, que sabía que estaba haciendo algo malo, algo ilegal, porque sabía que no podía colocar la nueva ampolla de morfina, pero lo hizo igual. Y esta vez sí, mi mamá ya no tenía dolor, simplemente quedó con su expresión de drogadicta, ida completamente, y yo sabía que se iba a morir. Así que la abracé, en su cama de hospital con olor a morfina, la abracé suave porque se estaba muriendo, y le dije cosas. Le dije que qué pena que no se pueda arreglar todo con una once con

pan con palta y una lecha tibia, que era la fórmula mágica que arreglaba todo de mi mamá cuando tenía como 5 años, o siete años, quizás 8 incluso; le dije que le tenía un regalo, que ya iba a llegar, que estaba atrasado el envío, pero que ya venía en reparto y le quise mostrar la notificación que me había llegado de Amazon, pero se me cayó el teléfono al suelo, porque estaba sosteniendo a mi mamá, así que dejé el teléfono en el suelo y pensé que tal vez sería la única vez que se me cayera el teléfono y que no lo recogería. Y sentía la respiración simple de mi mamá. Ya lo único que hacía era respirar. Entraba el aire. Soltaba el aire. No había otro sonido en nuestro pequeño mundo de morfina. Y estuvimos así un tiempo. No sé, quizás media hora, o cinco minutos. El tiempo es diferente cuando hay una persona muriendo. Y por mi cabeza pasó el pensamiento de que quizás podría creer en dios, en alguno, que podría pedirle por el alma de mi mamá, pero no lo hice, fui fiel al ateísmo, nada de espiritualidad de cartón. Cerré los ojos y me acerqué al oído de mi mamá y le dije: mamá, piensa en una medusa, navegando por el océano, viviendo para siempre, estás lista para vivir otros 500 millones de años mamá. No sé si intentó responderme. Yo creo que me escuchó. Prefiero creer eso. Y ella respiraba, cada vez con menos fuerza. Y en un momento, solo botó el aire que había en su cuerpo. Y no volvió a tomar aire. Exhaló. Y no volvió a inspirar. Y supe que había muerto. Y me di cuenta que por primera vez sostenía el cuerpo de alguien muerto. El cuerpo de mi mamá. Que estaba viva. Que estaba muerta. Y que ahora es inmortal.

### Escena 8: Discurso de una oveja naufragada

El viaje entre las ciudades de Suakin y Yidda se puede hacer de distintas maneras. Por mar, son aproximadamente siete horas, en un ferri. Algo así como 330 kilómetros, para que nos hagamos una idea, más o menos lo mismo que hay entre Madrid y Barcelona o entre Rancagua y Chillán. Más o menos lo mismo que hay entre París y Dijon o lo que separa Berlín de Praga. Entre Madrid y Barcelona lo mejor es tomar un tren, un AVE, que es un tren y no es una ave, y te demoras algo así como dos horas. Entre Rancagua y Chillán, tal vez un bus si no tu propio auto, pero no sé si recomiendo ir a Chillán o estar en Rancagua para cumplir este trayecto. Esta es la plaza de armas de Rancagua y esta es la plaza de Armas de Chillán. Yo he estado ahí, pero no me saqué ninguna selfie porque no sé, no es como para sacarse selfies. Como sea, parece sencillo viajar unos trescientos kilómetros en nuestra civilización. Pero no es fácil viajar entre Suakin y Yidda. No es fácil encontrar un barco que salga de Suakin. Suakin está en ruinas. Suakin es un lugar que muere. Es difícil de explicar. Estamos aquí, diciendo estas palabras, convenientemente de acuerdo en que yo diga estas palabras y ustedes las escuchen. Tenemos un acuerdo cultural, accedemos a un tiempo ficcional, ustedes saben que yo diré estas palabras una y otra vez, frente a personas más o menos como ustedes, cada vez que haga mi representación. Esto es posible por nuestro acuerdo civilizatorio. Estamos juntos aquí, en este ritual del teatro, para saber que somos humanos. Pero esto no es posible en todas partes, esto no es posible en Suakin.

En cambio, encontrar algún transporte para llegar a Yidda es muy sencillo. Yidda es una ciudad importante, tiene grandes edificios, tiene un gran acuario con túneles subterráneos, tiburones, mantarrayas, delfines entrenados para que otras personas, parecidas de algún modo a ustedes, a nosotros, vean la representación de las habilidades de los delfines. Saltan, se coordinan, nadan con algún espectador afortunado. Nos hablan de las maravillosas capacidades de los delfines de Yidda, que son casi iguales a los de Miami, los de Londres, los de Beijing, los de Valencia, los de Tokio. Todas las ciudades quieren tener un acuario gigante con todo tipo de especies y bellas medusas en enormes tanques de agua. Y todos los acuarios quieren tener delfines, porque los delfines son tan inteligentes y bellos, hacen ese sonido tan especial. [Hace sonido de delfín]. En mi infancia veía encantado las aventuras de Flipper, el delfín que tenía incontables aventuras junto a un niño rubio. Porque los niños de la televisión de mi niñez eran rubios. Siempre. Todos.

¿Hay niños y niñas en Suakin? Si los hay, no son rubios. Si los hay, están condenados. Vivir y morir en Suakin no es un buen título para ninguna película, no se va a escribir nunca un best seller con ese nombre. El título correcto es Morir en Suakin. No se puede vivir en Suakin. Es un lugar donde solo se puede morir.

Una vez una pareja de gringos fueron a Suakin. Eran de estos gringos hippies, que estaban recorriendo el mundo. Tienen un canal de YouTube donde suben sus aventuras mientras recorren muchos lugares exóticos del planeta. La gracia es que no van a la playa paradisíaca, sino que a lugares con mucha historia, lugares que no

muestran las agencias de viajes, que no están en los catálogos de michellin. Ellos fueron a Suakin. Decían que valía la pena ir porque es una ciudad muy antigua y porque sus primeras construcciones están hechas de coral. Es cierto. Hoy existen ruinas de esas construcciones, destruidas porque nadie se interesa en mantenerlas, destruidas porque en Sudán, donde está Suakín, casi todo se destruye desde hace cientos de años.

No sé si podemos decir que Suakin es una ciudad. Tiene 30 mil habitantes. Son musulmanes, por supuesto, como lo son en general en Sudán y en muchos lugares de África. Porque es bueno recordar que hoy existen más musulmanes que católicos. Incluso, más musulmanes que cristianos. Y como en el caso de los católicos e incluso de los cristianos, hay todo tipo de musulmanes. No todos los musulmanes son hombres barbudos que quieren destruir occidente haciendo chocar aviones y explotando trenes. Esos son solo algunos millones de musulmanes. Unos pocos. El equivalente a los católicos que se oponen a todo método anticonceptivo y fundan partidos como Vox o cosas así. Para que nos hagamos una idea. En Yidda también son musulmanes, por supuesto, ya dije que son millones los musulmanes en el mundo. Pero estos son los musulmanes que nos gustan: Yidda es Arabia Saudita y ya sabemos lo que son los saudís para el mundo, son elegantes señores de túnicas impecablemente blancas, con barbas moderadas, generalmente les cuelga algún objeto que suponemos que es de oro, los imaginamos arriba de un camello o de un Lamborghini, probablemente sean dueños de varios camellos y de varios Lamborghinis y otros coches de otras marcas que son de lujo. Pensándolo bien, seguramente sus camellos también son de lujo, aunque me costaría diferenciar un camello corriente, digamos un camello Seat, de uno de lujo, como un camello Ferrari.

En esta imagen podemos ver la ciudad de Yidda. Una ciudad moderna, llena de luces. Construyeron un circuito de fórmula uno y ahí se jugó la super copa española 2023, entre el 11 y el 16 de enero, que es un torneo muy extra español, pero igual, van cuatro equipos que le venden este espectáculo a los millonarios. Ya lo hicieron el 2022 en otra ciudad Saudí y el Real Madrid le ganó al Athletic club de Bilbao, porque tienen una plantilla de jugadores mucho más cara, hay mucha diferencia, aunque aún así es menos diferencia de la que hay entre Suakin y Yidda. El estadio de Yidda se llama Estadio Rey Abdullah, que fue un Rey de allá con muchas esposas y tal, porque los reyes de allá tienen muchas esposas en vez de una esposa y algunas amantes. Me parece más sano, solo eso. Tuvo 10 esposas oficiales. Una murió antes que él, el 2003. Raro, porque tenía apenas pelos más de 40 años. Es lo que hoy denominamos una persona joven. En cambio Abdullah murió el 2015, antes de cumplir 91 años: esta es una foto de él. Ahora es un estadio de fútbol para 60 mil personas. Se dice que Yidda es la ciudad de entrada a la Meca, que está a solo 90 kilómetros. Todos hemos visto a musulmanes que estiran su alfombrita y rezan. Siempre en dirección a la Meca. Ahí está la Meca, al lado de Yidda. Esta es una foto de la Meca. Es super mega impresionante. Todo esto y mucho más sabemos de Yidda, Google sabe mucho, Wikipedia un montón. Todo el mundo ama a los saudís, menos los amargados de

siempre, las organizaciones feministas y la gente de human right Watch, que ya sabemos que son de la izquierda radical y están financiados por George Soros para que nos convirtamos en Korea del Norte o peor aún, en Venezuela. No quiero desviarme del tema.

En cambio de Suakín sabemos muy poco. En Suakín no pasa nada. En Suakín viven 30 mil personas pero no tienen ni luces ni costanera, no hay estadio, no va ningún equipo de fútbol. Suakin está en Sudán, que es un país que no tiene reyes, sino que tiene una dictadura y que vive de un golpe en otro. Fue colonia de los ingleses, que todo lo que tocan lo echan a perder, además que no me caen bien porque no entiendo cómo les puede gustar eso del Fish and chips que encuentro que es lo más asqueroso del mundo. Antes de eso, Sudán fue parte del imperio egipcio y también fue parte del imperio fenicio, pero principalmente fue parte del reino de Nubia, que no es poco porque los nubios fueron una súper cultura que conquistó incluso a los egipcios. Suakín fue un puerto. En verdad, aún es un puerto. Era el puerto principal de Sudán y era el puerto principal de la costa africana del Mar Rojo antes que Sudán se llamara Sudán. Pero hace unos años construyeron otro puerto, uno más grande, 50 kilómetros al norte de Suakín. Y Suakín quedó ahí. Botado. Mal. Muriendo. Su puerto aún funciona porque es un lugar muy especial. Es como una península de agua que se mete en la tierra y deja una isla redonda al medio. Esa es una foto de Suakín vista desde arriba. ¿Ven? Es bonito. Digo, si te gustan los paisajes desérticos y te imaginas que no todo está en ruinas. Ahora viven unos pocos pescadores y gente que trabaja en el puerto. Pero ¿quién usa el puerto de Suakín? Bueno, cuando el otro puerto, el oficial está muy lleno. A veces. O, me imagino, cuando quieres llevar algo así de manera no tan legal. O quizás por ahorrarte unos dólares. O tal vez porque naciste en Suakín y después te convertiste en un empresario promedio de la zona sudanesa y quieres seguir aportando a la economía de Suakín para que Suakín no muera. No lo sé. Puede ser una combinación de todos esos factores. No lo sé.

Inicié una investigación para saber todos los detalles de la terrible tragedia de Suakín. ¿Saben cuántas fotos se pueden encontrar de Suakín en google? En verdad no son pocas, muchas repetidas, la misma esquina, el mismo sitio. De sus calles no hay nada. Imposible encontrar el street google de Suakín. El puerto de Suakín fue el más importante de Sudán y fue el más importante del mar rojo, el último puerto donde se vendían esclavos. Imaginen esto: muchas tiendas, como una feria, un mercadillo, un puesto al lado del otro. Blancos, holandeses quizás, ingleses, europeos de todas formas, vestidos con sus cazadoras beis, un rifle gigante y látigos. En sus puestos, un montón de negros y negras, poco más que mierda articulada, sirvientes. Los acababan de cazar en el interior, un oficio que era considerado un trabajo. Algunos de estos señores trabajaban incluso para algunas compañías, pero esos no se ponían en los puestos del puerto de Suakín. Vendiendo a estos pobres negros y negras torturados, mal alimentados, despojados de su dignidad, porque Dios había dictaminado convenientemente que esas personas no poseían lo que conocemos como alma, lo que quiere decir que no tienen ánimo, no tienen voluntad, no han sido ungidos y

reconocidos por el creador, esa figura abstracta y poderosa que rige nuestro sentido de la verdad hasta nuestros días. Ahí, en Suakín, fue el último lugar de África donde se vendieron esclavos, el último puerto desde donde salían apiñados dentro de un barco hacia nuevas tierras, hacia Venecia o Génova, donde los volvían a vender, para después llevarlos a otras ciudades de Europa o hacia América del Norte, para servir en un palacio, ser fiel ayudante de un rey, algún Leopoldo o algún Felipe o un tal Carlos, gente que sí cuenta con la tarjeta VIP que reparte Dios. O para acostarse con algún principito o marqués, o para desvirgar al hijo de tal o cual, o para ser blanco en una cacería de patos que casualmente hiere y mata absurdamente a algún esclavo. Ten más cuidado, ese esclavo costó dinero, lo trajimos directamente de Suakín. O para plantar algodón en un campo mugriento en medio de la nada en ese país de mierda llamado Estados Unidos. Qué vamos a hacer sin esclavos, la economía se va a hundir. Si les damos la libertad nos van a cobrar por su trabajo estos negros de mierda, van a querer hacer un sindicato, van a querer votar, van a querer sus propias casas, NO HAY ESPACIO EN ESTE PAÍS PARA TANTA GENTE.

Lo bueno es que ahora somos civilizados. Lo que pasó pasó, qué pena, pero no vamos a quedarnos pegados en el pasado, hay que seguir hacia adelante, hay que pasar la página, esto fue hace cientos de años, parece que hubiera sido hace miles de años, nadie tiene la culpa de que otros europeos, otros blancos, hayan sido así. Lo importante es que ahora somos civilizados, respetamos los derechos humanos, luchamos por los derechos humanos, nos preocupamos de la ecología, ya no basta con explotar un yacimiento, ahora compensamos nuestra huella de carbono y cobramos un impuesto verde, porque creemos en un desarrollo responsable, en un estado de bienestar que nos entregue un bienestar sustentable, yo trato de no viajar en avión, lo menos posible, y trato de comprar productos de cercanía, no uso Amazon porque soy responsable y respeto el comercio local, aunque me salga un poco más. Me confundo a veces. Perdón. No sé si soy blanco o no soy blanco. No sé si soy europeo o no. No sé si creo en Dios o no creo en Dios, pero cuando pienso en Dios pienso con mayúsculas. Eso es seguro. ¿Quién de aquí tiene un nombre cristiano? Piensa en tu nombre un segundo. Pues claro, hay muchos. Por suerte ahora podemos encontrar otros nombres en nuestro entorno, porque ahora somos más tolerantes y nos da igual que una persona se llame Francisco o Agustín, o se llame Mohamed. ¿Cierto? A mí no me importa. Creo. Creo que por fin ahora soy una persona civilizada.

Por eso me duele lo que pasó en Suakín. Hice mi propia investigación, postulé el proyecto a fondos internacionales. Mi plan era muy sencillo. Iba a ir a Suakín a investigar. Iba a entrevistar a los testigos, ojalá a alguno de los ocho tripulantes de la nave que sobrevivieron. Iba a registrar, fotos y videos del lugar exacto donde se hundió la nave, el carguero CIVILIZATION III, en el mar Rojo. Así se llamaba el carguero. ¿Qué loco no? Quería ver el lugar exacto donde zarpó ese buque, el Civilización III, cargado con quince mil ochocientas ovejas. No me puedo imaginar 15800 ovejas. Cuántas ovejas son eso. Cuánto queso de oveja podemos obtener al ordeñar 15800 ovejas, cuánta caca hacen 15800 ovejas. Mi mamá repetía un antiguo

dicho: qué lindas se ven las ovejitas, que al caminar van dejando pelotitas. Después se reía. Pero no me dieron mi fondo. Nadie da fondos para trabajar en África, a menos que seas voluntario de alguna ONG super famosa y vayas a rescatar niños que tienen moscas en sus barrigas infladas, que no conocen las letras ni conocen a Dios. Nadie me dio la plata para investigar la muerte de las quince mil ochocientas ovejas que se ahogaron absurdamente en el Mar Rojo. ¿A nadie le importan las ovejas? ¿Solo a mí me importan 15800 ovejas? La noticia decía esto:

"Más de 15.000 ovejas mueren ahogadas en un naufragio en Sudán. Los ocho tripulantes del barco, hundido en el mar Rojo, pudieron ser rescatados - Las pérdidas por el hundimiento ascienden a unos 4 millones de dólares

Unas 15.800 ovejas murieron ahogadas este domingo después de que un barco sudanés se hundiera este domingo, poco después de zarpar de un puerto en el mar Rojo, mientras que las ocho personas de la tripulación sobrevivieron, informaron las autoridades de Sudán.

El director de control marítimo de la Autoridad Portuaria de Sudán, Islam Babiker, dijo en declaraciones a la prensa que el barco zarpó del puerto de Suakin, y cargaba "con unas 15.800 cabezas de oveja" cuyo peso superaba las 507 toneladas.

Indicó que la carga "era la adecuada" para el buque y dijo que se abrió una investigación para conocer las causas del hundimiento del barco, en el que viajaban ocho tripulantes sudaneses y sirios, que fueron rescatados.

Al rato de zarpar, el barco se inclinó unos 45 grados y después se hundió con el ganado, que iba en dirección a la ciudad costera de Yeda, en Arabia Saudí, gran consumidor de cordero que importa estos animales principalmente de Sudán, dijo a la prensa el director del Comité de Seguridad para los puertos sudaneses, el capitán Mohamed Abdulhafez"

Yo no sabía cuánto pesa una oveja. Así que busqué en google. ¿Cuánto pesa una oveja? Y ahí está. Tienen pesos distintos, varían dependiendo si es hembra o macho, si es joven o adulta. Pero ya, hagamos un promedio. Imaginemos que en promedio cada oveja pesa 100 kilos. Y entonces hice la multiplicación, que es una multiplicación muy sencilla, que un niño de ocho años puede resolver mentalmente, un niño promedio, un cálculo promedio, para una oveja promedio.  $15800 \times 100 = 1.580.000$ . UN MILLÓN QUINIENTOS OCHENTA MIL KILOS. Ok.Ok. Pero yo estaba leyendo otra cosa. La noticia decía que el barco cargaba algo más de 500 toneladas. ¿Cuántos kilos son una tonelada? Todos lo sabemos, hasta un niño de ocho años, un niño promedio de ocho años, ni siquiera tiene que haber sido criado en Europa o en Estados Unidos, incluso un niño de una gran ciudad africana o hasta un latinoamericano, sabe que una tonelada son mil kilos. Entonces hice el cálculo. Dividí UN MILLÓN QUINIENTOS OCHENTA MIL EN MIL. El resultado es bastante obvio, solo le quité tres ceros a la operación y ahí está, zás, plash, sorpresa, MIL QUINIENTAS OCHENTA toneladas de ovejas. Ahí fue cuando me dije que había que hacer una investigación, porque nadie puede creer que quince mil ovejas pesen 500 toneladas, ni aunque fueran ovejas

desnutridas, llenas de moscas con la barriga inflada. Nadie quiere comerse una oveja desnutrida, una oveja anoréxica y deshidratada. Todos queremos una oveja jugosa y carnuda, peluda y sana, una oveja que se parezca lo más posible a la oveja Dolly, que es la madre de todas las ovejas en nuestro imaginario. Cómo llegaron a Suakín esas pobres ovejas. Eso quería averiguar, preguntar, entrevistar, fotografiar y filmar. Pero nadie quiso darme fondos. Deja las ovejas en paz, me decían, pobres ovejas, deben estar en el cielo de las ovejas. Así es la gente cuando uno le cuenta sus proyectos. Quería armar el discurso de las ovejas, presentarlo en una gran ciudad, ante un gran público, sensibilizar a todo el mundo, hacer la gran performance de las ovejas ahogadas, colocar 15800 motas de algodón flotando en el mediterráneo, colocar 15800 cruces en el central Park, vestirme de oveja y lanzarme al mar 15800 veces seguidas, 15800 piqueros en memoria de las ovejas sacrificadas de la civilización tres. Pero nadie quiso apoyarme. Quería recuperar una de las pocas ovejas rescatadas y llevármela al sur de Chile, a un campo en Chiloé para que fuera una oveja feliz, una oveja con vista al infinito, que pudiera conocer a otras ovejas y seguirla con una cámara el resto de su vida y luego mostrar mi documental en Cannes, ser más famoso que Patricio Guzmán o Michael Moore, ser más importante que el deprimido aquel que hizo su documental del pulpo. Qué es un pulpo comparado con 15800 ovejas, más de mil quinientas toneladas de oveja. Quince mil ovejas en el fondo del mar. ¿Qué significa eso? Pinochet dejó tres mil desaparecidos en Chile y es un escándalo. Franco dejó como 13 mill desaparecidos en Castilla y León. Unos loquitos dejaron tres mil muertos al derribar unas torres en nueva york. Y un grupo de anónimos acaba de ahogar a 15 mil ovejas en el mar rojo, a pocos metros del puerto de Suakín, y nadie dice nada.

Propongo que cada uno de nosotros adopte una oveja, se vista de oveja, hable como oveja. BEEEEEEEEEEEEEEEEEE. BEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEE. Debiéramos reunirnos 15 mil personas en la plaza de Suakín y balar durante una hora y media, desnudos, y ser retratados por ese fotógrafo que hacía fotos de grupos desnudos y ser filmados por el hombre que se hizo amigo de un pulpo. Porque eso fue lo que se demoró el Civilización tres en naufragar: noventa minutos. Lo mismo que duró el partido del Real Madrid que ganó su estúpida copa en el país de al lado.

[reparte gorros de lana de oveja entre los asistentes. O tal vez no]

Estos gorros son de lana de oveja. Ninguno de estos gorros es de lana de una oveja muerta en Suakín. Las ovejas muertas no dan lana. Las ovejas ahogadas no tienen lana. La lana mojada no sirve para nada. Voy a ponerme el gorro. Pónganse el gorro de lana de oveja. Ahora son una oveja. Ahora navegan en este buque. Ahora se hundirán en este buque. Esta es la civilización. Vamos de naufragio en naufragio hasta que el agua nos llega al cuello, hasta que el agua nos entra en los pulmones, hasta que todos los mares y todos los océanos sean rojo.

### Escena 9: El caso de Tamsa Yanyi

15 de diciembre de 2013. Ese día fue el funeral de Nelson Mandela. Que no es lo mismo que el día que murió Nelson Mandela. A veces la gente se confunde con esas cosas, es normal. Por ejemplo, mi padre murió un día 3 de diciembre pero su funeral fue el día 12 de diciembre, que además es el día de mi cumpleaños. Los funerales tienen eso, suceden en una fecha próxima a la muerte pero siempre después de la muerte. Lo de Mandela fue parecido, se murió el día 5 de diciembre y lo enterraron el 15, un día lluvioso. No quiero decir que mi padre fuera una persona pública como Mandela, digo, organizar el funeral de Mandela es todo un evento, es como organizar un Miss Mundo o un Eurovisión, o como la entrega de los Grammy o una cumbre del G7, una cosa de gran escala. Imaginen, se muere Nelson Mandela, un símbolo, un hombre que encarnó la esperanza de cambio en el mundo y que lideró el cambio más impresionante de un régimen brutal. Todos conocemos la historia de Mandela, su tiempo en prisión, su carácter amable. No sé si les pasa, supongo que esto no le pasa a ningún sudafricano, ni siquiera a ningún africano, al menos del cono sur africano, o tal vez sí, no se sabe, pero cada vez que pienso en Nelson Mandela, pienso en la cara de Morgan Freeman. No sé, se parecen, es raro ¿no? Es como si fueran hermanos, o primos, pero no son, claro que no. Además que es Morgan Freeman y Mandela luchó por ser un hombre libre, un free man. Cosas que uno piensa, no tiene ninguna importancia, pero ¿no les parece raro?

Era el funeral de Mandela, estaba todo el mundo, mucha gente, una cosa inédita, una cuestión de importancia mundial, lo transmitían en todas las televisiones del mundo y todos los jefes de estado, presidentes y primeros ministros fueron a dar su discurso, decir lo bueno y lo noble que había sido Nelson. Nelson, te fuiste y nos dejaste un vacío imposible de llenar, pero también nos dejaste tu fuerza y tu lucha, tu nombre vivirá por siempre en la memoria de la humanidad, fuiste un hombre que hizo la diferencia, fuiste un hombre que logró lo imposible y todos pensamos que es imposible imaginar el mundo sin tí. Cosas así se dijeron ese día de Nelson. No me pregunten por qué, las autoridades sudafricanas decidieron que tenía que haber un traductor a lengua de señas. Yo no tengo ningún pariente sordo ni nada, pero yo estaba mirando ese día la transmisión, me acuerdo perfecto que estaba Mauricio Bustamante transmitiendo, tratando de traducir todo, me acuerdo porque me cae bien Mauricio, porque sale en la televisión y todo, pero es un tipo normal, digo, no es flaco y eso ya es como ser normal en la televisión, donde son todos flacos y musculosos, menos Don Francisco que no es flaco ni musculoso, pero es un cabrón de primera que seguro sueña con tener un funeral como el de Nelson Mandela. Yo estaba ese día viendo el funeral de Mandela y no tengo ningún pariente sordo, ningún amigo que hable lengua de señas, en definitiva no sé nada de la lengua de señas, lo que es muy extraño, porque siempre vemos el cuadrado con las lenguas de señas y uno se imagina que eso lo agradecen mucho los que necesitan la lengua de señas, pero es un cuadrado chico, yo apenas lo veo porque mi tele es chica, es 27 pulgadas, porque nunca me he querido gastar plata en comprarme una tele nueva y esta de 27 pulgadas que me regaló mi mamá que era

súper buena onda y me regalaba cosas, pero me la regaló hace un montón de tiempo así que es chica. Y yo apenas veo el cuadrado con la persona que hace los gestos de la lengua de señas, para mí es como un movimiento sin mucho sentido, un ruidito que pasa en el rincón de la pantalla. Pero ese día, me acuerdo perfecto que estaba mirando lo que pasaba en el funeral de Mandela, porque estábamos todos super interesados en lo que estaba pasando ahí, porque Mandela, que en mi cabeza tiene el rostro de Morgan Freeman, que fue un auténtico hombre libre aunque estuvo tantos años preso, porque pasó muchos años preso, pero siempre buena onda, pensando en positivo, yo estaría podrido con tantos años preso, no saldría con ganas de hacer nada, porque es terrible estar en la cárcel, me imagino que en Sudáfrica la cosa debe ser espantosa, como en Chile me imagino, no como una cárcel sueca, que es una cárcel que es mejor que mi casa y donde en cada celda hay una tele que es 32 pulgadas, más grande que la mía, además tienen libros de que yo ni sueño tener y les enseñan cosas super buenas, si alguna vez estoy en la cárcel quiero que sea en una cárcel sueca, con calefacción y buena comida y tele, no en una chilena o en una sudafricana donde te violan y te pegan y los gendarmes son una mierda de persona. En fin, por Nelson, admirable, siempre buena onda. Y en su funeral, tanta gente importante, tanta gente con guardaespaldas, porque si había un loco que tiraba una bomba en ese momento, nos íbamos a la cresta, chao, se acabó, lanzan unos misiles nucleares, porque no puedes hacer otra cosa si te matan a 50 jefes de estado en un puro funeral, los gringos no lo hubieran perdonado, bombas y misiles y cagamos todos. Así que había un montón de seguridad, yo creo que estaban todos los pacos de Sudáfrica trabajando ese día, porque era el manso evento, había que cuidar a mucha autoridad, estaba hasta el Papa y el DalaiLama. No me acuerdo si fue o no fue la reina de Inglaterra, esa vieja, me cae mal. Finalmente se murió, pero después que Nelson, eso no es justo. La reina fue la última en morir. Se murió David Bowie antes que la reina. Lo importante es que ya se murieron todos y qué nos queda. Nada de valor. En fin, no me quiero desviar del tema, pero hablar de Nelson Mandela es como hablar de todo, del siglo, de la humanidad, de la injusticia, pero no me quiero desviar del tema. Es terrible esto de hablar, porque no puedo dejar de hacerlo, no soporto el silencio, me pone nervioso, nerviosa, ya no sé lo que digo. Para este funeral, que yo estaba mirando en mi tele de 27 pulgadas, no había ningún recuadro en la parte inferior. Habían decidido poner al traductor al lado del podio donde hablaban los principales líderes mundiales, la gente que manda, la gente que usa trajes caros, la gente que nunca tiene problemas para llegar a fin de mes, que no se preocupa de ver cuánto hay en la cuenta antes de ir al supermercado, la gente que no sabe cuánto cuesta un kilo de pan. ¿Es eso la felicidad? ¿No saber cuánto cuesta un kilo de pan es la felicidad? Entonces al lado de toda la gente importante, que pasaba a decir sus discursos, que yo entendía gracias al fofito de Mauricio Bustamante, me cae bien. Thamsanqa Jantjie estaba al lado de todas esas personas importantes y felices. Movía los brazos y hacía gestos. Era muy expresivo. Pero incluso yo que no sé nada de lenguaje de señas, sospechaba que algo andaba mal. Jantjie era simpático. Veamos el video del pobre Thamsanqa. Lo grabé. Está en

YouTube. Quizás ya lo conocen. Yo le digo Tamsa o Yanyi, de cariño. ¿Lo han visto? ¿Se acuerdan?

Vamos a observar a Yanyi. ¿Qué le pasa a Yanyi? He estado investigando. Es una historia muy dura. ¿Qué hace Yanyi? Observemos a Tamsa Yanyi. Estos son los videos que podemos encontrar del día en que Yanyi perdió la razón. De todas formas, tiene cierta belleza lo que hace. Las manos juntas que se mueven de un lado a otro, para luego separarse y tocar su cabeza. Está ahí, junto a las autoridades, junto al presidente, junto a muchos presidentes, junto al cuerpo de Nelson, bajo la lluvia del día que se hicieron los discursos, lo que no impidió que mucha gente fuera, que bailara, que lloraran. Toda esa gente haciendo gestos incomprensibles, pero solo nos acordamos de esos gestos de Yanyi, igualmente incomprensibles.

Los días siguientes se van a decir muchas cosas. Se va a decir que Yanyi no era un profesional, las asociaciones de sordos y las federaciones de traducción de lenguas de señas dirán que es inadmisibile un error de este tipo, una vergüenza, una falta de respeto; los servicios de seguridad de todos los mandatarios que fueron al evento se van a sentir súbitamente en peligro, expuestos, un potencial terrorista estaba junto a nuestras máximas autoridades, es un error inadmisibile dijeron, un fallo de inteligencia. Especialmente todos esos mandatarios que gobiernan el primer mundo, que se trasladan con una comitiva de peligrosos guardaespaldas supuestamente expertos en todo, entrenados para salvarlos de un ataque terrorista, capaces de derribar un avión lanzando una piedra, ninguno de esos super soldados fue capaz de detectar que su autoridad de turno, ese sujeto que la democracia puso en un lugar de poder y que no sería capaz de esquivar un zapato lanzado en una conferencia de prensa, estuvo al lado de Yanyi, un esquizofrénico impredecible. Y Yanyi, desde su modesta casa en Soweto o en algún otro lugar de mierda, intentará decir que en verdad ese día estaba enfermo, que este es su trabajo, que lleva años haciéndolo, que está certificado, CERTIFICADO repetía mostrando un documento, una hoja impresa con algunos datos que en verdad nadie tomó muy en serio. Yanyi nos asegura que tiene la certificación oficial, solo que aquel día en que estaban casualmente todos los ojos del mundo mirando su trabajo, él se había comido algo que estaba malo, que estaba intoxicado, que tenía fiebre, pero que su respeto por Nelson Mandela era superior, que había decidido ir de todas formas y estar presente en lo que era el trabajo más importante de su vida. Los periodistas, siempre sagaces, encontraron otros registros de video donde Yanyi había trabajado como traductor, transformando las palabras audibles en gestos finamente codificados para ser entendidos por la comunidad sorda. Y ahí está la prueba, Yanyi había estado en otros actos, siempre impecablemente vestido, nada se puede objetar de su presentación, un profesional al menos en ese sentido, que es también muy importante. Pero siempre ha hecho los mismos gestos. Veamos este video. Increíble. Pero seamos francos, a nadie nunca le importó que Yanyi hiciera este gesto u otros, que significaran algo o fueran una simple coreografía. En decenas de actos, el bueno de Yanyi movió sus manos, ganándose el pan para llevar a su familia, haciendo esos mágicos gestos sin significado. La muerte de Nelson Morgan Freeman

Mandela fue la muerte definitiva de la performance de Yani. Nunca más lo veremos, le han arrebatado todo, ya no tiene necesidad de vestirse como un trabajador ejemplar. Esto marca el inicio del fin. No solo del trabajo de Thamsanqa Jantjie. Se murió mi padre. Se murió Mandela. Se murió David Bowie. Y aquí estoy, con mi tele de 27 pulgadas, tratando de comprender el mundo, con mi mascarilla usada en mi bolsillo, esperando la próxima pandemia, la próxima guerra, la próxima sequía, la siguiente burbuja inmobiliaria, esperando el día en que se varen cientos de ballenas en las costas de Tongoy, y lo voy a ver todo en mi tele, la tele que me regaló mi mamá que era buena onda que compraba miles de cosas. Y el día que pasen esas cosas, extrañaré ese rinconcito minúsculo que ocupaba Yani y su hermosa coreografía sin significado, lloraré porque ya ni eso nos queda, lo único bello que nos ofrecía la realidad. Nadie me lo puede devolver.

**Escena 10: Mario N. y Alex W. no se entienden**

[idealmente el texto del mediador debiera ser dicho en alemán y subtitulado. O no.]

MEDIATOR: Das ist in Deutschland passiert. Aber es hätte überall passieren können. Ich lade euch ein, diesen ungewöhnlichen Fall kennenzulernen. Die Beteiligten: Alexander W. und Mario N. Sie kannten sich nicht und vielleicht hätte es in ihrem Leben nur eine zufällige, unbedeutende, zivilisierte, farblose Begegnung geben dürfen. Aber Alex und Mario waren mehr als das. Mario war zum Zeitpunkt der Ereignisse 42 Jahre alt und Alex war 24. Um besser zu verstehen, was passiert ist, haben wir beschlossen, diese beiden Personen mit professionellen Schauspielern darzustellen. Mario, Alex, kommt bitte rein. [Zwei Schauspieler treten ein. Sie können Namensschilder mit den Namen ihrer Figuren tragen, oder nicht. Euch beide einen guten Abend und vielen Dank, dass ihr für dieses Gespräch zur Verfügung steht.<sup>113</sup>

ALEX: Buenas noches

MARIO: Qué tal

MEDIATOR: Nun, die Idee ist, dass wir über die Geschehnisse sprechen, vielleicht zu einer Einigung kommen und vielleicht eine Art Wiedergutmachung anstreben.<sup>114</sup>

MARIO: Perdona, ¿qué personaje eres tú?

MEDIATOR: Ja, entschuldigt mich, ich habe mich nicht vorgestellt. Ich bin der Vermittler, ich werde versuchen, das Problem zwischen euch auf zivilisierte Weise zu lösen, innerhalb der Grenzen, die der Dialog zulässt, immer respektvoll, ich dachte ihr wäret damit einverstanden.<sup>115</sup>

MARIO: Yo estoy de acuerdo

ALEX: Claro, siempre he estado a favor del diálogo, aunque no sé si esto pueda resolverse, ese sujeto es muy impulsivo y además ignorante

MARIO: No sé a qué viene esto, es un ataque gratuito, todos han podido verlo

ALEX: No te hagas la víctima, es un absurdo que tengas esa...

MEDIATOR: Bitte, lass uns nicht in einen Streit geraten, aus dem wir nicht mehr herauskommen und der alles nur noch schlimmer machen kann. (Beide beruhigen sich). Wir sehen schon, dass Alex und Mario sich nicht verstehen. Ich schlage vor, dass

<sup>113</sup> MEDIADOR: Esto pasó en Alemania. Pero pudo pasar en cualquier parte. Los invito a conocer este insólito caso. Los involucrados: Alexander W. y Mario N. No se conocían y quizás en sus vidas no debió pasar nada diferente a un encuentro casual, sin importancia, algo civilizado, incoloro. Pero lo de Alex y Mario fue algo más que eso. Mario tenía 42 años al momento de los hechos. Alex, 24. Para entender mejor lo que pasó, hemos decidido representar a estos dos personajes con actores profesionales. Mario, Alex, pasen. [Entran dos actores. Pueden llevar etiquetas con los nombres de sus personajes. O no]. Buenas noches a los dos, muchas gracias por estar disponibles para sostener esta conversación.

<sup>114</sup> MEDIADOR: Bueno, la idea es que podamos conversar acerca de lo que sucedió, quizás llegar a algún punto de acuerdo y quizás buscar algún tipo de reparación.

<sup>115</sup> MEDIADOR: ¡Sí! Perdón, no me he presentado. Soy el mediador, intentaré que el problema que hay entre ustedes se pueda resolver de una manera civilizada, dentro de los bordes que nos permite el diálogo, siempre respetuoso, pensé que estaban de acuerdo con eso.

wir uns auf einige Mindestanforderungen einigen, an denen wir arbeiten können. In diesen Fällen gibt es in der Regel zwei Versionen des Sachverhalts. Aber wenn wir bereit sind, einander zuzuhören, können wir vielleicht eine Version finden, über die wir reden können.<sup>116</sup>

ALEX: De acuerdo

MARIO: ok

MED: Ok. Wir beginnen mit Alex. Erzähl uns, wie die Ereignisse passierten.<sup>117</sup>

MAR: No como sucedieron realmente, sino cómo él los vio

MED: Sicher, genau das meine ich.<sup>118</sup>

A: Siempre discutiendo por todo

MA: Estoy puntualizando algo que es evidente

ME: Nun, lass uns versuchen, diese gegenseitigen Dialoge zu vermeiden, wir werden sehen, ob wir zu dem Punkt kommen, an dem ihr miteinander redet. Jetzt versuchen wir, den Konflikt zwischen euch zu ermitteln. Bitte Alex, fang an. Erzähl uns wann das passiert ist, wo und was genau du an diesem Ort gemacht hast.<sup>119</sup>

A: Bueno. Esto fue en septiembre del año 2021, no me acuerdo exactamente el día.

MA: Fue el 18 de septiembre de 2021. Era sábado. Me acuerdo perfecto.

A: Que hable él entonces. No estoy aquí para estas estupideces

ME: Bitte, lasst uns Ruhe bewahren. Mario, bitte unterbrich nicht, du kommst schon noch dran.<sup>120</sup>

MA: Ok, pero era el sábado 18 de septiembre, lo sé porque mi primera esposa era chilena y me pidió que le dejara a nuestro hijo que estaba conmigo ese fin de semana...

ME: Mario, bitte. Dafür wirst du Zeit haben.<sup>121</sup>

MA: Ok, no hablo más.

ME: Dein Moment kommt noch. Vielen Dank. Alex, bitte fahr fort.<sup>122</sup>

---

<sup>116</sup> MEDIADOR: Por favor, no entremos en una discusión de la que no podemos salir y solo puede empeorar las cosas. [ambos se calman]. Ya vemos que Alex y Mario no se entienden. Les propongo que acordemos algunos mínimos sobre los que podamos trabajar. Lo habitual en estos casos es que haya dos versiones de los hechos. Pero si nos abrimos a escuchar al otro, es posible que alcancemos una versión sobre la que podemos conversar.

<sup>117</sup> MED: Bien. Empecemos por Alex. Cuéntanos cómo sucedieron los hechos.

<sup>118</sup> MED: Claro, a eso me refiero.

<sup>119</sup> ME: Bien, tratemos de evitar estos diálogos cruzados, ya veremos si llegamos a la fase donde conversen. Ahora estamos tratando de identificar el conflicto que hay entre ustedes. Por favor Alex, comienza diciéndonos cuándo ocurrió esto, dónde y qué es lo que hacías exactamente tú en ese lugar.

<sup>120</sup> ME: Por favor conservemos la calma. Mario, por favor te pido que no interrumpas, ya vas a tener tu turno.

<sup>121</sup> ME: Mario, por favor. Ya vas a tener tiempo para eso.

<sup>122</sup> ME: Ya vas a tener tu espacio. Gracias. Alex, por favor, continúa.

A: ¿Si? ¿Puedo continuar?

ME: Bitte, fahr fort.<sup>123</sup>

MA: Yo no hablo más

ME: Alex, bitte mach weiter, ich bitte dich.<sup>124</sup>

A: Estaba atardecido, era el final del verano, pero ya estaba casi oscuro, seguro que eran las siete y media de la tarde, tal vez algo después que eso. Me habían asignado ese día el turno de caja en la estación de servicio, Aral. Es una empresa familiar, los dueños son del pueblo y son amigos de mis padres de toda la vida. Me gustaba más el turno de la caja que en el servicio de comida. En ese momento, había que andar con mascarilla para todo, excepto cuando los clientes usaban las mesas. Hacía dos semanas que podíamos abrir el comedor, la pandemia, sé que flotó la idea de cerrar definitivamente la cafetería porque ya habían caducado los contratos con casi todos los proveedores. Pero permitieron abrir los comedores unos días antes del incidente. Yo igual había trabajado toda la pandemia, porque las estaciones de servicio no cerramos y desde marzo ya podíamos vender algunos productos, como lo que teníamos en la tienda, gaseosas, leche, chocolates, cerveza, algunas botellas de vino, mapas, chicles, lo normal. Ya estaba casi completamente oscuro, por eso yo creo que eran cerca de las siete y media. Yo estaba empezando mi último semestre de clases, estaba estudiando administración de empresas y nuevos negocios, pero todo se hacía en línea, telemático que decían, desde marzo del año anterior que no había pisado la escuela de administración y negocios de Idar Oberstein. Es una ciudad pequeña. Yo nací en Idar Oberstein y me parece que es un lugar agradable, casi todos nos conocemos. A él lo había visto algunas veces, creo que no vivía muy lejos de la estación de servicio, nunca me pareció un cliente simpático, anda apurado. Pero ese día entró a la tienda, había otros clientes, la señora M. había recargado su automóvil y esperaba pagar después del señor S. que estaba comprando algunas cosas. Entró entonces este sujeto, de prisa, lo vi entrar y dirigirse a la puerta de las cervezas desde donde sacó un pack de ocho cervezas Kirner, que es una de las cervezas que más vendemos. Yo prefiero otra, pero eso no tiene importancia, supongo. El punto es que este sujeto, el señor N. no tenía la mascarilla, había entrado a la tienda sin mascarilla. Yo no podía permitirlo, porque la señora M. era una persona de edad, pero sobre todo porque las reglas son para cumplirlas. Se puso a la fila tras la señora M. y le hice una seña para que se pusiera su mascarilla, pero él hizo como que no me vio. [MA hace algún gesto negativo]. Finalmente el señor S. y la señora M. pagaron lo que tenían que pagar, todos con sus mascarillas correctamente puestas, cubriendo nariz y boca. El sujeto llegó a la caja con sus cervezas, claramente bebido, y le dije que debía ponerse una mascarilla, que esa era la normativa sanitaria vigente y que yo no podía atenderlo si no tenía la mascarilla. Me dijo algunas cosas, me dijo que solo necesitaba estas cervezas, me dijo que era cliente habitual, que merecía respeto, luego me empezó a provocar,

<sup>123</sup> ME: Por favor, adelante.

<sup>124</sup> ME: Alex, prosigue, te lo ruego.

me dijo que yo era un borrego, que la pandemia era un invento de los gobiernos para mantenernos dominados. Un discurso negacionista, pero yo le insistía en que no podía venderle nada hasta que no se pusiera una mascarilla. Le dije que tenía que salir del negocio, que no podía permitir que estuviera ahí dentro, que ponía en riesgo la salud de los que trabajábamos ahí. Pero como le dije antes, el sujeto estaba bebido, tal vez drogado no lo sé, así que se puso a insultarme, me dijo que que mi madre era una puta comunista y que mi abuela fue violada por el ejército rojo, que por eso yo era un idiota y empezó a balar, como una oveja, como un borrego.

ME: Mähen? Wirklich?<sup>125</sup>

A: Sí, balaba cada vez más fuerte

MA: Eso no es verdad, hay muchas cosas que no son verdad

ME: Gib mir eine Sekunde, dann bekommst du deine Chance.<sup>126</sup>

MA: Pero él habla y habla y dice muchas cosas que son mentiras, un mentiroso, un pobre borrego mentiroso

A: Pero este sujeto debiera estar en la cárcel, no sé cómo me presto para este circo [hablan y gritan al mismo tiempo, sube el tono]

ME: Ich bitte euch, ruhig zu bleiben. Ich bitte euch beide, nicht gleichzeitig zu sprechen. Ich bitte euch, die Reihenfolge der anderen zu respektieren! [sie beruhigen sich]. Bitte Alex, kannst du uns sagen, was dann passiert ist?<sup>127</sup>

A: Bueno, al ver que estaba insultándome, le dije que iba a llamar a la policía y tomé el teléfono en mis manos, pero solo simulé que estaba llamando a la policía.

ME: Hast du nicht die Polizei angerufen?<sup>128</sup>

A: No, solo simulé hablar con la policía, yo quería que este sujeto se largara, no quería seguir soportándolo.

ME: Verstehe, und was hat Mario gemacht?<sup>129</sup>

A: Efectivamente se fue, salió de la tienda gritando que yo era un puto maricón homosexual comunista y balando como si fuera un borrego, una cosa patética.

ME: Mario ist weg gegangen?<sup>130</sup>

A: Sí, correcto, pero después...

---

<sup>125</sup> ME: ¿A balar? ¿En serio?

<sup>126</sup> ME: Deme un segundo, ya va a tener oportunidad.

<sup>127</sup> ME: Les pido tranquilidad. Les pido que no hablen los dos al mismo tiempo. [toma un micrófono o algo similar]. ¡Les pido que respetemos los turnos! [se calman]. Por favor Alex, nos puedes decir ¿qué pasó luego?

<sup>128</sup> ME: ¿No llamaste a la policía?

<sup>129</sup> ME: Entiendo, ¿y qué hizo Mario?

<sup>130</sup> ME: ¿Mario se fue?

ME: Gib mir einen Moment. Anscheinend haben wir hier bereits einen ersten Kreis.<sup>131</sup>

A: Sí, pero después continúa...

ME: Ich weiß, aber lassen wir Mario auch sagen, wie er das erlebt hat, was bis zu diesem Zeitpunkt passiert ist.<sup>132</sup>

A: Pero si le acabo de explicar lo que pasó

ME: Natürlich, aber das heißt nicht, dass er es anders erlebt hat. Ich möchte dich nun bitten, dich anzuhören, was Mario uns über die Ereignisse bis zu diesem Zeitpunkt zu erzählen hat.<sup>133</sup>

A: No entiendo cuál es el objetivo de esto, le acabo de decir lo que pasó

MA: Oye genio, te están explicando que ahora debo hablar yo y que tú te debes callar un rato

ME: Ich bitte euch, lasst uns nicht in einen unproduktiven Dialog verfallen.<sup>134</sup>

MA: Ok, pero ahora puedo hablar yo, ¿no es así?

ME: Richtig. Erzähl uns die Geschichte, ab dem Moment, als du den Tankstellenshop betreten hast.<sup>135</sup>

MA: Antes de eso, quiero decir algunas cosas.

ME: Aber lasst uns bitte nicht vom Thema, von den Fakten abkommen.<sup>136</sup>

MA: Tiene todo que ver, solo dame un minuto para dar un poco de contexto. Porque aquí parece que se olvida que el gobierno había impuesto ilegalmente medidas que van en contra de la constitución, vulnerando gravemente los derechos y las libertades de las personas. A veces, ahora que ya pasó un tiempo, se nos olvida que la pandemia, si es que realmente existió, fue la excusa perfecta para imponer una serie de arbitrariedades que nos afectaban a todos, a todos, lavándonos el cerebro con un discurso autoritario...

ME: Mario, darum geht es hier nicht, wir wissen bereits, dass es einen Pandemiekontext gab, der vom Parlament rechtlich genehmigt wurde, und dass auf der ganzen Welt Maßnahmen ergriffen wurden, um eine Ansteckung zu vermeiden...<sup>137</sup>

MA: ¡Si es que esa era realmente la intención!

<sup>131</sup> ME: Dame un momento. Parece que aquí ya tenemos un primer círculo.

<sup>132</sup> ME: Lo sé, pero dejemos que Mario también diga cómo él vivió lo que pasó hasta ese momento.

<sup>133</sup> ME: Por supuesto, pero eso no significa que él lo viviera de otra forma. Te voy a pedir que ahora escuchemos lo que Mario tiene que decirnos sobre lo que pasó hasta ese momento.

<sup>134</sup> ME: Les pido por favor que no entremos en diálogos inconducentes.

<sup>135</sup> ME: Correcto. Cuéntanos desde que entraste a la tienda de la estación de servicio.

<sup>136</sup> ME: Pero por favor no nos desviemos del tema, los hechos.

<sup>137</sup> ME: Mario, ese no es el tema aquí, ya sabemos que había un contexto de pandemia que de hecho fue legalmente autorizado por el parlamento y en todo el mundo se tomaron medidas para evitar el contagio...

ME: Dieses Thema wird hier nicht diskutiert, bitte erzähl uns die Fakten, was am 18. September geschah.<sup>138</sup>

MA: Creí que estaba aquí para dar a conocer mi punto de vista

ME: Das ist richtig, lass uns ab dann eine Art Schlichtung vorantreiben.<sup>139</sup>

MA: Por lo mismo es importante conocer qué es lo que estaba pasando REALMENTE, porque si aceptamos algunas cosas sin consciencia crítica, entonces podemos cometer profundos errores de interpretación, los hechos son eventos comunicables, no son verdades absolutas

A: ¿Ven lo que tuve que pasar?

MA: ¿Por qué habla en mi turno? ¿Por qué todos me interrumpen? Esto no funciona así

ME: Beruhigen wir uns. Mario, ich bitte dich, beschränke dich, aus praktischen und zeitlichen Gründen, auf die Ereignisse des 18. September.<sup>140</sup>

MA: Está bien. Voy a intentarlo. Yo ni siquiera debía estar allí. Ese día me tocaba cuidar a mi hijo, pero mi exmujer me llama y me ruega que se lo vaya a dejar porque ese día era 18 de septiembre. Mi exmujer es chilena y ese día es algo así como el día de la independencia o la fiesta nacional, una cosa horrible que celebran los chilenos y comen una especie de empanadilla llena de cebolla y carne molida y toman una cosa llamada chicha, que es como un vino espantoso, a medio camino del jugo de uva. El asunto es que para ella, mi ex mujer, era muy importante, estaba preparando estas empanadillas y habría una reunión con otros chilenos esa noche. Es algo que nunca pude comprender. Yo acepté pensando en que en algún momento podría pedirle que me cambiara el turno, el chico me cae simpático, digo es mi hijo y lo quiero sin duda, pero a veces es difícil andar con él para todas partes y menos pensar en tener una cita. Quizás era mi día de suerte. Después se vio que no fue así, porque me crucé con algunos pelmazos que me hicieron la vida insostenible. La cosa es que la madre del niño vive a la vuelta de esta gasolinera ordinaria, pensé que sería bueno pasarme por unas cervezas. Y eso hice, nada más quería comprar unas cervezas e irme. Pero este tipo no me quiso vender. Absurdo. Yo tenía el dinero en la mano, las cervezas costaban ocho euros y yo tenía un billete de diez en la mano, ni siquiera me interesaba el vuelto, podía quedarse con sus dos euros, a ver si lo ayudaba a independizarse, porque se sabe que este pelmazo vive aún con sus padres

A: ¡Pero qué tiene que ver eso con nada! Soy un estudiante, trabajo para aportar algo en casa de mis padres

MA: Eres un maldito parásito, un borrego parásito, eso eres, debiste aceptar tu realidad mientras podías

---

<sup>138</sup> ME: No estamos discutiendo aquí ese asunto, te ruego que nos cuentes los hechos, lo que pasó ese 18 de septiembre.

<sup>139</sup> ME: Así es, y a partir de ahí avanzar en algún tipo de conciliación.

<sup>140</sup> ME: Calmemos los ánimos. Mario, por favor, por un asunto práctico, de tiempo, te ruego que nos limitemos a los eventos ocurridos ese 18 de septiembre.

A: Esto es intolerable, yo no voy a aceptar que este sujeto venga a este escenario a insultarme de esta forma, es INACEPTABLE

MA: Lo más bien que aceptaste todas las medidas que coartaban nuestras libertades, nunca dijiste nada al respecto, gallina.

ME [mit Mikrofon oder Äquivalent]: Bitte, bitte, bitte, genug ist genug. Ich bitte euch zu versuchen, diesen Dialog zu Ende zu führen.<sup>141</sup>

A: Con él no se puede dialogar, no tiene cerebro

MA: ¿Eso es un insulto? ¿Cuántos años tienes? ¿Cinco?

ME: GENUG! [Sie gehorchen, es herrscht Schweigen] Herr N. Ich bitte Sie inständig, die Aussage nicht auszuschmücken und nur die Fakten zu nennen. Was war der Grund dafür, dass Sie das Biergeschäft mit dem jungen W. nicht abschließen konnten?<sup>142</sup>

MA: Este joven... no me que quiso vender, no aceptó el billete de diez euros que le estaba pasando y del que no quería recibir el vuelto, porque yo estaba sin mascarilla. Repetía como un robot que las reglas hay que cumplirlas y que las normativas sanitarias y toda esa cantinela que difundieron los medios de comunicación, sin duda coludidos con la gran farsa de la pandemia. Yo tengo principios y conozco mis derechos y nadie, y menos un empleado ocasional de una estación de servicio que no tiene autoridad moral ni efectiva para absolutamente nada, me puede obligar a taparme la boca. Me niego, me negué y me negaré a usar mascarilla o a colocarme esa vacuna que no es más que un veneno con el que nos quieren inocular selectivamente. Porque hay que informarse sobre lo que de verdad estaba pasando, nada es casualidad. Yo lamento tener que llegar a ciertos extremos y reconozco que a veces puedo ser demasiado obtuso en la defensa de mis ideas, pero no voy a permitir que nadie, y menos un parásito como este pelmazo, me diga lo que puedo o lo que no puedo hacer. ¿POR QUÉ NO ACEPTASTE LOS PUTOS DIEZ EUROS? ¿¿POR QUÉ??

A: PORQUE NO LLEVABAS PUESTA LA MASCARILLA PEDAZO DE IMBÉCIL, ¡NO LE VOY A VENDER NUNCA NADA A UN IMBÉCIL COMO TÚ QUE NO TIENE RESPETO POR EL BIEN COMÚN!

MA: El bien común, jajajaja, te tragas completo el discurso globalista orquestado por los progres y financiado por Soros. No tienes idea de lo que es el bien común. ¡NO EXISTE EL BIEN COMÚN SI NO HAY LIBERTAD! ¡TE LA TRAGAS DOBLADA! ¡DOBLADA!

ME: WENN IHR EUCH NICHT SOFORT BERUHIGT, WERDEN WIR DIESES GESPRÄCH UND DIESE VERMITTLUNG BEENDEN! [beide beruhigen sich] Herr N. Erklären Sie, was passiert ist, nachdem Herr W. Ihnen das Bier nicht verkauft hat.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> ME [con micrófono o equivalente]: Por favor, por favor, basta ya. Les pido que intentemos llegar hasta el final de este diálogo.

<sup>142</sup> ME: ¡BASTA! [Obedecen, hay silencio] Señor N. Le ruego que no desvíe la declaración y se limite a narrar los hechos. Cuál fue la razón por la que no pudo terminar la transacción de cerveza con el joven W.

<sup>143</sup> ME: ¡SI NO SE CALMAN INMEDIATAMENTE DAREMOS POR CONCLUIDO Y FALLIDO ESTE DIÁLOGO Y ESTA MEDIACIÓN! [ambos se calman] Señor N. Explique qué fue lo que pasó después de que el señor W. no le vendiera la cerveza.

MA: Pues me fui. Simplemente me fui

A: Se fue insultándome

MA: Pues es probable que haya ido diciendo lo que pensaba, pero estaba descargando mi frustración al aire. Nada más

A: Decía que mi madre era comillas una puta comunista comillas, eso no es descargar nada al aire. Me interpelaba directamente

ME: War das so?<sup>144</sup>

MA: No creo que nos debamos quedar en los detalles. Aquí hay posiciones distintas de cómo se enfrenta a la autoridad. Algunos la siguen sin preguntarse nada, otros preferimos tener una mirada abierta y crítica. El problema, como lo veo, es que hay quienes se autoimponen un rol fiscalizador que no tienen. Este jovencito, estudiante, que acude a un centro de formación gracias a los impuestos que pagamos todos en este país, porque en este país la educación es gratuita para los estudiantes pero se paga de alguna forma, a través de los impuestos de todos los habitantes, este jovencito que disfruta de los innumerables beneficios que le provee el estado, cree que puede venir a decirme a mí lo que debo o no debo hacer...

A: Eso se llama responsabilidad ciudadana y tengo todo el derecho pues estaba a cargo de la tienda de la estación de servicio

MA: Tú no eres un policía, en tu cabeza tienes la fantasía que puedes decirme lo que debo hacer, vives en la fantasía de la comunidad que solo existe gracias a que existe este estado que te ha ordenado en todo momento lo que debes hacer, a través de una educación ideologizada, a través de los medios serviles al poder y ahora a través de las redes, pero la verdad es que no tienes ninguna autoridad

A: Ese tipo de lógica, que no resiste ningún análisis, es postfascista, completamente antisocial

MA: No me puedes acusar de fascista, no tienes ningún elemento, eso solo demuestra que tienes en tu cabeza la estructura del poder y el mensaje de los medios

ME: Aber stimmt es nicht, dass es in deinen sozialen Netzwerken mehr als hundertfünfzig Beiträge gibt, die auf das AA verweisen, eine rechtsextreme Gruppe, die sich auf die Ideen des Dritten Reiches beruft?<sup>145</sup>

MA: Eso es una tergiversación de los medios. Los doble A son un colectivo de pensamiento crítico y político que va mucho más allá de un cerco ideológico y que entre sus muchas referencias se encuentran algunas ideas que estaban no solo en la base del nacionalsocialismo. Lo que dices es una caricatura que se ha hecho para devaluar mi posición.

A: Patético

---

<sup>144</sup> ME: ¿Eso fue así?

<sup>145</sup> ME: Pero ¿no es verdad que en tus redes sociales hay más de ciento cincuenta publicaciones que se vinculan con los AA, un grupo de extrema derecha que reivindica las ideas del tercer Reich?

ME: Ich verstehe es nicht, bitte erzähl uns was dann passiert ist, wenn du nicht willst, dass wir eine Karikatur machen.<sup>146</sup>

MA: ¿Después de qué?

ME: Was ist passiert, nachdem du den Laden verlassen hattest?<sup>147</sup>

MA: ¡Por supuesto! Me fui y compré cervezas en otra tienda. Y me devolví a mi casa, al otro lado de la ciudad. En el camino llamé a un colega, un buen amigo, le dije que tenía cerveza y nos encontramos en mi casa. La pasamos bien, hablamos, arreglamos el mundo dentro de nuestra casa, no sé si me entiendes.

ME: Ich schätze, sie haben die Biere getrunken?<sup>148</sup>

MA: Esa era la idea de todo. El asunto es que le conté del pelmazo de la estación de servicio que no me quiso vender cerveza. Discutimos sobre lo inaceptable de la situación, de cómo los gobiernos globalistas nos engañan y manipulan con la pandemia, junto a los progresistas de izquierda y las feministas radicales, que lo único que quieren es establecer un orden central. Estuvimos hablando, charlando que se dice, una hora, quizás algo más, como lo habíamos hecho otras veces, sobre qué podíamos hacer, que frente a un estado autoritario tenemos el derecho a rebelión, porque es un derecho defender tus derechos y tus libertades, a mí no me engañan los discursos que quieren diluirlo todo, que quieren que creamos que una mujer que nació con vagina puede un día decidir ser un hombre o al revés, peor, un mundo de distorsiones donde no podemos siquiera decirle a una mujer que está guapa, porque ahora todo es un acoso. En fin, hablamos mucho. Y mi amigo me dijo algo muy cierto, me dijo que había que demostrarles que no estamos dormidos, que somos capaces de hacer cosas y que nadie nos va a detener, que estar ahí tomando cerveza y hablando no cambiaba nada porque entre nosotros no teníamos que convencernos de nada. Que había que convencer a los demás. Entonces yo tomé una pistola que tenía, me la regaló mi papá y le dije que no iba a hacer nada, que prefería matarme en ese mismo momento antes de ir a predicar nada, que yo no tenía vocación de mecías. Es una pistola muy antigua, estaba bromeando, incluso me la puse en la sien y simulé que disparaba. Después la dejé en la mesa y mi amigo hizo lo mismo y nos reímos bastante. Después incluso apunté y disparé contra el televisor porque la televisión nos pretende controlar, pero el arma estaba descargada y yo sabía que estaba descargada. Me la regaló mi padre durante el confinamiento por si la situación se salía de las manos yo tuviera cómo protegerme. Me pasó unas balas aparte, que yo guardaba en el cajón de la pistola. La cosa es que ahí fue cuando se me ocurrió que tal vez podría darle un susto, nada más, al pelmazo.

ME: Was genau wolltest du machen, und wie bist du darauf gekommen?<sup>149</sup>

<sup>146</sup> ME: No entiendo, por favor dinos qué pasó después, si no quieres que hagamos caricatura.

<sup>147</sup> ME: Luego que te fuiste de la tienda, ¿qué pasó?

<sup>148</sup> ME: Supongo que se bebieron las cervezas.

<sup>149</sup> ME: ¿Exactamente qué pensaste hacer? ¿Cómo llegaste a eso?

MA: Bueno, después de habernos reído bastante con el asunto, me levanté y fui al baño, porque la cerveza tiene ese efecto. Entonces mientras estaba en lo mío, haciendo del uno, pensé que podría volver hasta la tienda y traer más cerveza y quizás darle un susto a este pelmazo. Igual tenía que ir a comprar más cerveza, así que le dije a mi amigo que iba por más cerveza, que me esperara, tomé la pistola que había dejado sobre la mesa y volví a cruzar la ciudad, que es bastante pequeña en verdad. Esta vez decidí entrar con una mascarilla, por suerte tenía una en la guantera que la usaba por si tenía un control policial o algo así. Volví por las cervezas en la góndola de alcoholes, Kirner por supuesto, que es la cerveza que hay que tomar, ocho botellas inocentes.

ME: Und was geschah danach?<sup>150</sup>

MA: Me puse en la fila de la caja, detrás de una chica que estaba bastante buena, tenía un tatuaje en la espalda estilo japonés, pero ella no era asiática, las extranjeras no son de mi gusto, las prefiero rubias en verdad, más estilo germánico, porque sé que no van a tener problema con tomar cerveza y podemos hacer chistes locales.

ME: Aber waren Sie nicht mit einer Ausländerin zusammen? Sie sagten vorhin hier: "Meine Ex-Frau ist Chilenin, und dieser Tag ist so etwas wie der Unabhängigkeitstag oder der Nationalfeiertag", also ich verstehe, dass Sie mit einer Ausländerin zusammen waren, genauer gesagt mit einer Chilenin.<sup>151</sup>

MA: Sí, es verdad. Es que usted no conoce a las chilenas, son muy, cómo decirlo... ella me decía un término siempre. Me decía que tenía que ser más Vivaldi y menos Pavarotti. Ella era muy Vivaldi, lo que no tiene nada que ver con el músico. Significa que hay que estar más "vivo", o sea aprovechar todas las oportunidades. Ella aprovechó todas las oportunidades y se aprovechó de mi. Una noche me dio una cosa que toman ellos, los chilenos, me dio pisco y bueno, no sé qué pasó, ella después estaba embarazada. Yo soy una persona decente, así que regularicé los papeles e intentamos hacer una vida de pareja. Pero en el fondo, ella quería el pasaporte europeo y así lo consiguió. Fue Vivaldi, no sé si me explico.

A: ¿Y Pavarotti? ¿qué significa?

MA: ¡Ah! Tampoco tiene que ver con el cantante. Es complicado. Tiene que ver con ser "pavo". Y ser pavo es todo lo contrario a ser vivo, no en el sentido de muerto, sino en que dejas pasar todas las oportunidades. Me costó mucho tiempo entenderlo. Ella fue Vivaldi y yo fui Pavarotti, está claro. Pero de todas maneras a mí me gustan más las germánicas, sobre todo después de esta experiencia con la madre de mi hijo.

---

<sup>150</sup> ME: ¿Y qué pasó después?

<sup>151</sup> ME: ¿Pero no estuvo emparejado con una extranjera? [revisa sus papeles] Usted dijo aquí mismo hace un rato "mi exmujer es chilena y ese día es algo así como el día de la independencia o la fiesta nacional", por lo que entiendo que sí estuvo emparejado con una extranjera, en concreto una chilena.

ME: Lass uns zurück zur Tankstelle gehen [überprüft seine Papiere]. Du bist zum zweiten Mal mit einer Maske in den Laden gegangen und hast eine Kiste Bier mitgenommen.<sup>152</sup>

MA: Bitburger, sí

ME: Bitburger, genau. Und du hast dich in die Schlange gestellt. Was war deine Absicht?<sup>153</sup>

MA: No estoy seguro. Quería hacerle saber al pelmazo que no puede tratar a las personas de esa manera, yo nada más quería comprar las cervezas. Fui a darle un susto, pero también quería comprar las cervezas. No sé si me explico.

ME: Und was ist dann passiert?<sup>154</sup>

MA: Como decía, hice la fila detrás de esta chica del tatuaje japonés en su espalda. Con la mascarilla puesta y las Kirner en mis manos. La chica del tatuaje compró cigarrillos, una redbull light y chicles. Me había hecho la idea de simplemente pagar mis cervezas y salir rápido para quizás abordar a la chica del tatuaje japonés, nada serio, quizás un encuentro casual. Esas cosas me han pasado, no es tan raro. Pero llego a la caja, dejo la caja de cervezas sobre el mesón y el pelmazo lo primero que me dice, riéndose en mi cara, es que se alegra de verme con mascarilla, el muy maricón, estúpido parásito.

A: ¡Ey! ¿Cómo le pueden permitir que me trate así? Yo no me reí en su cara, de hecho le di la bienvenida como indica el protocolo de la empresa, "Bienvenido a Aral Shop"

MA: ¿Vas a negar que te burlaste por tener la mascarilla?

A: Lo mencioné, pero como algo positivo

MA: Fue una provocación abierta e innecesaria

A: ¡Eso es ridículo! Solo le dije que me alegraba que estuviera con mascarilla

MA: ¿Ven? Lo reconoce abiertamente, se estaba burlando de mí

A: Eso no es verdad, lo dije de buena fe, el incidente había sido más de una hora antes, yo no esperaba verlo de nuevo, pero ya que volvió con la mascarilla pensé que podría disculparse por su comportamiento o algo así

MA: Me estabas provocando

ME: Und dann hast du deine Waffe gezogen?<sup>155</sup>

MA: ¡No! Ante su provocación lo que hice fue sacarme la mascarilla, porque yo voy de frente, no me escondo detrás de una mascarilla y le dije que me dijera todo lo que tenía que decirme sin esa estúpida mascarilla, que no fuera cobarde

<sup>152</sup> ME: Volvamos a la estación de servicio [revisa sus papeles]. Entraste por segunda vez a la tienda, con mascarilla puesta y cogiste una caja de cervezas.

<sup>153</sup> ME: Birburger, eso es. Y te pusiste a la fila. ¿Cuál era tu intención?

<sup>154</sup> ME: ¿Y qué pasó luego?

<sup>155</sup> ME: ¿Y entonces fue que sacaste el arma?

A: Me dijo eso, pero siempre con insultos, de la nada se puso furioso y empezó a gritarme estas cosas, se sacó la mascarilla y le saltaba la espuma de la boca, escupiendo todo, diciendo que yo era un puto judío-progre-parásito-comunista y que mi lugar debiera ser una fosa común y cubrirme con cal

ME: Dich mit Kalk bedecken?<sup>156</sup>

A: ¡Eso dijo!

MA: Me dejo llevar, soy temperamental, pero él me había provocado

ME: Temperamentvoll oder nicht, jemanden aufgrund seiner Rasse oder politischen Zugehörigkeit zu beleidigen, ist in diesem Land ein empfindliches Verbrechen. Wir alle wissen, wohin ein solches Verhalten geführt hat, es sind Hassverbrechen.<sup>157</sup>

MA: Si es necesario me disculpo, si alguien se sintió ofendido con lo dije, pido perdón, ¿de eso se trata? ¿Ah?

ME: Das mag ein Teil davon sein, aber wir müssen erst herausfinden, was genau danach passiert ist.<sup>158</sup>

A: Yo discrepo, no se trata de eso. Qué es eso de "si alguien se sintió ofendido, entonces me disculpo", eso no es nada. Porque no es si alguien se ofendió, me ofendiste directamente y no de forma casual.

MA: Por la puta, entonces perdona perdona perdona, qué mierda quieres que te diga.

ME: Es ist nur so, dass wir nicht weiterkommen, wenn wir nicht wissen, was damals passiert ist [überprüft seine Papiere]. Du sagtest, dass du deine Maske abgenommen hast und dann einen Streit mit Alexander angefangen hast.<sup>159</sup>

MA: Él inició la discusión

ME: Wie auch immer, was ist dann passiert?<sup>160</sup>

MA: Este hijo de puta me empezó a amenazar, me dijo que si no me ponía la mascarilla me debía retirar del local y que iba a llamar a la policía y levantó el teléfono que tiene en caja, que yo creo que no funciona, porque quién tiene teléfono fijo, francamente no sirven para nada, no puedes hacerte una foto con un teléfono fijo ni publicar nada en internet ni dada.

A: Me estaba insultando, con fuertes epítetos, escupiendo a todas partes, diciéndome que yo debía sacarme la mascarilla si quería decirle algo, a mí me pareció que la situación se estaba saliendo de las manos, así que le dije que iba a llamar a la policía

<sup>156</sup> ME: ¿Cubrirte con cal?

<sup>157</sup> ME: Temperamental o no, insultar a alguien por su raza o filiación política es un crimen delicado en este país. Ya todos sabemos hacia dónde nos han llevado esas conductas, son delitos de odio.

<sup>158</sup> ME: En parte quizás se trate de eso, pero debemos primero saber exactamente qué pasó luego.

<sup>159</sup> ME: Es que no podemos llegar ni cerca de este punto si no sabemos qué pasó entonces [revisa sus papeles]. Dices que te sacaste la mascarilla y empezaste una discusión con Alexander.

<sup>160</sup> ME: Cómo sea, qué pasó entonces.

MA: ¿Lo ven? Me amenazó con llamar a la policía, lo está confesando este pedazo de idiota subnormal

ME: Und wie hast du reagiert, Mario?<sup>161</sup>

MA: ¿Qué más podía hacer? Este idiota no quería hablar, no estaba dispuesto a nada, ¿qué más podía hacer?

ME: Und da hast du die Waffe gezogen?<sup>162</sup>

MA: Yo quería hablar con él, que me dijera lo que tenía que decirme pero como hombre, mostrando la cara, eso era todo

A: Ahí fue cuando sacó el arma y me apuntó directo a la cara y me decía "sácate esa puta mascarilla puto maricón globalista"

ME: Und was hast du getan, Alex, wie hast du dich in diesem Moment gefühlt?<sup>163</sup>

A: [piensa unos segundos] Me asusté, no esperaba que sacara una pistola, eso no estaba contemplado. Creo que levanté las manos

MA: Se cagó entero, pero no me estaba escuchando. Yo le decía que se sacara la mascarilla

ME: Gab es keine anderen Kunden in dem Laden?<sup>164</sup>

A: Nadie, después de él no entró nadie más

ME: Und was ist passiert?<sup>165</sup>

A: No sé muy bien

MA: Pasó que no me estabas escuchando, solo levantaste las manos y te pusiste a tiritar y dabas pasos hacia atrás y yo te decía que te quedaras quieto, que te sacaras la mascarilla

A: Yo no podía sacarme la mascarilla, eso estaba en contra de las disposiciones sanitarias que todos debíamos cumplir. Además tenía las manos levantadas.

MA: Me llamó estúpido

A: ¡No! Le dije que no hiciera nada estúpido

MA: ¿Estúpido? ¿Crees que no me atrevo a disparar?

[silencio]

ME: Und dann?<sup>166</sup>

---

<sup>161</sup> ME: Y cómo reaccionaste Mario.

<sup>162</sup> ME: ¿Y fue entonces que sacaste el arma?

<sup>163</sup> ME: ¿Y tú, qué hiciste Alex? ¿Cómo te sentiste en ese momento?

<sup>164</sup> ME: ¿no había más clientes en la tienda?

<sup>165</sup> ME: ¿Y qué pasó?

<sup>166</sup> ME: ¿Y entonces?

MA: Entonces disparé. Pero yo sabía que no estaba cargada, me había disparado en la cabeza solo un rato antes, la pistola no tenía balas, solo quería que este estúpido se sacara la mascarilla, que reconociera que me había tratado mal...

A: Pero la pistola si tenía una bala y me disparó en la cara, eso pasó. La bala me entró a la altura del ojo derecho, rompiendo el lóbulo temporal, después atravesó el lóbulo frontal, el cuerpo calloso y salió destrozando el lóbulo occipital.

[silencio]

ME: Was hast du in diesem Moment gefühlt?<sup>167</sup>

A: Bueno, es confuso, solo por un breve instante sentí miedo, pero morí casi en el mismo momento. Es complicado morir, te quedas sin nada de lo que haces de forma automática. Respirar, estar de pie, mover los ojos. Mi cuerpo ya muerto cayó en el piso de la tienda. La verdad es que no imaginé nunca en morir en mi lugar de trabajo, digo, mi trabajo temporal. No es que haya muerto arriba de un escenario cantando ópera, ni pilotando un avión. Simplemente un desquiciado vino y me disparó en la cabeza.

MA: Fue un accidente, hay que poner las cosas en perspectiva, había un contexto de hostilidad. Pero reconozco que no estuvo bien y que tampoco era mi intención.

ME: Aber das Ergebnis ist, dass Alex gestorben ist, nachdem Sie auf geschossen haben. Was sagen Sie dazu?<sup>168</sup>

MA: Bueno, las cosas no siempre salen bien

ME: Und was haben Sie gemacht? Haben Sie einen Krankenwagen angerufen? Die Polizei?<sup>169</sup>

A: jajajaja, nada de eso

MA: Es que yo pensaba que estaba fingiendo, porque mi pistola no tenía balas, era un momento muy confuso

ME : Aber Sie hatten ihm gerade ins Gesicht geschossen, was ist daran so verwirrend?<sup>170</sup>

MA: No es tan sencillo, era una situación estresante, además me estaban esperando en mi casa

A: Lo que hizo fue guardar su pistola, recogió las cervezas del mesón y salió caminando de la tienda. Seguramente al abrir la puerta vio el cartel que decía "vuelva pronto"

ME: Ist es das, was passiert ist, Mario? Ist es das, was du getan hast?<sup>171</sup>

MA: No recuerdo bien

<sup>167</sup> ME: ¿Qué sentiste en ese momento?

<sup>168</sup> ME: Pero el resultado es que Alex murió después de que usted le disparara. ¿Qué dice al respecto?

<sup>169</sup> ME: ¿Y qué hizo? ¿Llamó una ambulancia? ¿A la policía?

<sup>170</sup> ME : Pero si le acababa de disparar en plena cara, ¿qué tiene eso de confuso?

<sup>171</sup> ME: ¿Eso pasó Mario? ¿Eso hiciste?

ME: Wir haben die Aufzeichnungen, wir können sie überprüfen, wenn du willst.<sup>172</sup>

MA: No, está bien. Creo que eso hice. Me estaban esperando en casa. Debía volver. Necesitaba tomar una cerveza y pensar un poco en lo que había pasado. Me fui despacio, no quería tener un accidente, me fui con prudencia. Yo sé que estuvo mal y si vine aquí es para pedir perdón por eso, pero para que se supiera la historia completa. A veces la gente te juzga sin saber la historia completa y es importante. Por eso estoy acá.

[silencio]

ME: Und du Alex, was erwartest du von diesem Treffen?<sup>173</sup>

A: La verdad es que ya no tengo mucho que ganar ni perder. Pero veo que este sujeto no cambia mucho. Yo creo que debe ir a la cárcel, sería lo justo.

MA: Creo que debiéramos analizarlo con calma, además nosotros no somos jueces. Y la presunción de inocencia, no nos olvidemos de la presunción de inocencia.

ME: Aber Mario, du hast gerade ein schreckliches Verbrechen gestanden.<sup>174</sup>

MA: No exageremos, tampoco es que haya secuestrado a una niña y la haya atado en un sótano por 20 años, teniendo hijos con ella a los que también mantuve en el sótano. Digo, no puedo recibir la misma sentencia. Hay casos y casos, y esto fue en parte un accidente.

ME: Lass uns eine Sache tun. Wir fragen das Publikum.<sup>175</sup>

A: ¡Qué moderno!

MA: ¡Me encanta!

ME: Wir werden euch entscheiden lassen, was in diesem Fall zu tun ist [dramatische Musik spielt, oder auch nicht]. Option eins: Wir begnadigen Mario und lassen ihn gegen eine Geldstrafe frei. Option zwei: Wir stecken ihn für eine Weile ins Gefängnis, 8 Jahre. Option drei: Er geht lebenslang ins Gefängnis. Option vier: Alex prügelt ihn hier zu Tode. Über den folgenden Link können Sie mit Ihrem Telefon abstimmen.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> ME: Tenemos las grabaciones, podemos revisarlas si quieres.

<sup>173</sup> ME: Y tu Alex, ¿que esperas de este encuentro?

<sup>174</sup> ME: Pero Mario, acabas de confesar un crimen horroroso.

<sup>175</sup> ME: Vamos a hacer una cosa. Vamos a preguntarle al público.

<sup>176</sup> ME: Vamos a dejar que ustedes decidan lo que se debe hacer en este caso [se escucha música dramática, o no]. Opción uno: perdonamos a Mario y lo liberamos con una multa. Opción dos: lo metemos a la cárcel un tiempo, 8 años. Opción tres: que se vaya a la cárcel de por vida. Opción cuatro: que Alex aquí presente, lo golpee hasta matarlo a golpes. Pueden votar a través de su teléfono en el siguiente enlace.

### Escena 11. Final de vacaciones

El calor es monstruoso. El aeropuerto de Ciudad de México es un lugar monstruoso. Ciudad de México es un lugar monstruoso. El monstruoso calor hace que los aires acondicionados funcionen mal. Estamos refugiados en el vip. Vinimos de vacaciones, para celebrar nuestro aniversario. No sé. Tal vez no fue tan buena idea. Esperamos el vuelo 3935 destino a Santiago de Chile y a esta hora debiéramos estar aterrizando en el pequeño, minúsculo, infantil aeropuerto internacional de Santiago de Chile. Llevamos horas esperando. Estuvimos arriba del avión. Nos subieron al avión hace unas seis horas. Después de una hora y media sentados, después que el avión se movió desde la manga hasta la cola de despegue, nos indicaron que debíamos bajar. Desplegaron una escalera y nos montaron arriba de un bus y nos devolvieron al monstruoso aeropuerto. Sentí el calor, sobre la pista. Nos regalaron una botella de agua. No nos dieron una explicación. Nadie nos ha dado una explicación, pero todos pudimos verlo. Todos pudimos verlo, pero no todos lo vimos. Yo lo vi. Mi esposa no lo vio. Este es el primer problema que tenemos en nuestras vacaciones. Digo, el primer problema externo, independiente de los problemas internos. Vinimos de vacaciones pensando en arreglar nuestros problemas, como si Playa del Carmen fuera un buen lugar para arreglar los problemas. Te ahorro el viaje: no lo es. Mi mujer quería salir de Chile, ya saben que la situación allá se puso insoportable, primero con el estallido delictual, que algunos llaman estallido social, pero que fue claramente un estallido delictual, con bandas de extranjeros coordinados, yo los vi, a mí no me cuentan historias los zurdos. Después con la pandemia, el rollo de las vacunas, la mascarilla. Estamos aquí en el aeropuerto más grande de México, luego de haber volado desde Playa del Carmen, y estamos con mascarilla. Hemos completado ya nueve horas continuas con mascarilla y nos quedan al menos otras ocho horas de vuelo desde Ciudad de México hasta el Aeropuerto de Santiago. Allá tendremos que bajar y hacernos un test PCR, dejar que nos metan un algodón por la nariz hasta el cerebro y luego tomar un taxi hasta nuestra casa, serán al menos otras tres horas con mascarilla. Y aquí nadie nos dice nada. Al menos en Playa del Carmen pudimos andar sin mascarilla. Supuestamente debíamos andar con mascarilla en los pasillos e incluso en la playa. Pero la gente del resort hacía vista gorda, les daba lo mismo. Igual estamos todos vacunados y la capacidad del hotel estaba restringida al treinta por ciento, realmente nada tenía mucho sentido. Estábamos básicamente solos. La discoteca del resort era desproporcionada, gigante frente a la quince parejas que intentamos bailar. Ahí dentro se supone que teníamos que andar con mascarilla, pero si estabas tomando algo te la podías quitar. Nunca había tomado tantas piñas coladas y tequilas. Es una mala combinación. Mi mujer tomaba tequila sunrise. Una mala elección. La granadina es un veneno, es peor que el covid, es como los comunistas, roja y mentirosa. No sé cómo le puede gustar una asquerosidad de ese estilo. Francamente ya no la entiendo. No. No es que no la entienda. La verdad es que no la soporto. Su principal problema es que es tonta. Pero no puedo decirle eso, es mi esposa. Lo digo aquí, un lugar seguro, esta especie de no lugar, frente a ustedes que son como unas no personas para mí.

Nos casamos por la iglesia. Mi mamá siempre me dijo que me adelantaría parte de mi herencia si me casaba. Y una segunda parte al momento de nacer mi primer hijo. Mi mamá. Ya lo había hecho con mi hermano, se casó antes que yo, aunque tiene un año menos que yo. Lo del adelanto de la herencia es un buen incentivo. Te permite partir lo que sea con un buen pie. Mi trabajo era bueno, pero claro, era muy difícil ahorrar medio millón de dólares para invertir capital en algo que valga la pena, ser el jefe de tu propia empresa. Le había dado medio palo verde a mi hermano que invirtió en farmacias, así que eso era lo que se refería mi mamá con eso de adelantar una parte. En fin, ¿qué es casarse? Es un contrato, es como comprar un jeep, te va a durar un tiempo, tal vez mucho tiempo, tal vez se transforme en un clásico y te dure toda la vida, sobre todo si te compras un jeep y solo lo usas en la ciudad. Pero el problema es que te compras el jeep que venía con todos los extras, tiene todo lo que quieres, pero un año después, el nuevo modelo viene con una cosita más, una tontería sin importancia como el botón que activa la función eco, que jamás en la vida apretarías porque te compraste un jeep y nadie se compra un jeep para activar la función eco, pero el nuevo modelo tiene la función eco y el tuyo que era el full equipo no lo tiene y ya no te parece tan espectacular tu nuevo jeep. Lo dejas pasar y al modelo siguiente agregan algo más al panel de control o cambian la pantalla o generan una app que permite programar la calefacción del asiento del chofer antes que te subas. Después de unos pocos años te das cuenta que tu jeep es una mierda, anda, funciona, todo reluce porque lo mantienes lavado, pero el foco delantero es demasiado cuadrado, ahora son un poco más redondos y en verdad se ven mucho mejor que la mierda que tienes. Eso pasa con el matrimonio también. Esta mujer funciona, es rigurosa con su personal trainer, reluce, pero cada vez la encuentro más insoportable. Me retracto, no es tonta. Lo que pasa es que hace tonterías. Con la cosa del estallido se volvió demente. Tuve que comprar un arma porque estaba segura que iban a entrar a la casa todos los comunistas, los delincuentes. Pero nosotros no vivimos en el centro, estamos en un lugar seguro. El domingo antes de nuestras vacaciones estuve a punto de dispararle. Ella tomaba desayuno en la terraza, al lado de la estufa de exterior que es como de esos cilindros que tienen una llama y desde la ventana de mi despacho le apunté con el arma. Ella no me vio. La tenía en la mira. Salíamos dos días después para nuestras vacaciones. Pero un contrato no se rompe de esa manera. Desistí. No disparé. El punto es que debí haberlo hecho, no lo sé, quería hacerlo, quiero hacerlo. Pero no soy un animal. No soy un animal. Quiero que salga de mi vida, que encuentre un amante, que me ponga los cuernos y pueda gritarle e insultarle por puta, que me deje abandonado. No quiero hacer un drama de este asunto. Lo siento. No los quiero aburrir con mi historia personal.

Llevo demasiadas horas con mascarilla. Llegar a Playa del Carmen no es sencillo, todos los vuelos y todos los paquetes van a Cancún, por supuesto. Se supone que estamos celebrando nuestro quinto aniversario. Cinco años. Hay cosas que se deterioran rápido, siento que tengo un matrimonio de Ali express, una cosa que parece algo que no es, la imitación, el borrador del verdadero. No es que quiera amar y ser amado y todas esas

pelotudeces, simplemente quiero una laguna apacible, un espacio alejado de la locura, alguien con quien poder ver la serie de Netflix y que comprenda que no está invitada cuando voy al club a echarme unos palos, porque ese es mi espacio privado. Llevo demasiadas horas con mascarilla, llevamos demasiados meses con pandemia, demasiado tiempo con el estallido, con los militares en las calles. Nuestro vuelo de regreso tiene demasiadas horas de retraso. El aeropuerto del DF es gigante, como todo en este país. Ni siquiera me conformo con tener el pase al VIP, estamos siempre con mascarilla en el VIP, aunque me la puedo sacar cuando me tomo algo, cuando me como algo, pero no me gustan los sandwich de aeropuerto ni esos cóctel de baja intensidad de barman con poca preparación, apenas pasado por una inducción una tarde en un salón del aeropuerto donde aprenden a colocar los paraguas de colores sobre los vasos. Al menos mi mujer se quedó dormida, dejó de preguntarme qué pasaba, que debía hacer algo, que llamara a alguien, que cambiara el avión, que comprara otro vuelo, que ella no pensaba estar en el aeropuerto ni media hora más. Finalmente se tomó una de sus pastillas, se supone que no las debe mezclar con alcohol pero quién soy yo para impedirle nada, si le pasa algo ella ya es adulta, no tengo porqué enterarme si se tomó una pastilla o no, ni siquiera tiene receta, se las consigue con sus amigas, tienen como un millón de pastillas y gotas, un cuarto, media, una entera, viven tomando sus pastillas, desde lo del estallido se toma una cada noche, las saca de una de esas cajas con estrella de color. Al principio le decía que debía controlar eso con el doctor, con alguien, pero me di cuenta que era mejor así, se dormía más rápido y no despertaba, andaba manejable. Se supone que las iba a dejar en este viaje, pero vi cómo las tomaba, ella cree que yo no sé, pero revisé su cartera y las tenía, y cada día tenía un cuartito menos. Mejor. Me leí el prospecto, inhiben el deseo sexual. Se supone que íbamos a volver a acostarnos en este viaje, pero no sé si se me para con ella, desde hace un año que no la toco y que no me toca. Yo estoy bien así.

Salgo a dar una vuelta fuera del VIP, mi mujer no va a despertar se tomó una pastilla entera, se la dejé encargada al barman, le di un billete de 100 dólares, me da pena esta gente, la pandemia casi los deja sin nada, hago lo que puedo, dar buenas propinas, apoyo la Teletón, ¿qué más se puede hacer?

Voy al mesón, al counter de primera. La mujer, la morena estilo miss México de tercera categoría, no sabe a qué hora podremos despegar. No hay estimación, estamos haciendo todo lo posible, comprendemos su molestia, es un problema de fuerza mayor. Hay un calor espantoso fuera del vip, la ola de calor esta semana ha sido la peor de los últimos sesenta años, el aire acondicionado del aeropuerto general es poco, está todo el mundo sudado, con mal aspecto, veo en la pantalla que todas las salidas están retrasadas. Nos subieron al avión y después de una hora nos hicieron bajar. Cerca de la pista de salida, completamente anormal. Al salir del avión obtuve la verdadera sensación del calor, horrible en medio del cemento. Vi nuestro avión cuando me subía al bus que nos traía de vuelta a la terminal. Sus ruedas parecían hundidas en la pista, estaban las llantas derretidas, fundidas con el asfalto. Claramente alguien se ahorró

unos billetes en el presupuesto de las ruedas o del asfalto, siempre alguien quiere ahorrar, hacerlo un poco más barato, como un cóctel de salón vip, mal hecho pero con un paraguas del colores y una aceituna al fondo. El cóctel es la pista, el avión es el paraguas. Nosotros, los imbéciles, la aceituna. Quizás deba volver al vip, confío en que mi mujer siga durmiendo, doy una vuelta y veo a esos miserables viajeros con mascarilla, derretidos en los asientos incómodos de las salas de embarque, mientras pienso en mi mujer, expandida sobre un cómodo sillón, con un barman a su cargo. Si no me separo la voy a terminar matando. Quizás si me caso otra vez mi madre me adelante otro poco de mi herencia, no lo sé, separarse por la iglesia es complicado, es caro, hay que mover influencias. Podemos hacerlo, un tío lo hizo, ante dios solo tiene una esposa, su segunda esposa, la otra no vale. Es lo bueno de tener amigos curas, son todos unos idiotas los curas, la gente que se queja que fueron abusados por los curas es porque no tuvieron el valor de pararlos en seco, les gustaba, no me convencen de lo contrario. Se hacen las víctimas, no es tan terrible que te toquen un poco, lo que no te mata te fortalece.

Paso de nuevo por el mesón, la mujer que atiende los reclamos de los pasajeros transpira, la morena poco atractiva, no pagaría ni 200 dólares por ella, a menos que baile bien, no sé, tendría que evaluarla de pie. Le pregunto de nuevo lo que pasa con el vuelo 3935, que debe darme una respuesta, que no sabe con quién está hablando, que viajo en primera, que vuelo siempre por todo el mundo y que nunca me había pasado algo como esto. Está mejor la del puesto de al lado, una rubia de tetas chicas que recibe los reclamos nerviosos de una señora que usa túnica floreada, gorda. La gorda no deja de sollozar mientras dice cosas en inglés, "i just Wanna see him, immediately", alcancé a escuchar. No la vi en primera, debe estar en turista, la imagino sufriendo en esos asientos de mierda, donde su culo debe sobrepasar los límites de su perímetro asignado, invadiendo a algún vecino inocente. Su piel más bien blanca estaba salpicada de manchones rosa que no estoy seguro si eran producto de su exposición al sol, de la transpiración o una reacción nerviosa. En el pliegue que ofrecía su cuello rollizo se acumulaba sudor.

El twitter me muestra una publicación de mi avión, el 3935, en la pista, hundido, siendo tirado sin éxito por un pequeño remolque. Un tuit más abajo, la cuenta de televisa colgaba el mismo video, la misma imagen del hundimiento, el GC dice "avión se hunde en la pista debido a ola calor", y una voz de periodista decía que la máxima alcanzada sobre la pista llegaba a los cincuenta y ocho grados. Tenía siete mil doscientos retuits y sobre cuatro mil comentarios, se había publicado hacía menos de seis minutos. Monstruoso, como todo en este país.

Paso por el duty free y me compro un reloj. No lo pienso mucho, es un Longines, tengo uno muy parecido, quizás tenga el mismo, no estoy seguro, pero estaba por los 900 dólares, me pareció que debía comprarlo, como inversión, no sé si lo use. Decido comprarle algo a mi esposa, porque después me pregunta demasiadas cosas si no tiene algo que yo sí tengo. Es como una niña de 12. Pero con los defectos de una mujer de 35. Le compré un iwatch, o sea otro, acaba de salir el nuevo modelo. No se

diferencian en nada, excepto que este resiste el agua. Mejor, podrá meterse al sauna con su reloj, le fascina contar sus pasos y ver los tres círculos de colores que se van completando, se supone que le controla el sueño. En fin, me ha hablado mucho sobre su reloj, no es difícil llegar a detestarla. El calor de las zonas comunes es insoportable, más con mascarilla. Vuelvo al vip. Mi mujer sigue durmiendo. El mal barman me saluda. Le pido una caipiriña, prepara cualquier cosa con mucho hielo. Miro el vaso. Me siento identificado por uno de esos hielos. Se me acerca un sujeto de la compañía aérea. El vuelo 3935 despegará en una hora, que nos va a avisar en el momento en que podremos embarcar. Me acerco a la ventana del vip, se ve parte de la pista. Han traído otro avión. El vidrio está hirviendo. Mis hielos se derriten. Mi mujer duerme. Imagino que este es el final de una película, la pantalla se va a negro, suena Hotel California de los Eagles. La vida se acaba.

**Escena 12. La renuncia de Sebastián Piñera**

[se escucha una versión del himno nacional chileno para cuatro ukeleles o en clave bossa nova. U otra versión. O no]

VOZ EN OFF [por sobre la música]: A continuación, se dirigirá a la nación, su excelencia el presidente de la república, Sebastián Piñera Echenique.

[actor o actriz entra que interpretará a SP. Porta símbolos propios del mandatario, como una banda presidencial y otras tonterías del estilo; desde un podio lee el siguiente discurso. O no]

SP:

Chilenas y chilenos, compatriotas todos y todas.

Me dirijo a ustedes esta noche, después de muchos días, y ya semanas de haberse iniciado el estallido social, para comunicarles la decisión más difícil, dura y compleja que jamás me ha tocado tomar en mi vida. Me dirijo a ustedes, a toda las personas de buena voluntad que conforman nuestra nación y también me dirijo a dios, porque ante él todos, y todas, respondemos de nuestros actos.

Llegué al palacio de la Moneda siguiendo las reglas el juego democrático, con mucha humildad, siendo electo de manera limpia, clara y transparente por una mayoría de votantes que decidió colocarme en este sitio, para dedicarme a la noble tarea de conducir los destinos de este país. De eso, parece haber pasado mucho tiempo. En los momentos de soledad, muchas veces me pregunto las razones de que la mayor parte de quienes votaron por mí en esa ocasión, hoy ya no respalden ni comprendan mi gestión. Pero también me pregunto acerca de las razones que llevaron a millones de compatriotas a no votar en esas elecciones, abriendo un espacio de incertidumbre en las reglas democráticas. Porque una democracia no solo debe parecer justa, sino que debe serlo en su sentido más profundo. Y cuando cerca de la mitad de todos aquellos que pueden votar no concurren a la urna, eso se transforma en un peligro para nuestra convivencia, una daga que se suspende sobre nuestro cuerpo democrático como aquella que se ceñía sobre Democles.

Compatriotas, no duden que he dado lo mejor de mí en esta inmensa responsabilidad que me ha tocado asumir. Aunque muchas veces uno se encuentra de frente con la incomprensión, la desidia o derechamente con la mala voluntad de muchos, también he sentido el apoyo constante de un puñado de colaboradores que se han mantenido firmes en su convicción de mantener este proyecto democrático hasta el final de mi mandato legal. Agradezco y aprecio la lealtad de quienes con esfuerzo, humildad, cariño y talento, han confiado en este presidente y en la buena voluntad que ha impulsado todas y cada una de nuestras acciones. Nos podremos haber equivocado, pero bajo ninguna circunstancia hemos actuado de mala fe. Quiero hacer un especial reconocimiento a la capacidad de trabajo que han demostrado todos y cada uno de los y las integrantes de mi gabinete, ministros y ministras, que hoy me acompañan, y que

han intentado por todos sus medios, hacer de Chile un país mejor. Y creo, firmemente, que hemos logrado importantes avances en muchos ámbitos que nuestra sociedad está demandando. No puedo dejar de mencionar, el enorme esfuerzo y sacrificio que ha hecho quizás uno de los hombres más brillantes y lúcidos que he conocido en mi ya larga vida como político al servicio de la gente, como es el exministro del interior Andrés Chadwick, quien ha sacrificado una vida dedicada a la política y a la vocación pública, ¡pública!, por sus convicciones. Desde esta tribuna, quiero enviarle mi más afectuoso saludo y cariño, agradeciendo todas esas horas de trabajo que la mayoría no alcanza a ver, pero que desde dentro lo transforman en una figura imprescindible. [el gabinete aplaude de forma espontánea, o no]. Del mismo modo, reconozco el tremendo esfuerzo que ha desplegado el ministro Blumel, intentando llevar adelante este proceso, pese a las críticas mal intencionadas de ciertos sectores.

Creo que muchas veces hemos sido tratados injustamente, por los medios a veces, por la opinión de la gente que se expresa en las calles —legítimamente— y también a través de las encuestas; pero sobre todo, por políticos de oposición —particularmente me refiero a la izquierda más radicalizada— que han aprovechado los difíciles momentos que hemos atravesado, para sacar pequeños dividendos políticos o impulsar sus agendas cargadas de ideologías que nada o muy poco tienen que ver con las verdaderas necesidades de la gente. Aquí también quiero señalar, con mucha responsabilidad pero con toda la fuerza que me entrega la dignidad de mi cargo, que también he visto como algunos dirigentes de mi propio sector se han plegado a esta campaña que desvirtúa, daña y transforma las demandas sociales, para posicionarse frente a la ciudadanía como posibles cartas electorales, pasando por alto sus supuestos principios y compromisos. Eso, con todas sus letras, es faltar a su consciencia, a su palabra y a las lealtades que habían prometido honrar. Es una traición no solo para con este presidente, sino para esos millones y millones de hombres y mujeres que confiaron en ellos al momento de votar, hace apenas 25 meses.

Chile ha sido víctima de un ataque, que como he señalado desde ya hace un tiempo, ha sido un ataque coordinado y con agenda clara, que no esperábamos y para el cual no estábamos preparados. El enemigo ha sido poderoso, al punto que ha logrado movilizar a millones de compatriotas que han escuchado en sus cantos de sirenas aquello que más les duele: la desigualdad, la falta de oportunidades o las dificultades propias de una sociedad moderna. Son tiempos difíciles, es cierto, pero les aseguro que no serán ellos —los que promueven la violencia y la destrucción—, los que entreguen auténticas soluciones a los problemas de la gente. El enemigo que enfrentamos es como un cáncer, una enfermedad que ha logrado confundirnos hasta el punto de que muchos han perdido el horizonte, haciendo en la práctica imposible de reconocer. Estamos, como sociedad, en una situación muy compleja.

Pese a todos nuestros esfuerzos, no hemos logrado mejorar el escenario que enfrentamos. Quiero por sobre todo, hacer frente a todo el país y ante dios, una severa autocrítica. No hay minuto ni segundo, desde que me despierto muy temprano en la mañana, hasta que me acuesto muy tarde en la noche, en que no busque en mi

mente y en mi alma la mejor manera de salir de esta situación y lo mejor para nuestra patria. Y pese a todo, no lo hemos logrado. Momentos difíciles exigen soluciones radicales. Pero como dijo Winston Churchill, el pueblo no debe sacrificarse. Lo más importante, lo primero en mi corazón, siempre será el bienestar de la gente, del chileno y de la chilena que cada día levantan nuestro país con su esfuerzo. No quiero ver a mi patria convertida en un campo de batalla.

Es por eso que hoy me dirijo a ustedes, a todos los hombres y mujeres de buena voluntad que quieren lo mejor para Chile, para comunicarles la decisión más difícil que me ha tocado tomar en mi vida. Tras una larga, profunda y serena reflexión, por el bien superior de la patria, por la estabilidad de nuestra nación y por las personas que viven en este maravilloso país, he decidido dar un paso al costado y renunciar a mi cargo de presidente de la república. [Pausa dramática. O cómica]. Tomo esta decisión con gran dolor, pero convencido que convocando a nuevas elecciones, abiertas, transparentes y democráticas, el país retomará la senda del progreso y de la tan anhelada paz social. A partir de la medianoche de hoy, mi renuncia se hará efectiva y comenzarán a operar todos y cada uno de los mecanismos contemplados en la actual constitución ante esta eventualidad, así como se enviarán a primera hora al congreso una batería de proyectos que ordenen el cronograma ante este inédito escenario. En consecuencia, será el presidente del Senado, con quien ya me he comunicado, quien deberá liderar esta transición junto al actual ministro del interior, Gonzalo Blumel, quien asumirá momentáneamente mis funciones.

Estoy convencido de que no existe otra salida, del mismo modo que estoy convencido que no importa lo que hiciera ni qué medidas adoptara, los ataques contra mi gobierno y contra Chile no cesarían. Albert Einsestein dijo una vez: "no puedes esperar otros resultados, si sigues haciendo lo mismo de siempre". Espero y confío que mi salida dará paso a un nuevo proceso democrático poniendo fin al espiral de violencia que han iniciado grupos interesados. Tengo la certeza que más temprano que tarde la justicia, a través de sus tribunales, jueces y fiscales, determinarán y condenarán a los verdaderos responsables de esta situación, castigando con todo el rigor de la ley tanto a los ejecutores materiales de la destrucción de la que todo el país ha sido testigo, como a los incitadores y autores intelectuales, sobre quienes existen poderosos indicios de financiamiento proveniente desde el exterior.

Mi renuncia no es un triunfo para ellos, no hay que confundirse. Si yo era el objetivo, no se iban a detener. Y el daño lo estaba sufriendo todo el país, especialmente las personas más humildes, los trabajadores y trabajadoras de esta patria.

Dios no me ha abandonado y tampoco abandonaré a los millones y millones de chilenos y chilenas de buena voluntad que quieren paz, progreso y libertad. Doy un paso al costado hoy, pero estaré siempre atento a las circunstancias que el país necesita. No me importa sacrificarme, porque yo no elegí estar aquí por ambición o poder, sino por una auténtica vocación de servicio, un compromiso con los más necesitados.

Compatriotas: quedo en deuda con ustedes, pese a haber dado lo mejor de mí, siete días a la semana, veinticuatro horas al día. Cada aliento, cada esfuerzo, ha sido para lograr la dignidad de cada uno de ustedes. Hoy peligran uno de los valores fundamentales de nuestra democracia, la libertad personal de cada uno de los habitantes de este país. Hago un llamado, hago este último llamado, para que de norte a sur, de mar a cordillera, desde la isla de Pascuas hasta el territorio antártico, cada uno de nosotros en su fuero interno tome conciencia y haga su máximo esfuerzo para recuperar nuestra democracia, la paz social y la senda del progreso.

Antes de despedirme por última vez como presidente, quiero agradecer profundamente a mi familia, mi esposa Cecilia, mis hijos y mis nietos. Sin ellos, nada sería posible, porque la familia es lo más importante, la familia es el núcleo esencial, la base fundamental de toda sociedad. Me despido con Dios en el corazón, con la conciencia tranquila y con fe en el futuro. Esta despedida es una invitación para que todos y todas levantemos nuestros corazones.

Mi nombre es Sebastián Piñera Echenique. Presidente de Chile. Expresidente. Viva Chile, viva la libertad y que el Señor nos dé la fuerza para superar este momento.

[aplausos del gabinete, o no. Se escucha el himno, o tal vez no]

## Agradecimientos personales

La escritura de esta obra contempló diferentes etapas. Una vez que un primer borrador estuvo disponible, le pedí a un grupo de personas (algunas cercanas y otras con las que solo había mantenido un trato profesional), que me dieran una opinión al respecto. La devolución generosa que hicieron me ayudó a precisar o definitivamente eliminar ciertos pasajes. También recibí ayudas puntuales en la traducción de algunos textos al alemán, lo que es siempre difícil. Por último un borrador más avanzado del texto fue puesto a prueba por tres elencos profesionales diferentes, en un pequeño ciclo de lecturas dramatizadas en abril de 2023 — apoyado por Santiago Off y algunos amigos en la producción—, lo que me ofreció un valioso último insumo para terminar este trabajo.

Agradezco a todas y todos en orden alfabético, que se me ocurre el más neutro para estos efectos: Álvaro Espinoza, Ana Corbalán, Bárbara Donoso, Braulio Martínez, Carolina Palacios, Carla Valles, Carlos Ugarte, Claudio Fuentes, Claudio Rojas, Cristóbal Morales, Daniel Isler, Daniela Farfán, Emilia Cadenasso, Emilia Noguera, Felipe Zepeda, Francisca Bernardi, Gustavo Carrasco, Hanna Beutler Gross, Heidrun Breier, Hugo Castillo Marchant, Isidora Tupper, Iván Insunza, José Antonio Raffo, Juan Pablo Troncoso, Lola Torrealba, Loreto Leonvendagar, María de los Ángeles Calvo (Kanke), Mario Cáceres, Nicolás Zárate, Pedro Celedón, Ricardo Montt, Roberto Herrera, Sebastián Jaña y Simón Cottet.

Aunque ya está mencionada en el párrafo de arriba, reitero mi agradecimiento a Daniela Farfán, persona inteligente y hermosa con quien comparto mi vida, recibiendo mucho más de lo que entrego.

Si este texto llegara a montarse o hacerse público de cualquier forma, debieran incluirse estos nombres que son, en parte, coautores.



