

:: TEXTO DE CREADOR

Arte y poder: crónica de un recorrido

Rodrigo Canales Contreras

Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España
errecece@gmail.com

Angélica Martínez Ponce

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
amartinezpo@uc.cl

*Caminar es un instrumento estético
capaz de describir y de modificar
aquellos espacios metropolitanos
(Careri 27).*

Introducción

Este documento aborda las estrategias utilizadas para dar forma al proyecto *Usted está aquí*. Dividimos este relato en cuatro momentos a modo de una crónica de proceso cuyo elemento conductor es el eje arte-poder. En el primer apartado revisamos nuestra posición creadora, donde conjugamos dos aspectos centrales: una posibilidad renovadora en el tratamiento de los documentos disponibles en el Archivo Teatral UC y la presencia de un ambiente universitario conectado a los movimientos sociales. En la segunda parte damos cuenta de la emergencia del concepto de desobediencia como articulador de un discurso. Una tercera entrada revisa el territorio físico y simbólico de este ejercicio, implicando decisiones metodológicas para el levantamiento de insumos creativos. Por último, damos cuenta del proceso de montaje, donde debimos apelar a una organización interpoiética de los materiales y saberes, definiendo cuatro factores esenciales en la construcción: el *site specific* como estrategia de campo, la *performance* para la movilización de acciones, la construcción de los insumos textuales, y las memorias en acto como activadoras de presente.

I. Posición creadora

Usted está aquí es un proyecto artístico que tiene un origen poco frecuente en la medida que es una iniciativa de dos investigadores anclados a un archivo, específicamente al Archivo Teatral UC¹.

1 Angélica Martínez Ponce y Rodrigo Canales Contreras. Por casi 20 años, ambos trabajaron en el Archivo Teatral UC (2001-2019) y ejerciendo docencia en la escuela de la misma universidad. Martínez se ha especializado en la línea de Historia del Teatro, mientras Canales se ha centrado en la introducción a la línea teórica.

Desde la perspectiva clásica, la principal misión de un archivo se centra en la organización y catalogación de sus materiales, de modo que se encuentren disponibles para el levantamiento de información y generación de conocimiento, imponiéndose en ellos una visión que los define, según ICA, como conjuntos de documentos y espacios e instituciones de resguardo y custodia.

El Archivo Teatral UC conserva actualmente 30 mil materiales² que dan cuenta de este oficio desde la Independencia hasta nuestros días. Activo desde el año 2000, su labor se sustenta en la confianza que el medio teatral ha depositado en la capacidad por conservar estos materiales y ponerlos a disposición de las comunidades académicas y artísticas, a través de relatos investigativos en línea con la labor universitaria que le entrega estructura.

Ahora bien, los enfoques moderno-custodialistas que aún perviven en la gestión archivística, tienen aplicaciones restrictivas cuando se trata de archivos relacionados a las artes; muchos de los documentos conservados por estas instituciones tienen una cualidad potencialmente patrimonial y, por tanto, representan aquello que es importante para la comunidad en tanto memorias e identidades. Son piezas de autor que no son inocuas o, si se quiere, son obras de arte sobre obras de arte y, a la vez, difíciles de cuantificar en términos económicos, pero de alto valor simbólico y con improntas de su época marcadas en su materialidad que consagran su finalidad, solo si cumplen su rol público quedando al servicio de las comunidades extendidas.

Usted está aquí, atendiendo a esta dimensión custodial, viene a dar un giro en esta mirada, pues se relaciona con los documentos desde una postura "poscustodial", permitiendo la introducción de lo subjetivo, de lo activo y del presente en la custodia y valor de los materiales patrimoniales, entendiendo que los trabajadores de un archivo son mediadores de los fondos y series de un archivo y "no están al servicio del órgano que los contrata, sino de la sociedad; y como tal, su objetivo debe evolucionar de la conservación de evidencias a su creación y valoración" (Bello Jiménez 107).

En este nuevo enfoque, fueron determinantes las especializaciones que los dos autores principales realizaron en tiempos similares. Mientras la profesora Martínez obtuvo su grado de Máster en Patrimonio Mundial y Proyectos Culturales para el Desarrollo de la Universidad de Barcelona, Canales terminaba sus estudios de Magíster en Comunicación Social en la Universidad de Chile. Estas visiones complementaron su dilatado trabajo en el Archivo y la academia y enriquecieron, también, las visiones artísticas de ambos desplegando, de este modo, los factores internos que promovieron una visión renovada de su labor como investigadores y sobre los materiales patrimoniales custodiados en el Archivo.

Asimismo, la tarea académica se configuró como factor influyente en *Usted está aquí*. Más allá de la especificidad de cátedra de ambos académicos, el ambiente universitario se perfiló como influencia del trabajo, operando como un puente con el ambiente social.

Desde el año 2006, y con mucha fuerza, las y los estudiantes chilenos se han involucrado en los movimientos sociales de carácter heterogéneo que han agitado la agenda nacional, permitiendo realizar debates profundos respecto de inequidad, desigualdad, sistema neoliberal, sistema educativo, herencia patriarcal, feminismo, entre otros.

2 Cuenta con fotografías, diapositivas, negativos, audiovisuales, registros de audio, cuadernos, bocetos, afiches y otros objetos de difusión, entrevistas, etc.

Al interior de la universidad, estas discusiones fueron construyendo un sentido político en el quehacer académico para responder a las inquietudes de las generaciones que ahora no solo querían alcanzar la excelencia en su disciplina, sino que propiciar y participar activamente de las discusiones de fondo respecto de un modelo que atraviesa la “profunda crisis del maridaje entre neoliberalismo y democracia liberal” (Foster 10).

Así, nuestra posición creadora para enfrentar esta obra se complejizó alimentándose de fuentes diversas acopladas de modos impensados. En adelante, utilizaremos el concepto de *interpoiesis* (Rebolledo) para apelar a este proceso, con lo que queremos indicar que la organización de nuevos cuerpos es resultado “de los diversos intercambios (energía, masa, información)” (50), que se producen en el acto creativo. *Usted está aquí* se planteó, entonces, como un proyecto *interpoiético*, asunto que retomaremos más adelante.

II. Desobediencia como concepto movilizador

El concepto de desobediencia surgió desde esta observación de nuestro entorno, tejiendo una obra performática y patrimonial como un ejercicio de reflexión urgente. Hemos señalado que las y los estudiantes con quienes compartíamos estaban representando en nuestro ambiente un descontento que sobrepasaba su esfera para hablar del país. Sus reclamos, peticiones y demandas estaban engranados con un cuerpo social que venía desde el afuera, donde algunos de estos movimientos ingresaban en miradas globales de protesta, exigiendo modos de comprensión que debían abarcar lo local y lo global como partes de un mismo organismo. En el movimiento del 2011 se desplegaron una batería de conceptos que trataban de explicar el carácter inorgánico de las protestas, donde los liderazgos difusos y la ausencia de demandas específicas caracterizaron diferentes focos de alzamiento en todo el planeta. Para explicarnos ese mundo ajerárquico, se imponen conceptos como la “modernidad líquida” de Baumann y de las “insurgencias sin plan” de Ardití. Sloterdijk, simpatizante de las rebeldías, señala que debemos entender la realidad como “aquello que regresa después de su olvido temporal y hace valer sus derechos” (59), lo que parece adecuado para un estado de cosas donde retrocede la subjetivación y se pone en cuestión lo individual como elemento principal de construcción social.

Dadas estas consideraciones —que no explican los objetivos de los movimientos y con las que existen distintos grados de acuerdo—, aún quedaban preguntas que llamaban nuestra atención. Los movimientos sociales, independiente de sus demandas, se oponen al poder establecido y pretenden generar una grieta en las bases del sistema. Portan en su centro el germen de una revolución, la que podría producirse o no, pero que debíamos observar porque “¿qué es la revolución? No es el proceso de construir una nueva sociedad —este es el objetivo del período post-revolucionario—, sino la destrucción radical de la sociedad existente” (Groys 165).

Sin embargo, esto no es motivo de alarma en la medida que las revoluciones son una constante en la construcción del orden social, como señala también Groys al indicar que “el orden democrático siempre emerge como resultado de una violenta revolución. Instalar una ley es romper otra” (58).

Si las desobediencias, entonces, apuntan a desestabilizar lo establecido, a romper con un orden hegemónico, debíamos representar esta última noción como una falla en el sentido geológico, como “una grieta que era necesario colmar, de una contingencia que era necesario superar. La ‘hegemonía’ no será el despliegue majestuoso de una identidad, sino la respuesta a una crisis” (Laclau y Mouffe 15); y en los materiales de archivo que estaban bajo nuestra custodia era posible encontrar algunas claves para llenar esta falla.

El proyecto encontró su centro en la pregunta por la desobediencia, en cómo podría encontrarse y representarse a través de los materiales que el teatro nos había entregado. El teatro chileno ha estado siempre comunicado con los movimientos sociales, por lo que nuestras opciones estaban abiertas. Una coordenada que ayudó a delimitar nuestro trabajo fue la pregunta por el espacio que ocupa la desobediencia. Si hay una pugna contra la hegemonía, contra una concentración del poder, esta ocupa un espacio físico concreto al que debíamos apelar. En Santiago de Chile, el poder se domicilia en un cuadrante bien definido: el Barrio Cívico. Ahí están ubicados el Palacio de Gobierno, los ministerios, la central de Banco Estado. Hasta ese momento, la aspiración de la protesta era siempre llegar hasta La Moneda, porque este paisaje del poder es, al mismo tiempo, y por las mismas razones, el paisaje anhelado por la protesta, un espacio que “se constituye como una micro-polis totalmente distinta” (Márquez). No es casualidad que en este territorio del poder en Chile podamos encontrar dos salas fundamentales de la historia del teatro: la sala Camilo Henríquez, que albergó al Teatro Universidad Católica entre 1956 y 1974, y la sala Antonio Varas, sede del Teatro de la Universidad de Chile. Desde este nodo iniciamos una serie de conexiones que condicionaron nuestro trabajo creativo.

III. El espacio de la desobediencia, el espacio del poder y el espacio del arte

Siempre estuvo ahí pero, por primera vez, para el equipo de trabajo se constituía una pregunta en torno al territorio que estábamos observando. En este lugar se configura una cicatriz que permanece latente en su entorno, pues la protesta, el poder y el arte comparten un cuadrante significativo en cuanto a su valor simbólico, relevante por ser, en sí mismo, el paisaje del orden y/o del quiebre de nuestro país.

Desde esta máxima, trazamos un plan de trabajo que debía concentrar su primer esfuerzo en conocer y reconocer el entorno a través de una historia viva, respondiendo a la necesidad de conectar nuestro objeto de estudio —el espacio en cuestión—, con nuestro capital de trabajo —el patrimonio teatral.

A través de concursos patrocinados por la Universidad, ingresaron al equipo estudiantes de pregrado de las carreras de historia, sociología, antropología, geografía y teatro. Con ellos, entre otras acciones, levantamos información del territorio destinado a encontrar habitantes de larga data. Mediante entrevistas en profundidad, historias de vida y abordaje etnográfico, obtuvimos discursos de informantes claves y mapas subjetivos del territorio. Otro grupo se concentró en la investigación de fuentes documentales patrimoniales de las obras estrenadas en los teatros Camilo Henríquez y Antonio Varas. Y, en paralelo, se desplegó una línea temporal con hitos desde 1960 que permitió establecer una columna vertebral entre los fenómenos internacionales

y las circunstancias locales, el que fue completado con una colección de portadas y notas de periódicos y revistas que entregaban una posibilidad de análisis semiótica y discursiva.

Por medio de la discusión crítica e interdisciplinar de los hallazgos emergieron una serie de momentos, imágenes y contenidos sobre los que fijamos banderas, tejiendo un sustrato intersubjetivo que nos llevaría a proponer un recorrido a seguir. De la mirada extensa sobre estos insumos, surge la figura de Isidora Aguirre, extraordinaria dramaturga y mujer de teatro que tuvo algunos de sus más brillantes logros asociados a ambos teatros universitarios hasta la irrupción dictatorial. En ella se conectaban distintos puntos de nuestra discusión: arte, política, resistencia, rebeldía. Aguirre fue una adelantada a su tiempo y abrió caminos en la posición de la mujer en diferentes planos sociales, políticos y artísticos. Su obra fue fundamental para ambos teatros y, al mismo tiempo, ambas universidades fueron plataformas sobre las que se apoyó su historia artística.

Estos elementos empezaron a sumarse como una serie de planos de un mismo objeto, hasta el punto que fueron entendidos como contenidos que debían participar de la creación. Volvía a nosotros la noción de la interpoiesis como estrategia de constructiva, donde cada parte iba modificando el total al mismo tiempo que iba resignificándose.

Un último paso en este sentido se definió con la centralidad que adquirió la figura de Isidora Aguirre y dos de sus obras emblemáticas: *La pérgola de las flores* (1960, Teatro de Ensayo UC) y *Los que van quedando en el camino* (1969, DETUCH). Las decisiones respecto de cómo organizar la experiencia, estilo, textos guía y materialidades activadoras, tenían que comulgar con una noción de creación artística entendida “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” (Lynch 46).

IV. Usted está aquí como un ejercicio *interpoiético*: protesta y poder en el espacio en disputa.

Nos sometimos al espacio creativo bajo un sinnúmero de estímulos, con la convicción que debíamos producir un objeto de reflexión que contuviera belleza, en el sentido señalado por Lynch (1999), retomando a Plotino, cuando indica que “la contemplación de la belleza en un cuerpo no es tanto la consecuencia de unas propiedades físicas de ese cuerpo, sino que el contemplador y el objeto contemplado *participan* de una forma común” (22).

Nuestra posición creativa estaba enfocada a la construcción de un espacio donde los espectadores fueran *participantes*, completando la experiencia y añadiendo, en lo posible, un bloque al edificio que se les estaba proponiendo. Nuestra obra debía dejar espacios incompletos a ser llenados por los asistentes. De esta forma, lograríamos encarnar el concepto de grieta y hegemonía dentro del cuadrante del poder.

En este sentido, fueron cuatro ejes los que modelaron la naturaleza de la experiencia:

1. El *site specific* como organizador de la experiencia

La ocupación y recorrido de un espacio específico para la realización de este montaje parecía ser la forma más evidente de abordar la organización general. Nuestras preguntas habían girado en



Usted Está Aquí. En la imagen, travesti (Juan Francisco Olea) doblando Tonadas de Medianoche de La Pérgola de la Flores en la Galería del Banco Estado, junio 2019. Fotografía: Rodrigo Canales.



Usted Está Aquí. En la imagen, la mujer loca (María Fernanda Cueto) en la Plaza de la Ciudadanía. Junio 2019. Fotografía: Rodrigo Canales.

torno a un cuadrante espacial y temporal, obteniendo dos mapas que debíamos superponer: la trama urbana y su urdimbre histórica. Las operaciones de producción permitieron establecer algunas condicionantes formales que no podíamos eludir: horarios de tránsito, permisos institucionales del cuadrante, coordinación de autoridades. Hacer un recorrido de corte artístico dentro del casco cívico era una aventura burocrática que nos hizo temer de su factibilidad. Todas estas rigurosas condiciones nos obligaron a decidir un recorrido sobre el que colocar las piezas de las que disponíamos. Así, la noción de *site specific* nos hizo mucho sentido, pues nos remitía a la misma idea que debíamos barajar: la de trabajar sobre un espacio acotado, un sitio específico. Del mismo modo, el cómo debía suceder el trayecto por este territorio, necesitaba apelar a cierta particularidad de cada uno de los participantes.³

2. La *performance* como movilizador de las acciones

La teatralidad de nuestros puntos de anclaje (Isidora Aguirre como figura, los teatros como edificios, los objetos patrimoniales de su obra provenientes del archivo), se encontraban en contacto con la decisión de recorrer un territorio a través de este *sitespecific*. Tal como señaláramos más arriba, queríamos inducir a los participantes a que aportaran su propia experiencia al total, del modo que mejor pudieran hacerlo. La clave escogida sería el concepto de *performance* como movilizador de las acciones, donde y para esta finalidad, solo destacaremos algunos puntos donde esta se manifestó como elemento catalizador. El motor principal sería el sonido que acompañaba el tránsito: debía ser más que un listado de instrucciones e indicaciones espaciales. Cadencia, color y ritmo debían trenzarse con el procedimiento de la escucha, una *performance* técnica que se sumara a la propuesta textual. En paralelo, una serie de acciones a cargo de un equipo de actores y actrices se iban ejecutando en la medida que avanzaba el trayecto de los participantes. Estas acciones ocupaban una zona más tradicional de lo performativo, especialmente de las corrientes de intervención en espacios públicos: personajes evocadores (provocadores), posibilidad de interacción, instalación en espacio, discursos de ruptura y ritualizaciones urbanizadas. La naturaleza de cada una de las acciones se fusionó en planos sensoriales, planteados a modo de sugerencia para ser completadas por cada participante.

3. De los textos de la puesta en escena

Ya hemos esbozado la procedencia de los textos que formaron parte del cuerpo final de la experiencia de *Usted está aquí*, señalando que emergieron de la fase de investigación. Indicaremos dos fuentes principales de texto, que se cruzan con dos elementos que calificaremos de flotantes en el sentido que estaban presentes por arriba del fenómeno creador: el territorio y su historia. Una fuente de texto provino directamente del trabajo de campo, donde las entrevistas de los informantes clave nos proporcionaron distintas posibilidades de establecer hitos y frases de profunda belleza, en las que se tejía un relato que sobrepasaba lo descriptivo para establecer una subjetividad sublimadora del territorio. En el texto, especialmente del audiorecorrido, se mantuvieron los relatos de estas personas/personajes principales, invitando a los participantes a visitar el campo a través sus habitantes. Una segunda fuente se constituyó a partir de la figura

3 Resulta fundamental la participación del equipo nuclear en esta fase, donde a los responsables del proyecto se suman Laura de la Maza y Jonathan Aravena (producción), Angelo Solari (dramaturgia sonora) y Laura Gandarillas (diseño).



Usted Está Aquí. En la imagen, participantes de la performance transitan el Pasaje Valentín Letelier, siendo intervenidos por el agente de la CNI (Adrián Díaz). Junio 2019. Fotografía: Rodrigo Canales.

de Isidora Aguirre. Renunciamos a la idea de componer un texto a partir de una selección de su nutrida dramaturgia, necesitábamos involucrarnos con el espíritu disidente que se encarnaba en su persona, más que hacer un homenaje que la idealizara y petrificara (si acaso no es lo mismo). Desde distintos registros dejados por Aguirre —entrevistas, notas de prensa y algunos pasajes de dramaturgia—, se construyó lo que luego nombramos como *Monólogo de Isidora*, momento teatral más puro de toda la experiencia, que se puso en escena en el escenario del Teatro Nacional compartiéndolo con los espectadores y que permitió que, a través de sus propias historias, se creara un campo dramático adherido al discurso central.

4. Memorias en acto: activaciones para el presente

No podemos cerrar este apartado sin decir que este ejercicio performativo intuía los hechos que estallaron en octubre 2019, estimulando, sensibilizando e incitando a los y las participantes a reflexionar sobre la (su) historia, entendiendo al patrimonio teatral, sus archivos y memorias, ya no como meros transmisores de antecedentes, sino más bien, como organismos vivos y propios, que se constituyen relacionando pasado, presente y futuro.

El ejercicio realizado por estos archiveros de evocar las memorias del teatro desde su propia naturaleza escénica constituyó, finalmente, una valoración de las colecciones desde lo que llamaremos memoria en acto, otorgando a los archivos una posibilidad contrahegemónica de “consagrar su fin último, que es el de conectarnos con la historia, en presente y desde su valor contingente, para comprender nuestras identidades y acceder democráticamente a la cultura” (Andrade y Martínez, 410), sin tener que preservar, exponer y difundir el patrimonio teatral a



Usted Está Aquí. En la imagen, Isidora (Angélica Martínez), travesti (Juan Francisco Olea), Laura de la Maza y los directores de arte (Esteban Pissarro y Angie Müller) en el Teatro Antonio Varas. Al fondo, se proyecta una fotografía de la obra *Los que van quedando en el camino* capturada en 1969 por René Combeau. Junio 2019. Fotografía: Rodrigo Canales.

modo de recuerdos, como si estos estuviesen contenidos objetivamente en cada pieza, ya que esa labor parece alejar y enajenar la historia de quien percibe sus remanentes y, por tanto, la perpetúa como relato estático de legitimación hegemónica.

Con un frente instalado en la desobediencia, con la memoria de Isidora Aguirre y su labor estando presentes y desde los propios mecanismos escénicos que apelan a la condición efímera del teatro, buscamos disponer, aplicar y reelaborar un relato procurando establecer un contacto directo y desacralizado del patrimonio, para que comunidades y artes se vincularan simbióticamente. La idea de caminar, de transitar, de avanzar, reconectándose con nuestras memorias ciudadanas a través de las memorias del teatro, nos permitió recorrer una cartografía que finalmente fue escrita por la gente segundo a segundo, apareciendo de inmediato la colaboración, el autoconocimiento, la autonomía y la reflexión como las principales prácticas para dibujar nuestra historia y nuestra identidad.

Usted está aquí colaboró transformando la perpetuación sistemática de hegemonías sociales, políticas y artísticas, al construir un espacio de encuentro que entendió al teatro como un medio y como un fin, donde sus archivos tomaron forma de red catalizadora de contenidos, y en el que todas y todos tuvimos historia, nombre y lugar.

Obras citadas

- Andrade, Pablo y María A. Martínez P. "Notas etnográficas para el desarrollo de archivos bajo la mirada del patrimonio crítico". *Revista Historia Social y de las Mentalidades* 24.1 (2020): 381-412. Recurso electrónico. DOI: 10.35588/rhsm.v24i1.4366.
- Arditi, Benjamín. "Las insurgencias no tienen un plan. Ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes". *Revista Sul-Americana de Ciência Política* 1.2 (2013): 1-18.
- Bello Jiménez, Víctor M. *Políticas y archivísticas y actuación del poder en la administración local Canaria*. Tesis Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2013.
- Careri, Francesco. *Walkscapes, el caminar como práctica estética*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002. Impreso.
- Foster, Ricardo. *La sociedad invernadero*. España: Akal, 2019. Impreso.
- Groys, Boris. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. Impreso.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI. Impreso.
- Lynch, Enrique (1999). *Sobre la belleza*. España: Anaya, 1987. Impreso.
- . *Ensayo sobre lo que no se ve*. Madrid: Abada, 2020. Impreso.
- Márquez, Francisca. "De escombros, peñascos y grafitis en el paisaje de la protesta. El año después". Charla Ciclo de primavera, Universidad Alberto Hurtado, 19 de octubre 2020.
- Rebolledo, Rolando. "Complejidad y azar". *El búho. Revista electrónica de la Asociación Andaluza de Filosofía* (2012).
- Sloterdijk, Peter. *Estrés y libertad*. Argentina: Godot, 2017. Impreso.