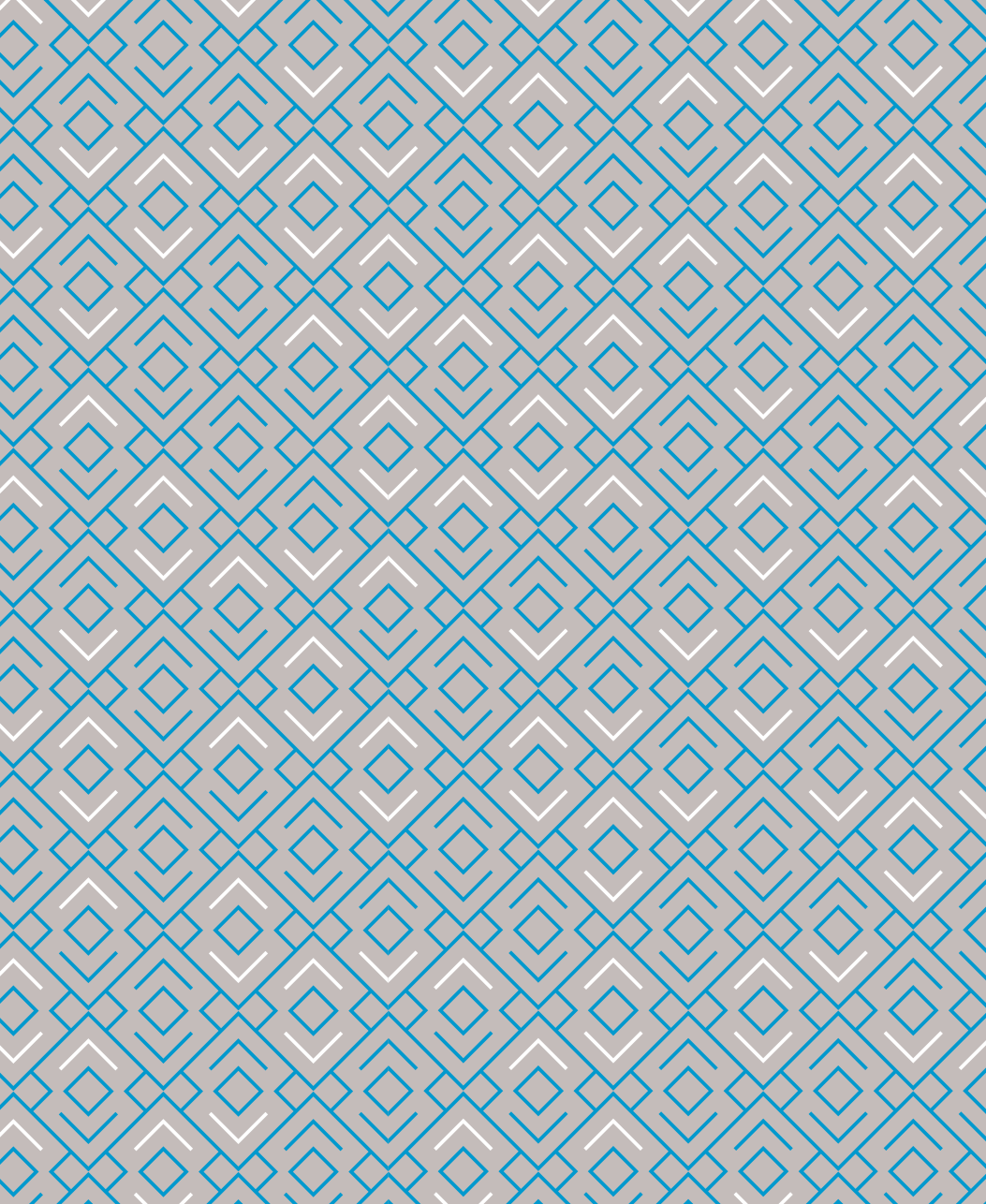




ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

ARCHIVOS, TERRITORIOS Y TEMPORALIDADES SEGUNDA VERSIÓN

CAROLINA OLMEDO CARRASCO

EDUARDO CRUCES AYALA

CAMILO MATIZ ZAMORANO

PATRIZIO GECELE MUÑOZ

ISABEL SERRA BENÍTEZ

PABLO AYENAO LAGOS

ARCHIVOS, TERRITORIOS

Y TEMPORALIDADES

SEGUNDA VERSIÓN

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

VOLUMEN XI

**ARCHIVOS, TERRITORIOS
Y TEMPORALIDADES
SEGUNDA VERSIÓN**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN XI

CAROLINA OLMEDO CARRASCO
EDUARDO CRUCES AYALA
CAMILO MATIZ ZAMORANO
PATRIZIO GECELE MUÑOZ E ISABEL SERRA BENÍTEZ
PABLO AYENAO LAGOS

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS
ARTES VISUALES DEL CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CEDOC/CNAC)

Comité National des Arts Plastiques
National Committee of Plastic Arts

(Adresse)

(Address)

CARTE DE MEMBRE - MEMBERSHIP CARD

Mme

Mad. Gracia Barrio

Signature du Titulaire

Holder's Signature

Le Président du Comité National
The President of the National Committee

Cachet du Comité

Stamp of the Committee

tiques
Arts

CHILI
CHILE

SHIP CARD

000478

aire
re.

ARTES PLASTICAS
LENO
Comité
Committee







CINQ/CINQ PEINTRES PARIS-TULLE

Carole BENOIST
Sylvie BERNARD
Eduardo BERROETA
Alejandro MARCOS
Michel SALSMANN

Jacques BARTHELEMY
Nathalie DRAUD
Régine LEBLANC
J-Claude SAEY
Françoise ZANELLI

PARIS Aux Annettes du Roy
du 21 mai au 8 juin
61 rue St Louis en l'Isle Paris 4^e
vernissage le mercredi 21 mai
de 18 h à 23 h

TULLE Salle des Fêtes
du 20 mai au 2 juin
Impasse Latrielle
vernissage le jeudi 22 mai à 18 h

EXPOSITION GRACIA BARRIOS

Galerie Galatia expo
du 20 mai au 2 juin
45 rue Jean Jaures
vernissage le jeudi 22 mai à 19 h

PEUPLE ET CULTURE - MUNICIPALITE DE TULLE
avec la collaboration de l'Agence Travaux Culturels Régionals du Lot

RENCONTRES ARTS PLASTIQUES TULLE 86

expositions 20 mai-2 juin

CINQ/CINQ PEINTRES PARIS-TULLE

cinq peintres vivant à Paris
Carole BENOIST, Sylvie BERNARD, Eduardo BERROETA,
Alejandro MARCOS, Michel SALSMANN

cinq peintres vivant en Limousin
Jacques BARTHELEMY, Isabelle DRAUD, Régine LEBLANC,
Jean-Claude SAEY, Françoise ZANELLI

PARIS Aux ANNETTES DU ROY
61 RUE ST LOUIS EN L'ISLE PARIS 4^e 8^e
VERNISSAGE LE MERCREDI 21 MAI DE 18H A 23H

TULLE SALLE DES FÊTES IMPASSE LATRIELLE
DE 13 H A 19 H DU LUNDI AU SAMEDI
VERNISSAGE LE JEUDI 22 MAI A 18 H

GRACIA BARRIOS

TULLE GALERIE GALATIA EXPO
45 RUE JEAN JAURES
DE 11 H A 19 H DU MERCREDI AU VENDREDI
14 H A 19 H LE SAMEDI
VERNISSAGE LE JEUDI 22 MAI A 19 H

TOILE COLLECTIVE J. BALMES M. BLONDEL E. PIGNONE

réalisée dans le cadre des Rencontres Arts
Plastiques 1986

JARDIN DU CLOître DE LA CATHÉDRALE
DE 9 H A 12 H - 14 H A 18 H
SAUF LE MARDI

murs peints 24 et 25 mai

Réalisation d'un mur peint sur le mur Pont-
neuf du coin ouest, par
L'ATELIER MURS PEINTS ET JOSE BALMES

images/interventions 30

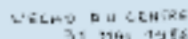


De la rue Jean-Jaurès à la rue à Santiago

Mais, selon les auteurs, ces deux échelles ne sont pas, en fait, des échelles particulières de mesure d'un même construit, à voir en faveur d'images de personnes d'aspect bon, voire de beaux et de belles.

Cécile Babin qui est la compagne de José Babin nous fait part
de sa venue à l'occasion du mariage de Chloé et de son frère.

de message instantané, tel, à Tulle, pour la recevoir cinq ou six fois par jour, dans la maison de la rue de la République, où elle se trouve seule, dans une chambre à coucher, à l'heure du dîner, à l'heure du souper, à l'heure du repos.



April 16, 2014
MIND IS A GREAT READER FOR THE FUTURE

E. E. B. LAMMAS, JOHN C. TAYLOR, AND M. J. M. M.

Tulle, le 20 June 1985 -

Gracia

Encore merci. nous aimons beaucoup
ton travail et l'exposition à Trille
était très belle.

Nous flavoyons les documents que nous avons réalisés - dans le cadre des 2^{èmes} Rencontres Arts Plastiques - ainsi que les articles parus dans la presse locale.

A bientôt peut-être en France,
et tout notre soutien pour
les luttes à venir du peuple
Chilien.



Ministra de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio
Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria de las Culturas
y las Artes
Noela Salas Sharim

Jefa del Departamento de Fomento
de la Cultura y las Artes
Claudia Gutiérrez Carroza

Directora Centro Nacional
de Arte Contemporáneo
Soledad Novoa Donoso

Coordinadora del Centro de
Documentación
de las Artes Visuales (CEDOC/CNAC)
Paulina Bravo Castillo

Las imágenes que presentan y
cierran esta publicación pertenecen
a fotografías y documentos del
Archivo Balmes Barrios

Carolina Olmedo Carrasco
Eduardo Cruces Ayala
Camilo Matiz Zamorano
Patrizio Gecele Muñoz
Isabel Serra Benítez
Pablo Ayenao Lagos
© Ministerio de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio, 2023.

ARCHIVOS, TERRITORIOS Y TEMPORALIDADES

SEGUNDA VERSIÓN

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

VOLUMEN XI

Edición
Soledad Novoa Donoso

Coordinación editorial
Paola Letelier Consuegra
Paulina Bravo Castillo

Directora de Arte
Departamento de Comunicaciones
Elena Bravo Castillo

Diseño de colección
Soledad Poirot Oliva

Correctora de estilo
Cristina Vega Videla

Diagramación
Estudio Vicencio

Primera edición: noviembre 2023
ISBN (pdf) 978-956-352-442-0

Registro de Propiedad Intelectual
2023-A-11816

Se autoriza la reproducción parcial
citando la fuente correspondiente.
Prohibida su venta.

Impreso en Chile por
Ograma Impresores

ÍNDICE

15

PRESENTACIÓN

19

Prólogo: Descentrar, subvertir, territorializar, vincular:
las historias del arte

Soledad Novoa Donoso

24

Gracia Barrios, un espíritu moderno del arte chileno

Carolina Olmedo Carrasco

60

Archivo Artes Visuales del Biobío. Alternativas
de un proceso colaborativo desde un contexto
en desindustrialización

Eduardo Cruces Ayala

88

La cineteca de Ovalle, un archivo transitorio

Camilo Matiz Zamorano

118

Hacia una cartografía del archivo de álbumes teatrales de
Bélgica Castro y Alejandro Sieveking: el espacio teatral en
el centro de Santiago (1941-1974)

Patrizio Gecele Muñoz e Isabel Serra Benítez

148

Temuco, imágenes del hambre. Performance y fuerzas
en contienda

Pablo Ayenao Lagos

PRESENTACIÓN

CAROLINA ARREDONDO MARZÁN

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Como cada año, el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Nacional de Arte Contemporáneo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio nos entrega una nueva publicación, resultado del Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales. Desde 2010 el concurso invita a presentar trabajos con el objetivo de promover la investigación en base a colecciones, archivos y documentos vinculados a las artes de la visualidad, permitiendo el conocimiento y el acceso público de estos.

El Concurso XI se convocó bajo el título de *Archivos, territorios y temporalidades, segunda versión*, como forma de dar continuidad al tema abordado en el concurso anterior. Cuenta con cinco ensayos que indagan, a través de la escritura, cómo los archivos, públicos y privados, personales e institucionales, físicos y digitales, nos permiten entender la especificidad de un territorio. Al descentralizar sus relatos, estos textos nos ofrecen la posibilidad de acercarnos y conocer nuevas escrituras y lecturas sobre las artes en Chile, aportando nuevas fuentes para el desarrollo de próximas investigaciones.

No quiero dejar de destacar la voluntad de autores y autoras por levantar, recopilar y cuestionar las fuentes con las que trabajaron. Siendo este el principal objetivo del concurso desde sus inicios, el evidenciarlo nos permite atender la variedad de tipos documentales necesarios para

elaborar sus ensayos, como entrevistas, fotografías, prensa, álbumes, videos, documentos electrónicos, documentos personales, todo para sostener los relatos que nos proponen con la rigurosidad y generosidad necesarias para compartir su investigación y fuentes documentales con lectores y lectoras.

El volumen XI nos brinda ensayos que permiten fortalecer un entramado histórico y potencian reflexiones en el campo de las artes a partir de historias locales, memorias diversas y especificidades territoriales. Es así que agradezco a Carolina Olmedo Carrasco, Eduardo Cruces Ayala, Camilo Matiz Zamorano, Patrizio Gecele Muñoz, Isabel Serra Benítez y Pablo Ayenao Lagos, autores y autoras de esta publicación, quienes han contribuido al enriquecimiento del campo de la historia del arte en Chile. Asimismo, agradezco al equipo del Centro de Documentación de las Artes Visuales por propiciar esta instancia que contribuye a la producción de conocimiento y a la difusión, resguardo y reconocimiento de las colecciones y archivos vinculados a las artes de la visualidad en todo el país.

PRÓLOGO

DESCENTRAR, SUBVERTIR, TERRITORIALIZAR, VINCULAR: LAS HISTORIAS DEL ARTE

SOLEDAD NOVOA DONOSO

DIRECTORA

CENTRO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

En su versión número XI, el Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales ha recogido una vez más la necesidad de fomentar la investigación descentrada sobre el desarrollo de las prácticas artísticas en Chile invitando a visibilizar —a través de su consulta y referenciación como fuente— archivos y conjuntos documentales que permiten delinear historias que conforman visiones complejas y entrelazadas sobre el desarrollo artístico y cultural en Chile durante las últimas décadas.

En esta ocasión, y como un desafío a lo realizado hasta ahora, los trabajos recibidos se han abierto a otras disciplinas, producciones y prácticas culturales, tales como las artes escénicas, el cine y sus entornos. El jurado, compuesto por Soledad García, Iván Flores y la invitada internacional Virginia Aillón —poeta, bibliotecóloga e investigadora literaria boliviana—, ha recogido el interés de autores y autoras cuyo foco investigativo se desplaza de las artes visuales, reconociendo en sus trabajos un aporte importante tanto en lo relativo a consulta y uso de fuentes documentales como en el fortalecimiento del análisis territorializado.

Así, bajo el título *Archivos, territorios y temporalidades, segunda versión*, este libro contiene cinco ensayos que, además, proveen material gráfico en ocasiones inédito o muy poco difundido.

Carolina Olmedo Carrasco escribe *Gracia Barrios, un espíritu moderno del arte chileno* a partir de la revisión del recientemente creado Archivo Balmes Barrios y del acceso a los documentos, registros fotográficos y material bibliográfico sobre la artista contenidos en este, abordando sus primeras décadas de trayectoria creadora, su labor como docente universitaria, su importante figuración pública y la red cómplice construida con otras mujeres protagonistas del período histórico y cultural analizado. Al momento de evaluar, el jurado destacó su clara estructura, la fluidez del relato y «la coherencia entre el proceso de organización del fondo Balmes Barrios (recientemente creado), su documentación basada principalmente en las exposiciones y la elección de la autora para conducir este relato en torno a la importancia de esos dispositivos en general y en el interés de Barrios en particular», quien sostiene «una lectura actualizada y renovadora en torno al trabajo de Gracia Barrios desprendida de las usuales dependencias masculinas (padre y esposo)».

Por su parte, Eduardo Cruces Ayala realiza un interesante trazado que aborda tanto la práctica archivística como la investigación desligada del centralismo metropolitano en su ensayo *Archivo Artes Visuales del Biobío. Alternativas de un proceso colaborativo desde un contexto en desindustrialización*. El ensayo responde cabalmente al impulso que como Centro Nacional de Arte Contemporáneo imaginamos para esta convocatoria, y en palabras del jurado, este constituye un «aporte en relación con los archivos y su vinculación con el territorio; un aporte en relación con la demanda de agentes culturales y artistas, confluencias y relaciones que desencadenan la necesidad de una emergencia de repositorios, generación y resguardo de documentos, y proyecciones teóricas y de investigación sobre archivos». Cruces es testigo de primera mano frente al problema que trabaja en su ensayo, lo que le otorga conocimiento y pertinencia como autor, y le entrega riqueza al texto: «el artículo ofrece una lectura de documentos, libros y discusiones que no necesariamente son conocidos fuera de Concepción y la región del Biobío, lo que permite dar a conocer de manera descentralizada formas de investigación en artes y generación de archivos que no están permeadas por lógicas hegemónicas de la capital».

La cineteca de Ovalle, un archivo transitorio, escrito por Camilo Matiz Zamorano, es el tercer ensayo que constituye esta publicación. En él se abordan aspectos significativos sobre la problematización del archivo desde el archivo fílmico para reflexionar sobre los problemas de la conservación material y simbólica que involucra una cineteca. Aparece también la ausencia de un fondo documental organizado sobre la propia cineteca como institución, lo que lleva a recurrir a la historia oral, colecciones privadas y el testimonio hemerográfico local para lograr identificar su programación y describir su funcionamiento. El jurado valoró la conceptualización y propuesta metodológica desarrollada por el autor, visualizando las posibilidades de ser aplicada a otros espacios de similares características en regiones distintas de la Metropolitana, las que realizan funciones importantes sin guardar un registro sistemático de su labor, sin componer un acervo propio, un archivo o una historia singular documentada. Camilo Matiz instala conceptos y preguntas clave para enfrentar la institucionalidad artística y cultural en el país, conceptos como «organismos rudimentarios», «archivos transitorios», y preguntas que cruzan la reflexión sobre la historia, la historia del arte y la archivística: ¿conserva algo una cineteca que no posee un archivo propio y estable? ¿Puede pensarse y escribirse una historia sin un archivo material? ¿Podría la experiencia sensorial de una comunidad formar un archivo inmaterial diseminado?

Patrizio Gecele Muñoz e Isabel Serra Benítez plantean un original abordaje del concepto «territorio» propuesto por la convocatoria en su investigación *Hacia una cartografía del archivo de álbumes teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking: el espacio teatral en el centro de Santiago (1941-1974)* permitiendo incluir en este volumen un trabajo que, aun cuando no asume como objeto de estudio a las artes visuales, propone un punto de vista original que cruza *archivo* y *territorio* para abordar el acontecimiento teatral —comprendido como espacio, lugar y territorio— y, tal como manifiestan los autores, «desde ahí identificar las redes y circuitos geográficos, culturales e ideológicos que lo sostienen y conforman». Gecele y Serra señalan que «este ensayo propone un cruce entre metodologías archivísticas, urbano-cartográficas y de estudio de campo, con el fin de visibilizar las diversas formas espaciales de la vida íntima y laboral de estos dos teatristas, compañeros de vida que vivieron e hicieron teatro juntos en el centro de Santiago».

Por su parte, el jurado valoró la propuesta de «un abordaje desde el Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Castro y Sieveking que permitiría reconstruir territorial, topológica, espacial y cartográficamente el acontecimiento teatral»; además, desde un enfoque interdisciplinar, pone en valor el archivo Castro y Sieveking «con una metodología que complementa la cartografía, la historia y la teoría para la interpretación de los documentos» con el fin de «identificar las construcciones teatrales y sociales que ellos impulsaron y que corresponde al gran valor de este trabajo».

Mediante un análisis semiológico, Pablo Ayenao Lagos registra, describe y analiza una serie de acciones de arte que tuvieron lugar en la ciudad de Temuco en 2010 a la luz de la huelga de hambre sostenida por un grupo de comuneros mapuche reclusos en diversos recintos penitenciarios del país (Angol, Temuco, Concepción y Lebu) en su ensayo *Temuco, imágenes del hambre. Performance y fuerzas en contienda*, en el que intenta configurar un doble recorrido: «el primero se refiere a la ciudad de Temuco y sus cargas y descargas alegóricas; el segundo nos interpela sobre las performances mismas y los signos que reportan los espacios una vez intervenidos por los artistas».

Para el jurado, el valor del trabajo radica «en la descentralización del análisis de prácticas artísticas vinculadas a contextos políticos y sociales no necesariamente amarrados a la capital», reconociendo asimismo la coherencia del texto en sus propósitos y en el método semiótico para dar lectura a tres acciones de arte; señala además que «establece de manera sintética mapas contextuales de la ciudad de Temuco y de los huelguistas como también define cada una de las acciones de arte seleccionadas», todo lo cual sería un aporte no solo al análisis que realiza sino también al registro de obras/acciones a las que, de otro modo, probablemente no tendríamos acceso.

Me parece importante destacar que cada uno de estos trabajos, en sus distintos registros, énfasis, conclusiones y proyecciones, colabora con nuestro objetivo de fortalecer la investigación y la escritura, y de brindar un espacio para la reflexión, la revisión y la reescritura de las historias que conforman la historia del arte en nuestro país.

Finalmente, quisiera agradecer a todas las personas que han apoyado no solo la realización del Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales, sino

también la producción de la publicación que da cuenta de sus resultados: a investigadoras e investigadores que, año a año, responden a nuestra llamada; a quienes nos acompañan como jurados; a todas las profesionales que apoyan la difusión del concurso y la producción editorial, y muy especialmente al equipo del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC/CNAC) encabezado por su coordinadora Paulina Bravo, sin cuyo entusiasmo, pasión, dedicación y profesionalismo el concurso ni el libro serían posibles.

Camilo Matiz Zamorano (Moscú, 1985) es cineasta, investigador y magíster en Estudios de Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado documentales como *Lo que falta* (2010), *Ex-Matías*, (2011), *Carta a Mateo* (2016), *Solo la muerte es real* (2017), *El agua se hizo humo* (2018), *Caminos de sanación* (2019-2023, en postproducción) y otros para la plataforma MAFI.tv. Ha trabajado como investigador y redactor en Cinechile.cl, asistente de archivo y documentación en la Cineteca Nacional de Chile y coordina los proyectos de recuperación patrimonial «Cineteca de Ovalle (1968-1977)» y «Cine Club Amateur de Chile (1942-1950)». Actualmente trabaja en CENFOTO UDP en el proyecto de investigación «Puesta en valor del fondo Foto-Cine Club de Chile (1937-2017)».

**LA CINETECA DE OVALLE, UN
ARCHIVO TRANSITORIO**

CAMILO MATIZ ZAMORANO

RESUMEN

En este ensayo se analizan los rasgos particulares de una desconocida cineteca que estuvo activa en la ciudad de Ovalle durante casi diez años (1968-1977), con el fin de comprender su lugar en el campo de los archivos fílmicos nacionales. El abordaje tuvo como ejes identificar su programación, dilucidar su funcionamiento y reflexionar sobre los problemas de la conservación material y simbólica que involucra una cineteca.

Como se trata de un espacio sobre el cual no existían referencias ni un archivo centralizado al que consultar, se recurrió a la historia oral, colecciones privadas y a periódicos locales como *La Provincia* y *El Limarí*. También se revisó el discurso de instituciones similares que funcionaron en el periodo estudiado para identificar puntos de convergencia y proponer una correlación entre el coleccionismo, el cineclubismo y la institucionalización de los archivos fílmicos. A nivel teórico, se acudió a ideas de Jacques Derrida respecto la pulsión destructiva que habita el archivo y al concepto «archivo transitorio» de Raymond Borge.

Introducción

Cineteca de la Casa de la Cultura de Ovalle

La cineteca de Ovalle funcionó bajo el alero de la Casa de la Cultura de la misma ciudad entre 1968 y 1977; sin embargo, hasta el momento no existen estudios sobre ella.¹ Presumimos que esto se debe, en gran medida, a que en septiembre de 2005 un incendio afectó al edificio de la Casa, destruyendo su archivo documental acumulado por años (fotografías, memorias, libros, documentos administrativos, correspondencia). Sin embargo, ningún material fílmico se quemó, porque esta cineteca no lo conservaba, sino que lo recibía desde otras instituciones en modalidad de préstamo. Este segundo factor nos ayuda a identificar la tensión que orbita el desarrollo de esta y todas las cinotecas: la conservación y la proyección. Es decir, si bien la principal labor de una cineteca es conservar un determinado archivo para difundirlo, ¿cómo entender su dialéctica archivística y su eventual aporte patrimonial si no puede realizar alguna de estas dos funciones?

Planteamos que la cineteca operó como un archivo transitorio y, justamente por eso, como un modelo paradigmático de lo que significa difundir un determinado contenido fílmico desde una ciudad sin producción cinematográfica en el periodo que estuvo activa. En este sentido, quiénes formaban parte de esta institución, cómo operaba la gestión y, en especial, qué contenido se ofrecía y su recepción engloban un conjunto de manifestaciones conservables y conservadas que, a su vez, sirven como base, en cuanto archivo recuperable, para dimensionar el rol de la cineteca de Ovalle en nuevos contextos tecnológicos, productivos y sociales.

Desde un punto de vista metodológico, consideramos pertinente acudir a fuentes primarias, como testimonios orales, unos pocos textos oficiales generados por la misma Casa y material de prensa de la ciudad, pues constituyen, hasta el momento, los únicos registros sobre esta cineteca.

1 En adelante, nos referiremos a la cineteca de la Casa de la Cultura de Ovalle de manera sintética como «la cineteca de Ovalle» o simplemente «la cineteca», y a la Casa de la Cultura de Ovalle como «la Casa».



Logo y aviso con el que la Casa promocionaba sus actividades en la prensa local.²

Respecto de los testimonios, nos referimos a entrevistas a trabajadores y colaboradores de la Casa que tuvieron relación directa con esta cineteca. Aquí se incluyen secretarías y socios-cooperadores (estudiantes de enseñanza media que cumplieron funciones de proyectoristas). En cuanto a la prensa, nos referimos a los periódicos *El Limarí* (1966-1969) y *La Provincia* (1936-1990), revisados para este caso entre 1966 y 1980 en la Biblioteca Nacional. De cada ejemplar inspeccionado se digitalizó todo texto que incluyera menciones tanto a la Casa como a su cineteca. Luego, se individualizaron e identificaron las películas aludidas en esos textos según cinco aspectos: título original, año, duración, país de origen y director/a. Es decir, se consideraron los textos que permitieran entender el funcionamiento y desarrollo de esta cineteca, y dilucidar su programación a partir de lo que exhibía (y de lo que no exhibía).

2 Heriberto Maxwell, uno de los primeros socios de la Casa, explica que el logo fue una creación colectiva entre tres de los artistas pictóricos de esa época: Alicia Quiroga (profesora de Artes Plásticas), Camilo Guerrero (dibujante técnico y topógrafo) y don Juan Meruane (pintor acquarelista y dueño de la farmacia Meruane). La hipotenusa del triángulo representa la sociedad ovallina; el cateto superior, a las organizaciones de la comunidad ovallina; y el cateto base representa a los profesores y socios mayoritarios. Los peldaños simbolizan los esfuerzos y trabajos ascendentes para llegar a la luz de la cultura (comunicación personal, octubre de 2020).

El marco temporal del trabajo lo situamos entre 1968 y 1977: la primera fecha corresponde al año en que se realizó la primera exhibición de cine gestionada desde la Casa. Para la fecha de cierre consideramos la última exhibición de películas registrada y asociada a la cineteca. Sin embargo, esta Casa siguió existiendo durante los años ochenta, aunque no hay constancia de que se hayan vuelto a concretar exhibiciones de cine en la Casa gestionadas por esta sino hasta el retorno de la democracia en 1990. Nos parece importante aclarar que, según los registros disponibles, la expresión «cineteca» no se acuñó de manera inmediata; la palabra fue apareciendo progresivamente y de manera fluctuante en los registros que informaban tanto de las actividades de la Casa, en general, como de las exhibiciones de cine, en particular. Es por ello que respetamos y reproducimos esta palabra, pues, además de apelar a una estructura específica, constituye un consciente uso nominal, expuesto de forma sostenida en las fuentes orales y escritas.

Bases teóricas para una cineteca transitoria

Cineteca es una palabra parasintética de origen griego compuesta por *kínēsis*, 'movimiento', y *thékē*, 'caja'. Es decir, el lugar donde está el movimiento, las imágenes en movimiento, las bobinas con el material fílmico o el soporte de turno. En primera instancia, según la convención, se entiende que es el sitio donde se conserva un archivo cinematográfico que, a su vez, se mueve, se muestra, en un espacio de proyección. Su lógica radica básicamente entre la conservación y la proyección. Pero una cineteca no necesariamente conserva películas —incluso poseyendo un cierto archivo—,³ pues la conservación efectiva involucra una serie de procedimientos técnicos y logísticos orientados no solo a reunir o salvar materiales, sino a lidiar con la naturaleza orgánica del soporte fotoquímico que se degrada, y que con cada proyección se destruye; aún más, se autodestruye.

3 Adscribimos a la definición que propone Ray Edmondson para la conservación: «Es el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad. Puede constar de una larga lista de procedimientos, principios, actitudes, instalaciones y actividades, y que incluyan, en especial, el mantenimiento de los soportes en condiciones de almacenamiento adecuadas» (2004, p. 22).

Incluso asumiendo que la conservación y la proyección son procesos básicos e inseparables en una misma institucionalidad fílmica, a mediados de los años cuarenta se vieron confrontadas. Tal como lo describe Raymond Borge (1991, p. 92), en esa época se debatía entre proyectar y hacer circular copias únicas de películas o, por el contrario, prescindir de proyectarlas y focalizarse en la conservación, que, como esbozamos, involucra una serie de procesos y costos. Salvar y proyectar para *darle vida* a una obra permitía obtener recursos para funcionar como institución; conservar impedía proyectar con fluidez para priorizar en infraestructura, catalogación y mantenimiento. Hoy sabemos que, ya sea en movimiento o quieto, el material fílmico —incluso en bóvedas acondicionadas— puede experimentar deterioro (Del Amo, 2006, p. 9). Es más, se transforma. Es una cuestión de tiempo y tecnología. Debe migrar para sobrevivir y así permitirse un porvenir. Así, una cineteca está orbitada por implicancias técnicas, semánticas y filosóficas.

Dicho lo anterior, ¿perdería entonces una cineteca su categoría y razón de ser careciendo de alguno de estos dos procesos —conservación o proyección—? ¿Conserva *algo* una cineteca que no posee un archivo propio y estable? Borge también analizó en parte este problema y denominó a estos espacios, por lo general alejados de las grandes urbes, «archivos cinematográficos fantasmas» (p. 152). Sitúa su origen en Italia a fines de los años setenta y los llama también «organismos vacíos, piratas», porque funcionaban bajo una modalidad híbrida e irregular, cuyos acervos se alimentaban de compras, arriendos o préstamos. Pero el autor también se pregunta: «¿Cómo se les puede prohibir la utilización de la palabra "cinemateca", cuando solamente se trata de mostrar films? Es un nombre común, como "discoteca" o "restaurante". Todo el mundo tiene derecho a utilizarlo» (p. 152). Más allá del potencial perjuicio en la conservación de obras y las complicaciones legales que se derivan, la reflexión crítica que hace Borge establece, en todo caso, que esos rudimentarios organismos también estimulaban la búsqueda de películas concernientes a la región desde donde se estaba generando esa proyección efímera, propiciando «el embrión de un patrimonio». De esta manera, el autor acaba valorando estos sitios y proponiendo la denominación de «archivos cinematográficos de transición» (p. 152).

Mal de archivo

En términos generales, el archivo se ha entendido como el conjunto organizado de documentos que una persona, una sociedad o una institución producen en el ejercicio de sus actividades. Es la acepción más elemental y accesible que sirve como piso sobre el cual situarnos para aproximarnos a lo que Jacques Derrida propone en *Mal de archivo: una impresión freudiana* (1997). Si bien el autor no menciona la palabra cine en su conferencia, desde diversos pasajes se generan planteamientos y sintonías que debemos rescatar. Al igual como lo hicimos al comienzo de este ensayo, el autor pone énfasis en la raíz etimológica de la palabra archivo para desarrollar su hipótesis: *arkhé* implica un comienzo y un mandato. Se puede entender como la instalación de un orden mediante parámetros normativos inscritos en soportes, en documentos. Esa serie de marcas codificadas, en cuanto orden, supone un cierto resguardo en un espacio físico concreto y prefigura estrategias de custodia y una determinada hermenéutica. Por ello, es imposible obviar la relación directa que establece Derrida en la instalación de ese archivo, ese orden, con la casa; «la casa privada, la casa familiar, la casa oficial» (p. 10). Y si bien el archivo es la organización a partir de un espacio íntimo, adquiere su dimensión fundante en el ámbito de lo público, en la proyección pública.

Luego, a partir de asociaciones y analogías con el psicoanálisis, Derrida invoca una determinada pulsión instalada en el archivo mismo que tiende a su autodestrucción. De la ciencia de Freud, mientras trabaja sobre la memoria, Derrida rescata estas pulsiones de vida y muerte, de inscripción y olvido. El archivo funciona entonces como nuestro aparato psíquico, nutrido de huellas, marcas y fisuras que se revelan y ocultan de formas muchas veces inexplicables. Y si asumimos que el archivo se constituye a partir de una incorporación, selección y descarte de documentos por la propia naturaleza archivante que depende de un espacio específico, entonces podemos verificar cómo se manifiesta esa pulsión de muerte u olvido que lo configura. La memoria funciona de una manera similar, en tanto es la acumulación de datos y experiencias que incluso se reprimen mutuamente. La capacidad de selección y discriminación parece inevitable. Y la pérdida también.

Ya sea archivo fílmico o memoria biológica, parece claro que ambos espacios están sometidos a un inevitable y constante proceso de acumulación, represión y adición de imágenes de manera permanente. Esta memoria selectiva nos lleva, por lo tanto, a problematizar cómo se construye una historia oficial ante la imposibilidad de conservarlo todo, ante la necesidad de organizar los materiales según un criterio normativo. De ahí que el archivo tenga que lidiar con esta paradójica y angustiante condición creativa/destructiva que le habita —como si fuera una enfermedad congénita— que, justamente por eso, permite o exige el establecimiento de un porvenir. La posibilidad de pérdida invita a una posibilidad de recuperación de lo perdido.

Todas estas interpretaciones y elucubraciones, que de momento parecen abstractas y áridas, adquieren providencialmente un cariz concreto cuando Derrida lleva el problema del archivo al terreno tecnológico. Es decir, los recovecos y vaivenes de memoria pueden aplicarse analógicamente a la archivación en alguna de sus facetas materiales. Esto nos lleva a plantearnos: ¿puede pensarse y escribirse una historia sin un archivo material?, ¿podría la experiencia sensorial de una comunidad formar un archivo inmaterial diseminado? Nos parece significativo pensar el archivo como memoria, pero también como un camino, como la organización de insumos varios, la estructuración de elementos y planificación de condiciones para que el camino invisibilizado por el tiempo y la falta de mantención pueda ser reconstruido y recaminado.

Coleccionismo, cineclub y cineteca

El cine como patrimonio universal

En la reconstrucción social, política, moral y cultural que devino luego de la Segunda Guerra Mundial, emergió con más fuerza la preocupación por la conservación del patrimonio fílmico (Borde, 1991, p. 92). Lo que había sido considerado como una mercancía, y luego —con bastante reticencia— como obra de arte, ahora más que nunca se podía abordar como documento histórico también. La destrucción programada del cine hecho en el periodo silente, a comienzos de los treinta, había propiciado la creación de los primeros archivos fílmicos, y solo poco antes de que en Europa se iniciara el conflicto bélico, en 1938, se fundaría la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (Dupin, 2013, p. 53).

Así es como las denominadas filmotecas, cinetecas o cinematecas se han ocupado de conservar las películas en su soporte original —incluyendo las materialidades asociadas a estas— para luego difundirlas y así reivindicar su valor como obras de arte, documentos históricos u otros.⁴ Preservación, restauración, difusión, investigación y hallazgo han sido, de manera sintética, las aristas que componen el circuito integral. Pero no todas las cinetecas se han desarrollado de manera homogénea, ya sea por razones presupuestarias, editoriales, políticas o técnicas, y sus labores han ido fluctuando y adaptándose a las posibilidades y necesidades propias de su contexto.

La «Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento» de la UNESCO (1980) se suele mencionar como indicación definitiva para que cineastas y agentes culturales protejan su patrimonio audiovisual. Un párrafo clave plantea el por qué esas imágenes se deben conservar: «(...) son una expresión de la personalidad cultural de los pueblos y que, debido a su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, forman parte integrante del patrimonio cultural de una nación». Esta impresión sintetiza y establece una indicación global para abordar la destrucción de los materiales, ya sea por el deterioro dado por su propia naturaleza fotoquímica, por un desgaste no controlado o como resultado de una acción intencional.

Antes de que existiera en Chile conciencia documentada sobre la salvaguarda, los únicos documentos de archivos fílmicos que existían eran privados, conformados por los filmes que los mismos productores acumulaban. Pero, como mencionamos, el material de nitrato era altamente inflamable, ocasionando con frecuencia incendios. Hayan sido intencionados o accidentales, estos siniestros aniquilaron espacios que concentraban producción fílmica nacional, por ejemplo, los talleres cinematográficos Hans Frey en 1919, luego la imprenta y taller de Esteban Artuffo en 1945 y, con posterioridad, parte del archivo de Chilefilms en 1990; incluso aquí debemos contemplar el gran vacío con respecto al desconocido paradero de los cientos de noticieros cinematográficos producidos por los periódicos nacionales (Vergara y Krebs, 2016).

4 Ya sea documental, ficción, experimental u otra denominación, nos referimos a guiones, afiches, avisos promocionales, apuntes de trabajo, correspondencia, contratos, documentación contable, etc.

Esta destrucción reiterada ha repercutido, por extensión, en el desconocimiento de autores, equipos de trabajo, procesos creativos y productivos, y, a fin de cuentas, la desaparición de un territorio, una época y una identidad. Una película cualquiera, que en un comienzo fue concebida como un producto de entretenimiento masivo, con el paso del tiempo, y agudizado por los cambios tecnológicos, fue convirtiéndose desde su ausencia en un recurso histórico apetecido. Creemos que este tipo de catástrofes afecta —como si se tratara de una onda expansiva— no solo la producción y patrimonio de un organismo, sino que provoca una herida profunda en la comunidad aledaña, obliterando su pasado. Sin embargo, el aniquilamiento nunca ha sido total, siempre quedan huellas, rastros o rastros diseminados que son atesorados, compartidos u ocultados, pero que de cualquier manera permiten reconstruir una experiencia e incluso llegar a comprender sus características desde los vacíos.

Los vaivenes de la colección personal

Respecto al gesto de elaborar primigenios archivos cinematográficos de manera individual, hay pocas pero emblemáticas referencias en Chile. Nos interesan estos casos en cuanto estos archivos dispersos no alcanzaron a institucionalizarse o se les perdió la pista, aunque sirvieron de todas maneras como insumos para diferentes iniciativas. Estos casos permiten identificar líneas conectoras, ya sea como ejemplos retomados o mediante lo que podría entenderse como una suerte de absorción institucional.

En 1941, los cineastas René Berthelón y Gregorio Pardo estrenaron en salas comerciales una versión reeditada y sonorizada de *El húsar de la muerte* (1925), película que había logrado éxito de audiencias y crítica en el periodo silente. No está del todo claro, pero de alguna manera Berthelón poseía copias de esta y otras cintas, e incluso, según Hernán Rodríguez, el cineasta «conservaba en su casa un completo archivo del cine chileno» (2010, p. 60). El texto no aclara la fuente de esta información ni tampoco especifica más detalles como la composición precisa de ese archivo: ¿fotografías?, ¿bobinas?, ¿guiones? La existencia de esta colección la vuelve a mencionar Eliana Jara, aunque de forma más detallada, cuando sostiene que, en los años cuarenta, «Berthelón ha ido entretanto creando un banco de imágenes de distintos asuntos, y adquirido varias películas del cine mudo, con todo lo cual organiza una pequeña filmoteca

en su casa estudio. La muerte lo sorprende tempranamente y el archivo desaparece, perdiéndose una buena parte del patrimonio fílmico nacional» (citada en cinechile.cl, s.f.). Tampoco esta referencia es precisa a la hora de aclarar la fuente ni deja pistas para algún rastreo.⁵ Haya sido un acopio solo con fines nostálgico-comerciales o haya sido una colección con la pretensión genuina de conservar, no lo sabemos.

En este interés por obras del periodo silente nacional coincide el siguiente caso también surgido desde acciones particulares de rescate. Según su propio testimonio, el cineasta veterano Edmundo Urrutia se dedicó durante diez años a comprar material fílmico, reuniendo diez mil metros de celuloide: «Comencé a recolectar películas chilenas cuando vi cómo eran quemados los rollos de viejas producciones nacionales. En otros casos, eran vendidas por kilos para fabricar peines. Nadie se interesaba en conservar esas películas... y ellas constituían un tesoro» (Ramírez, 1960, p. 14). Este acopio se transformó en el documental *Recordando*, estrenado en 1961, un repaso cronológico por filmaciones de la primera mitad del siglo. Aquí la conservación adquiere un tenor singular y abre nuevas perspectivas: de la acumulación particular se da forma a un relato fílmico que, por una parte, funciona como llamado de atención al problema del patrimonio fílmico y, a la vez, se constituye por sí mismo como obra de *found footage*. Según Luis Horta (2016), «*Recordando* forma parte del origen en la toma de conciencia del rol del archivo audiovisual en nuestro país» (p. 23).

El despertar de la conciencia

La puesta en marcha de la empresa semi-fiscal Chilefilms (1942-1949) traía la promesa de la modernización industrial y cosmopolita. Esta, por lo pronto, absorbería de manera casi exclusiva la atención de la opinión pública y los recursos durante esa década (Peirano, 2016). Su debacle

5 Conocer las fuentes de la fuente podría aclarar las afirmaciones que citamos con regular entusiasmo, porque también parece ser una constante la pérdida, extravío u ocultamiento del archivo de los investigadores.

coincide con el cadencioso auge del cineclubismo universitario.⁶ Este lugar de encuentro solía poner el énfasis en la apreciación y el aprendizaje teórico y, en menor medida, con el tiempo o desde casos puntuales, se incurría en la realización de obras, la organización de concursos, festivales o encuentros. La línea teórica se reflejó en algunas publicaciones focalizadas tendientes a concientizar sobre la importancia de generar una cineteca que alimentara el cineclub desde su etapa inicial. Estas primeras voces que instalaron de manera explícita esa preocupación datan de comienzos de los cincuenta.

El Cine-Club Pro Arte surgió bajo el alero del Club Pro Arte, gestado a su vez, en 1950, desde el *Semanario Pro Arte* (1948-1956), una publicación orientada a reflexionar y promover toda clase de actividades culturales. Su director y principal redactor fue el académico Enrique Bello, y con el correr del tiempo el semanario fue incluyendo colaboraciones de intelectuales de toda índole. Sus páginas reunían artículos de análisis estético, crítica, entrevistas e información sobre eventos vinculados al teatro, la plástica, la música y el cine. Además, funcionaba como organismo de gestión cultural. En un artículo que enumera el plan anual a desarrollar, se señala, entre varios, un objetivo bien específico: «J) la creación de un cine-club con su cineteca y demás elementos de filmación y proyección» (Bongue, 1952, p. 4). Sobre esa hipotética cineteca no hay más referencias, pero sí sobre la actividad cineclubista generada desde este medio y cuyo plan de exhibiciones, coordinado por Nils Bongue, se extendió durante 1951 y 1952.⁷ En su artículo «Bases para nuestros cine-club», el autor no solo expone de manera sintética el desarrollo del cineclubismo a nivel mundial hasta entonces, sino que también establece lineamientos que seguirán futuras agrupaciones homólogas (p. 4).

6 Según la mayoría de los estudios locales canónicos (Mouesca, 1997, p. 151; Horta, 2013, p. 21) el cineclubismo con apellido «universitario» fue el más activo o visible en ese periodo, pero trabajos recientes han revelado nuevos antecedentes al respecto (ver Reveco, 2015; Matiz, 2021).

7 Ver Matiz (2022).

Nils Bongue. «Bases para nuestros cine-club».
Semanario Pro Arte 154
 (1 de abril de 1952), p. 4.



La cineteca de Ovalle

Breves antecedentes culturales

La ciudad de Ovalle, fundada en 1831, ubicada en el centro de la región de Coquimbo, a 90 kilómetros al sureste de La Serena, fue desde sus inicios una urbe de pujante actividad agrícola y minera a la que arribaron progresivamente inmigrantes españoles, franceses y también de Medio Oriente. Durante el siglo XX, estos extranjeros, que poseían experiencia técnica y profesional, fueron determinantes en la fundación de incipientes organizaciones culturales que oscilaban entre el arte y la educación, aunque con orientaciones específicas, a saber: la Sociedad Musical Dr. Antonio Tirado Lanús, el Círculo Chileno-Francés, el Teatro Experimental del Club de Leones y una multiplicidad de coros surgidos en las escuelas y liceos.

Con estos antecedentes, la Casa de la Cultura de Ovalle, fundada como corporación de derecho privado el 12 de octubre de 1966,⁸ se puede entender como un hito para la ciudad, pues reunió por primera vez en un mismo establecimiento un crisol de manifestaciones, tanto artísticas

⁸ Personería jurídica concedida por Decreto Supremo n.º 972 del 4 de octubre de 1973, que, a su vez, aprueba los estatutos orgánicos.

como de formación preuniversitaria y técnica. La relevancia de esta Casa y su propuesta cohesionante se explicita en su memoria institucional de 1968. En este documento se hace un repaso por las actividades realizadas por la Casa en sus primeros dos años de existencia, con el énfasis de haber detectado un manifiesto desbalance entre la intensa actividad económica que se había desarrollado hasta entonces en la zona contrapuesto a la desarticulada oferta cultural diseminada en diversas organizaciones.

El nacimiento de la Casa

La Casa de la Cultura se instituye por un grupo de vecinos con notorias características en común. Hacia 1968, la institución ya contaba con cerca de 100 socios inscritos que aportaban una cuota variable para el pago del arriendo de una enorme casona, la secretaria, el cuidador y la mantención general (aseo, agua, luz, teléfono). Además de esa cuota, algunos de estos también donaban enseres. Otras fuentes de ingreso económico se encontraban en la realización de cursos preuniversitarios o de capacitación técnica dictados por profesores tanto locales como de ciudades aledañas.

Según uno de los primeros socios, Heriberto Maxwell (comunicación personal, 8 de octubre de 2020), los jóvenes y adultos profesionales que impulsaron la Casa pertenecían en su mayoría a instituciones como la logia masónica local Acción Fraternal n.º 42, el grupo Diaguitas n.º 32 —rama juvenil de la misma logia—, el grupo de teatro experimental del Club de Leones y el Rotary Club. Es decir, los fundadores eran participantes habituales de agrupaciones laicas y humanistas de larga data, activas de manera permanente en las actividades sociales, culturales y filantrópicas de la ciudad. Muchos de esos entusiastas socios además tenían vínculos con el comercio local, como Isaac Bitrán Palombo (1924-2016), el tesorero, dueño de Muebles Bitrán, radioaficionado y masón. O el mismo Tomás Yagnam Manzur (1922-1992), primer presidente de la Casa, también masón, comerciante, periodista y alcalde de la ciudad desde 1971 a 1981. También había personas ligadas a las letras, como Odette Álvarez Musset (1932-1996), poeta y profesora, o al teatro, como Arturo Jiménez Villarreal (1913-1990), agricultor, bombero, político y el motor de la actividad teatral en la institución. Y, entre otros, Alberto Velásquez Salfate (1943-2021),



Retrato de Arturo
Jiménez. *Revista Ovalle*
(1966). Gentileza de
Jorge Tello Pérez.

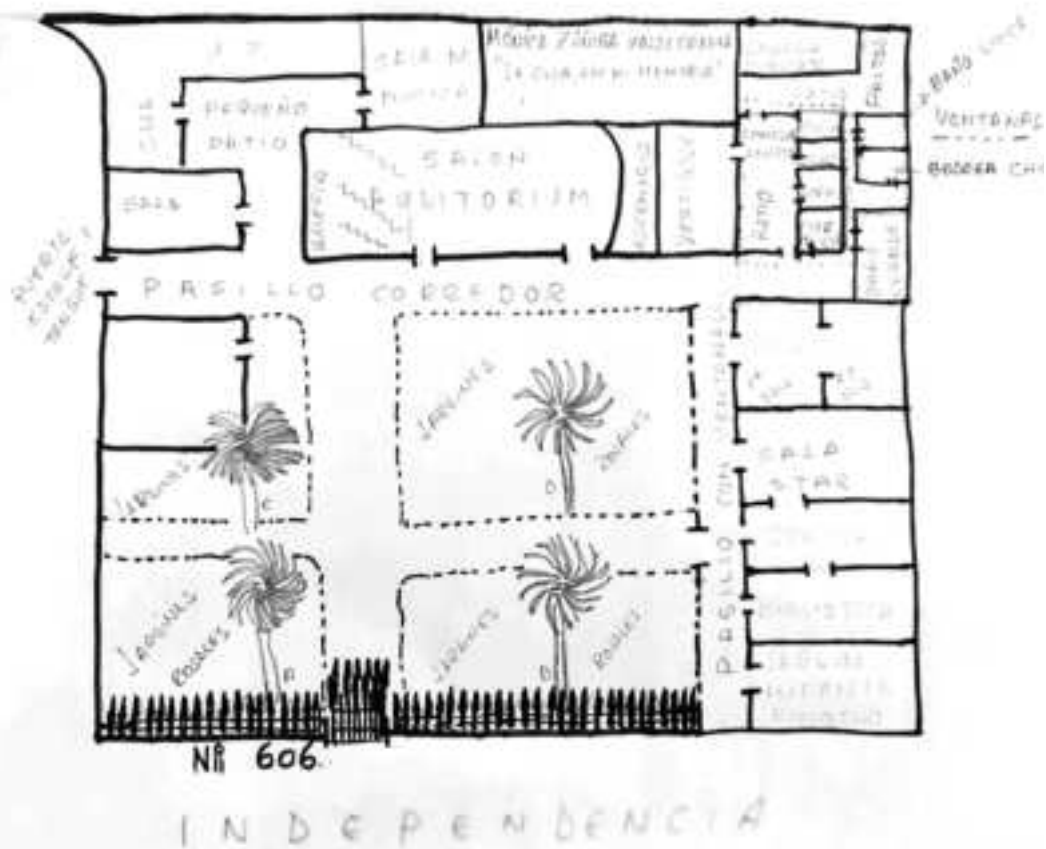
profesor de Estado, quien fue tanto relacionador público como secretario e incluso presidente de la Casa, sucediendo a Tomás Yagnam.⁹

Crisol de actividades y cine

La cantidad de actividades artísticas que desarrolló la Casa durante su existencia fue abrumadora: además de dictar talleres de arte y cursos de idiomas, contaba con una biblioteca, un museo, una radio, un coro polifónico y un auditorio con equipo de amplificación y una capacidad aproximada de 150 personas.¹⁰ En este espacio se presentaban producciones teatrales, musicales, conferencias y, por cierto, películas. Para esto último, el salón fue acondicionado y se construyó un altílo con perforaciones en el muro, desde donde se podía guardar de manera provisoria el material fílmico, manipular la proyectora y dirigir el haz de luz hacia el telón. Con esto, creemos que con el término

⁹ Todos estos resúmenes biográficos han sido posibles en gran medida gracias al trabajo de don Lincoyán Rojas Peñaranda (2010).

¹⁰ Los testimonios difieren en cuanto a la capacidad (algunos hablan de 50 personas, otros, de 150). Es posible que esta efectivamente haya variado en el tiempo, oscilando entre esas dos cifras, ya que la adquisición del mobiliario también fue fluctuando.



Plano de la Casa de la Cultura de Ovalle. Dibujo hecho a mano por Mónica Zúñiga Valderrama, hija de Samuel Zúñiga Bustos, cuidador de la Casa hacia 1971 (comunicación personal, febrero de 2021).

«cineteca» se estaba aludiendo tanto a ese espacio físico como a la experiencia de visionado público. A su vez, la gestión y exhibición de las películas eran articuladas por una «división cinematográfica», expresión usada de forma más o menos regular en los artículos de *La Provincia*. Los proyeccionistas eran alumnos del Liceo de Hombres que llegaron como usuarios a la biblioteca de la Casa y luego fueron convidados a participar como socios-cooperadores (trabajo voluntario) en distintos departamentos de la Casa. En definitiva, todas estas personas, de manera coordinada, gestionaban y concretaban el proceso completo: solicitar el material fílmico en 16 mm, recepcionarlo e inspeccionarlo,

programar las exhibiciones, promocionar en la radio y el periódico, operar el equipo de proyección y amplificación, y finalmente embalar el material recibido y devolverlo al remitente.

Estas sesiones de cine gratuitas iban por lo general de jueves a domingo, a las 19:00, y eran posibles gracias al préstamo mensual de cintas en 16 mm. Como frecuentes organismos colaboradores son mencionados, tanto en la prensa como por los entrevistados, los institutos Chileno Francés, Chileno Norteamericano y Chileno Británico de Cultura, con sedes en Santiago, y los servicios de información y cultura de las embajadas de Canadá, Alemania federal, Inglaterra y EE.UU. Los entrevistados coinciden en que siempre el remitente pagaba el envío y retorno de las encomiendas fílmicas. Creemos que la adopción y uso de la palabra «cineteca» también respondía a emular la denominación sobre el origen del material. Es decir, los envíos del material fílmico que llegaban en modalidad de préstamo provenían de la cineteca de tal o cual instituto, embajada u organismo cultural según el caso. Así es que la palabra denomina un sistema coordinado, más allá de que no responda a lo que hoy se asuma como el estándar técnico y procedimental de una cineteca o archivo fílmico.

Cineteca y su programación

Con las notas y artículos rescatados del periódico *La Provincia* hemos elaborado un catastro procurando individualizar las películas utilizando como fuentes de consulta las plataformas IMDb.com y cinechile.cl. La revisión pormenorizada nos permitió constatar que entre 1968 y 1977 se registraron alrededor de 80 funciones, exhibiéndose aproximadamente 250 películas provenientes de siete países: Francia, EE.UU., Canadá, Chile, Alemania, Inglaterra y México. Como detalle revelador se puede apuntar que en los avisos nunca se mencionaba al director de la película, salvo un par de excepciones; el énfasis estaba en el tema y el contenido. Si bien lo normal era informar las funciones con los títulos de las películas en español, en algunas ocasiones se publicaba el título en su idioma original y sin traducción (inglés o francés).

Para entender de manera general la propuesta de esta cineteca se puede interpretar lo que ha quedado de su programación tanto desde lo que

Actividades de la Casa de la Cultura

5.— CINETECA;

Ofreció funciones de cine educativo bajo el patrocinio de los Servicios Culturales de las Embajadas de Francia, Alemania, Gran Bretaña, Estados Unidos y Canadá. Atendida por otro equipo de jóvenes estudiantes, en forma voluntaria, quienes se encargaron de la operación del equipo proyector facilitado por AVICOVA L.L.C. También prestó labores de apoyo en las ilustraciones cinematográficas de cursos dictados por APROPA-Embotelladora Grúnic y establecimientos básicos y medios de la ciudad.—

6.— CLUB DE AJEDREZ

Realizó una interesante tarea de difusión del juego—ciencia. Efectuó campeonatos internos en sus salas juvenil y adulto. Envío delegaciones a Combarbalá y La Serena con intervenciones exitosas. Hay una invitación de la Federación Nacional para que intervenga un representante en el próximo torneo nacional. Dirige sus acciones ALEJANDRO RODRÍGUEZ, secundado por un grupo de jóvenes cultores.—

7.— CLUB DE PING — PONG.

Fundado por los trabajadores de AVICOVALLE y la juventud que labora en la corporación. Realiza torneos internos y cumple más bien un servicio de bienestar.

8.— CURSOS DE CAPACITACION.—

Funcionaron en el año los siguientes: SECRETARIADO EJECUTIVO — DECORACION DE INTERIORES — MODA INFANTIL — MODA ADULTOS — CURSO DE CUI-

CAS. Dictados por profesores de la corporación.

9.— CURSOS DE EXTENSION Y PERFECCIONAMIENTO:

Con el respaldo y participación de cátedráticos de la Universidad de Chile — La Serena se efectuaron los siguientes: A) Ciclo de cursos de Administración de Empresas: Estadística — Manejo de oficinas — Relaciones Humanas en la Empresa — Principios de Administración — Evaluación y Preparación de Proyectos.

B) SUB — SEDE II ESCUELA DE TEMPORADA — Integrada a las Jornadas de Perfeccionamiento del Magisterio Nacional, con los siguientes cursos: Evaluación Educativa — Metodología de las Ciencias Sociales — Metodología de las Matemáticas — Problemas de la Enseñanza del Lenguaje — Fundamentos de Análisis — El Aula como Grupo Social — Orientación Educativa.

Con los auspicios del INSTITUTO CHILENO — NORTeamERICANO se realizó el 9º Curso de INGLESES, como última etapa de una jornada de cuatro y medio años de estudio. Dirigido por la pedagoga, arta. BETTY ALFARO. Egresaron 6 alumnos, quienes recibirán sus Diplomas en las próximas semanas.

Con los auspicios de la ASOCIACION DE PROTECCION FAMILIAR y bajo la dirección de sus instructoras funcionaron cursos de PLANTACION FAMILIAR.

Con los auspicios de la ESCUELA DE DISEÑO de la U. de Chile — Sede Occidente se efectuaron los cursos de perfeccionamiento de ESTAMPADO-EN TELAS Y CERAMICA.—

exhibía como de lo que no exhibía. Es decir, en ningún registro o testimonio sobre esta hay alusiones a nada remotamente parecido al cine arte, cine alternativo, las vanguardias o cualquier cine asociado a algún canon europeo o norteamericano. Al ser un cine que llegaba de los institutos binacionales o de las embajadas, se podría creer que lo que se exhibía en esta cineteca estaba restringido exclusivamente a un cine de tipo oficial, generado por los gobiernos o de tenor solo divulgativo sobre las bondades de cada país.

Si bien los títulos y su constatación particular han sido esquivos, al menos la procedencia de las obras ha sido más verificable. La presencia de películas francesas fue mayoritaria en comparación a otros países, pues, según nuestra catalogación, un tercio de las películas provenían de este país; de hecho, la serie documental *Chroniques de France* se exhibió de manera reiterada entre 1970 y 1976. El desglose es el siguiente:

Francia: 72 películas (28,8 %)
EE.UU.: 28 películas (11,2 %)
Canadá: 26 películas (10,4 %)
Chile: 17 películas (6,8 %)
Alemania federal: 17 películas (6,8 %)
Inglaterra: 15 películas (6 %)
México: 3 películas (1,2 %)
Procedencia desconocida: 72 películas (28,8 %)

Esto nos permite generar una asociación evidenciada en sucesivos artículos donde se registra, por ejemplo, la visita del director del Instituto Chileno Francés Claude Demarigny, con el objeto de fundar una filial con sede en la misma Casa (*La Provincia*, 1968) y un plan que incluía donación de libros, clases de francés, becas de estudio y préstamo permanente de películas. Justamente a raíz de esa visita se registra la primera exhibición, *Le Rouge et le Noir* (dirigida por Claude Autant-Lara, 1954). Una visita de similar calibre se concreta en 1970 por parte del agregado de difusión cultural de la Embajada de Francia Gilbert Bougnol, que se repite al año siguiente. No es de extrañar la sintonía especial con esta nación, ya que Ovalle poseía una importante e influyente colonia francesa activa durante décadas tanto en actividades comerciales como culturales.

Como hemos asumido que la identificación unitaria de todas las obras no es posible por ahora, al menos podemos plantear algunas intuiciones a partir de ciertas palabras y conceptos recurrentes. Por la persistencia de expresiones como «cine educativo»¹¹ y por la asignación subjetiva de un concepto central a cada película a partir de la sinopsis, generamos una estadística que nos da alguna luz sobre lo que se exhibía a nivel temático, considerando que la mayoría parecen ser documentales:

Ciencia y tecnología: 69 películas (27,6 %)
 Sociedad o actualidad: 37 películas (14,8 %)
 Arte: 22 películas (8,8 %)
 Deportes: 21 películas (8,4 %)
 Medio ambiente: 18 películas (7,2 %)
 Ficción: 14 películas (5,6 %)
 Historia: 13 películas (5,2 %)
 Animación: 3 películas (1,2 %)
 Indeterminada: 53 películas (21,2 %).

Esto, que se puede entender como una elaboración editorial, se revela a lo largo de los registros también desde asuntos contingentes. En 1969 se exhibe en funciones rotativas muy publicitadas la película en colores *Misiones espaciales Apolo X y Apolo XI*. Este tipo de material, que entrelazaba ciencia, una dosis sutil de espectáculo y progreso tecnológico, sería una constante en la línea curatorial de esta cineteca, que a su vez se nutría de un público activo y opinante. Duberli Contreras, proyccionista en la Casa, recuerda haber hecho varias notas a las embajadas donde exponía las inquietudes de la gente: «Ellos en base a eso enviaban. La embajada de Alemania mandaba muchos documentales: de los volcanes, de cómo se formó la tierra, etc. Una vez una persona preguntó por qué no llegaban del espacio o cómo se formó el universo. Nosotros considerábamos esas inquietudes y preguntábamos a la embajada si ellos acaso tenían ese tipo de material» (comunicación personal, febrero de 2019).

11 Por ejemplo, se promocionaron doce sesiones consecutivas explícitamente de «cine educativo» durante el primer semestre de 1970 y luego más exhibiciones donde se registra la misma expresión en múltiples avisos de 1972, 1974, 1975 y 1976.

24 OCT - 1972

CASA DE LA CULTURA

HOY - CINETECA - HOY

El Departamento Cinematográfico de la Casa de la Cultura presenta en el día de hoy, DOMINGO 29, un gran ósco programa rotativo, desde las 7,30 de la tarde.

- 1.- Festival de Dibujos Animados
 - a) Las enfermedades se contagian (technicolor)
 - b) La lección de don Simón (technicolor)
- 2.- Mas leche para el mundo (technicolor)
- 3.- El puerto de San Francisco, la Puerta Dorada.
- 4.- WISCONSIN, the good life (en technicolor)
- 5.- Historia del FUTBOL. Ven a los equipos mas famosos del mundo: Santos, Dinamo, Real Madrid, Sampdoria, Lille, Borussia; etc etc.

La Provincia, Ovalle,
29 de octubre de 1972.

Cineteca y el post-golpe militar

Si bien el golpe de Estado en septiembre de 1973 significó un abrupto quiebre de la política y una fractura social, el ambiente cultural también experimentó rupturas de toda clase. La actividad cinematográfica, tanto desde la producción como desde la exhibición, se tuvo que adecuar al

nuevo contexto de control y represión. La Universidad de Chile, tradicional espacio de actividad política y estudiantil, fue intervenida y su cineteca dejó de funcionar hacia 1976. Sin embargo, en el nuevo escenario, múltiples iniciativas culturales se las arreglaron para continuar impulsando el cine y los espacios de encuentro, por ejemplo, el Cine Club de la Universidad Austral en Valdivia y los institutos binacionales de cultura, entre ellos el Goethe-Institut y el Instituto Chileno Norteamericano, que apadrinaba la actividad del Cine Club Omega (Horta, 2013, p. 21). Tanto la prensa como los testimonios apuntan a que las exhibiciones de la cineteca de Ovalle continuaron. El profesor Sergio Peña, que visitó la Casa entre 1972 y 1976, cree que la actividad se mantuvo luego del golpe porque «si bien es cierto que en Ovalle hubo enfrentamientos, hubo convulsión política, no fue tan grave como en otras partes del país. Las cosas se aquietaron pronto» (comunicación personal, enero de 2019). María Navea, secretaria de la Casa, recuerda que allí «no se hablaba de política» (comunicación personal, febrero de 2019). En todo caso, tampoco a la Junta Militar le parecían inocuos estos espacios. En esa misma época, en una sesión secreta de la Junta Militar se discute sobre educación y el ministro analiza así el panorama:

Hay actividades e instituciones culturales y científicas que gravitan sobre el Ministerio [de Educación], cada uno con sus propios problemas y cada una creyendo y exponiendo su punto de vista (...). Influyen en la educación la iglesia, los masones, los marxistas, la Democracia Cristiana, el Rotary, el Club de Leones; en fin, cuanto conglomerado social hay; todos estiman que deben participar y meterle mano. (...) Tenemos que atajar convenios culturales en determinadas partes, pues a la mayoría de los convenios culturales les quieren dar un tinte político. (Política Nacional, 1974, p. 2)

Creemos que esta suspicacia para con todas esas agrupaciones civiles no fue una idea aislada, sino que tuvo una aplicación efectiva y, por tanto, pudo haber tenido que ver con el cese del envío de materiales a Ovalle. Como haya sido, los entrevistados coinciden en que el ímpetu con el que partió la Casa de la Cultura bajó a finales de los años setenta por varios motivos. Los proyeccionistas se pusieron a trabajar, a estudiar en

la educación superior o se casaron. Los principales socios que aportaban dinero comenzaron a distanciarse, ya sea por proyectos personales o por salud. Por otro lado, las dificultades económicas para mantener los gastos de la casona se hicieron insostenibles y lo que había sido la otra fuente de financiamiento —los cursos varios— fueron menos requeridos porque comenzaron a proliferar los institutos técnicos y profesionales.

A fines de los setenta, la parte frontal de la propiedad se le arrendó al restaurante Palmeiras y, con esto, solo quedó espacio para la secretaría, el museo y la biblioteca. Duberli Contreras recuerda que hacia fines de 1976 comenzaron a reducirse las exhibiciones: «Me acuerdo de que hicimos una carta donde preguntábamos por qué ya no seguían enviando [películas]. Porque la gente pedía películas. Y ahí las embajadas nos respondieron que ya había terminado el ciclo de préstamos» (comunicación personal, febrero de 2019). Una de las últimas sesiones se registró en mayo de 1977, con el apoyo de la Embajada de Canadá, siempre con ese ímpetu educacional y tecnológico del comienzo, hacía casi 10 años atrás.

Conclusiones

En este ensayo hicimos una aproximación teórica e histórica en torno a la cineteca de Ovalle y su propuesta en cuanto espacio de exhibición cinematográfica y reducto enmarcado dentro del concepto «archivo transitorio». Pudimos constatar que, si bien ese concepto tiene una carga peyorativa, porque alude al incumplimiento de un estándar de conservación oficial e internacional, prácticamente todos los archivos fílmicos nacionales anteriores y contemporáneos a la cineteca de Ovalle aplicaban a esa denominación, pues funcionaron con mínimo personal, con lagunas temporales notorias, sin infraestructura idónea, recurriendo al préstamo o las donaciones, extraviando o desatendiendo los materiales que custodiaban y conservaban, y documentando poco o nada sus procesos teóricos y técnicos.

Levantamos un voluminoso archivo documental y testimonial sobre un lugar del cual no existían antecedentes ni referencias en ningún estudio local y constatamos que la cineteca de Ovalle exhibió de forma casi exclusiva un tipo de cine documental orientado a divulgar los avances científicos, tecnológicos, artísticos, históricos y deportivos de naciones

asociadas al progreso. Pudimos verificar que este tipo de cine, producido principalmente para la televisión u orientado a circuitos vinculados a entornos educativos, también fue parte de la programación de otros espacios nacionales —en especial universitarios—, pero el interés, valoración o acercamiento a ese cine ha sido escaso, tal vez por considerarse mera propaganda, carente de méritos estéticos o incluso, derechamente, no cine.

También concluimos que la decisión de no conservar de manera permanente material fílmico en la cineteca de Ovalle se debió a varios factores: 1) En el plan de trabajo de la Casa, la exhibición de cine no era prioritaria, sino una de las tantas actividades artísticas y de formación que ofrecía la institución; 2) el financiamiento, tipo mecenazgo, solo alcanzaba para cubrir gastos esenciales del funcionamiento de la Casa, donde se procuraba incurrir en la menor cantidad de desembolsos adicionales dada la inestabilidad de los aportes; 3) no existían en la zona antecedentes cinematográficos suficientes,¹² ni desde la realización ni desde la teoría, como para emprender la titánica tarea de organizar de manera permanente la conservación de filmes; tampoco existía ese afán coleccionista en los principales gestores de la Casa (excepto para materiales de consulta más tradicionales y manejables, como libros o revistas, y siempre desde una veta pedagógica). También consideramos que el perfil de los socios, ligados a la docencia o el comercio, con afinidades al teatro y la música clásica, y en especial ligados a organizaciones sociales de raigam-

12 Durante este proceso de investigación pudimos constatar que la producción de cine y audiovisual hecha por ovallinos, o con locaciones en Ovalle, comenzó de manera sostenida a partir de los años 90. Con anterioridad, solo se advierten esporádicas experiencias de realización local hechas por aficionados, forasteros o por Televisión Nacional (esto último verificado en artículos de *La Provincia*). Con este dato, nos acercamos a TVN con el objeto de identificar, visionar, analizar y, algún día, adquirir y devolver estas imágenes a los ovallinos. Lamentablemente, la política de «el canal de todos los chilenos» es implacable: la tarifa para consultar su base de datos (que no es pública) es de 70 dólares por hora (incluso si es con fines de investigación). Por otro lado, la tarifa para obtener los derechos de uso y un respaldo digital es de más de 1.200 dólares por minuto. Es necesario tomar en cuenta que este canal, fundado en 1969, ha sido financiado con los impuestos de todos los chilenos y las grabaciones que hizo esta empresa en su momento no involucraron pago a las personas grabadas ni autorización (Bossay, 2021).

bre filantrópica y social, determinó en gran medida tanto la permanencia de esta cineteca como el contenido que se le ofrecía a la comunidad.

Estamos lejos de proponer estas conclusiones como certezas definitivas, porque asumimos los vacíos o inexactitudes generados por la interpretación de la fragmentaria documentación recabada y los testimonios invocados cuarenta años después de los hechos vividos por sus protagonistas. Creemos que este ensayo permite formular una serie de interrogantes sobre esta cineteca en particular, como cuánto más nos podría decir el precisar su programación o las decisiones específicas que determinaron su funcionamiento. Por ejemplo, ¿qué pasará en el futuro próximo con el patrimonio fílmico y audiovisual generado durante los últimos treinta años en Ovalle y sus alrededores? Y, a nivel más técnico, vale la pena preguntarse por los desafíos asociados a precisar estándares de conservación en constante actualización, al estar sujetos al veloz cambio tecnológico. Al parecer hoy no es posible pensar en la conservación sin integrar el factor de la migración de soportes, pues las obras también están enfrentadas a la obsolescencia del equipamiento necesario para la reproducción.

Nos resuena por ahora una máxima profética de tono derridiano planteada por Jaime Córdova: «Todo archivo está condenado a la desaparición. La materia de la que se componen los objetos es orgánica, y por lo tanto se deteriora con el paso de los años y la exposición continua a los elementos» (Cordova, 2018, p. 13). O, tal vez distinto a la desaparición, una transformación decodificable, una impresión, incluso en su versión maltrecha, puede ser leída, descifrada e integrada al archivo. Podríamos pensar entonces el archivo desde la consecución, desde una secuencia de transmisiones —marcas y huellas— que se esparcen en el tiempo. Pero incluso con la supresión, la destrucción, los vacíos y las incongruencias, el archivo se articula y retorna. Por ello, la cineteca de Ovalle no se puede entender solo como un organismo acabado o reducido a su contexto, sino más bien como una etapa específica coherente en ese contexto tecnológico y productivo que se puede o debe retomar, actualizar y acomodar a las nuevas circunstancias. He ahí su fuerza, actualidad y significación histórico-teórica. Su condición de artefacto orgánico, de sedimento fértil, de cenizas reutilizables para la pavimentación de un porvenir. ¿Cuántas ciudades —fuera de Santiago— pueden darse el lujo de ostentar un organismo tan bellamente rudimentario y a la vez tan nutrido de singularidades atravesadas por la subversión de los estándares?



Afiche promocional de *Ardiente paciencia*, ca. 1991. Ilustración hecha a mano por Carlos Vis Cárcamo, expresidente de la Casa de la Cultura de Ovalle (que en la década de los noventa resurgió bajo una nueva administración). Gentileza de Carlos Vis Cárcamo.

La aproximación que hacemos a este organismo nos invita a repensar las definiciones canónicas y a flexibilizar la mirada, teniendo en el horizonte identidades territoriales en reconstrucción, cuyo eje de visibilización fue una sala alternativa que, usando la expresión «cineteca», exhibía cine educativo para insertarse y ser aceptada en un imaginario local, para vincularse con el mundo. Hoy somos conscientes de que un archivo fílmico debe cumplir con ciertos parámetros técnicos y poner en circulación un determinado patrimonio reunido, pero también las experiencias heterodoxas necesitan ser observadas y leídas a la luz de esta condición híbrida que hemos recuperado, el «archivo transitorio».

REFERENCIAS

Borde, R. (1991).

Los archivos cinematográficos. Valencia: Ediciones Filmoteca Valenciana.

Bongue, N. (1 de abril de 1952).

Bases para nuestros cine-club. *Semanario Pro Arte* 154.

Bossay, C. (24 de noviembre de 2021).

Historia que se ve, memoria que se siente. La imperante importancia de un archivo audiovisual. Primer Plano. <https://www.revistaprimerplano.cl/historia-que-se-ve-memoria-que-se-siente-la-imperante-importancia-del-archivo-audiovisual/>

Casa de la Cultura de Ovalle (mayo de 1968).

Autoedición. Cinechile.cl (s.f.). *René Berthelón*. <https://cinechile.cl/persona/rene-berthelon/>

Córdova, J. (2018).

Tribulaciones de un perseguidor de sueños. RAM [Revista Archivo Manoseado] 2, 12-14.

Del Amo, A. (2006).

Clasificar para preservar. Ciudad de México: Cineteca Nacional/Conaculta/Filmoteca Española.

Dupin, C. (2013).

The Origins of FIAF, 1936-1938. *Journal of Film Preservation* 88, 43-58.

Edmondson, R. (2004).

Filosofía y principios de los archivos audiovisuales. París: UNESCO.

La Provincia (16 de septiembre de 1968).

El Instituto Chileno-Francés se organiza en la Casa de la Cultura.

Derrida, J. (1997).

Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid: Trotta.

Horta, L. (2013).

Los fantasmas del país perdido. El patrimonio fílmico de la Universidad de Chile. *Boletín de Arte* 13, 11-15.

Horta, L. (2016).

Historia del olvido: *Recordando* (1961). RAM
[Revista Archivo Manoseado] 1, 18-23.

Jiménez, A. (1966).

Revista Ovalle. Autoedición.

Matiz Zamorano, C. (3 de junio de 2021).

Cine Club Amateur de Chile (1942-1951): Retazos de una generación silente. X Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, Santiago de Chile.

Matiz Zamorano, C. (27 de mayo 2022).

Nils Bongue, fundador del cineclubismo universitario chileno (1951-1952). XI Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, Santiago de Chile.

Mouesca, J. (1997).

El cine en Chile: crónica en tres tiempos. Santiago: Universidad Nacional Andrés Bello.

Peirano, M. y Gobantes, C. (2016).

Chilefilms, el Hollywood criollo. Santiago: Cuarto Propio.

«Política Nacional de Educación» (1974).

Acta n.º 160 A, República de Chile. Junta de Gobierno, octubre de 1974, p. 2. https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursoslegales/10221.3/34984/1/%20acta160_1974_A.pdf

Ramírez, O. (8 de noviembre de 1960).

1909 a 1939: Documental capta a Chile en 30 años. *Ecran* n.º 1554.

Reveco, R. (2015).

Un cinema sous tension. Une histoire du cinéma chilien 1939-1973. [Tesis de doctorado en Estética, Ciencias y Tecnologías del Cine y el Audiovisual, Universidad de París VIII Vincennes-Saint Denis].

Rodríguez, Hernán. (2011).

Fotógrafos en Chile 1900-1950: Historia de la fotografía. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

Rojas Peñaranda, L. (2010).

Diccionario Biográfico Bicentenario de la Provincia de Limarí. Ovalle: Ilustre Municipalidad de Ovalle.

UNESCO (1980).

Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images. <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>

Vergara X. y Krebs A. (28 de enero de 2016).

Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931). Cinechile. <https://cinechile.cl/por-pantallas-y-paginas-los-noticieros-cinematograficos-y-su-aporte-al-cine-chileno-1927-1931/>

Pablo Ayenao Lagos (Pitrufquén, 1983). Es profesor de Castellano y Comunicación y magíster en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la Frontera. Su principal área de interés es la literatura. Ha publicado los libros de poesía *Flúor* (Poleo Ediciones, 2011) y *Antes que el alba te sacuda en el pavimento* (Ediciones de la Ausencia, 2015), la novela *Memoria de la carne* (Bogavantes Ediciones, 2015), Premio Municipal de Literatura de Santiago 2016 y el libro de cuentos *Animales muertos* (Cagtén Ediciones, 2021). Actualmente reside en la localidad de Labranza, Temuco.

**TEMUCO, IMÁGENES DEL
HAMBRE. PERFORMANCE Y
FUERZAS EN CONTIENDA**

PABLO AYENAO LAGOS

RESUMEN

El presente trabajo analizará semiológicamente aquellas acciones de arte que acontecieron en la ciudad de Temuco, y que tienen como raíz generadora la huelga de hambre llevada a cabo por más de una treintena de comuneros mapuche. Estas acciones de arte se refieren a diversas performances que se desplegaron en la capital de la novena región en el mes de septiembre del año 2010, y que guardan un origen común e imperioso: nacen al alero de la contingencia; puesto que en ese preciso momento una cantidad importante de comuneros mapuche, recluidos en diversos penales del país, vivían una rigurosa hambre autoimpuesta, como último recurso de denuncia y reclamación.

Límites / orientaciones / puntos infranqueables

Este ensayo revisará semiológicamente diferentes acciones de arte que se desarrollaron en la ciudad de Temuco en el mes de septiembre del año 2010. Dichas acciones de arte —que en adelante denominaremos performances— poseen una característica transversal en cuanto a su elaboración visual y narrativa, ya que nacen desde la urgencia por resituar un suceso aciago: la huelga de hambre que en ese tiempo realizaban más de treinta comuneros mapuche en las cárceles de Angol, Temuco, Concepción y Lebu.

Para realizar nuestra investigación nos apoyaremos en la semiótica, pues concebiremos a la ciudad de Temuco como un espacio urbano cargado de simbolismos. Además, reconoceremos a las performances como «imágenes estéticas» que conllevan necesariamente intenciones socio-comunicativas.

De igual modo, configuraremos un doble recorrido: el primero se refiere a la ciudad de Temuco y sus cargas y descargas alegóricas; el segundo nos interpela sobre las performances mismas y los signos que reportan los espacios una vez intervenidos por los artistas.

Pero antes debemos deambular por aceras y perspectivas.

Lo primero: las ciudades son espacios sígnicos que nos entregan referencias históricas, porque nos hablan del pasado a través de su sintaxis arquitectónica, pero también son lugares que nos indican costumbres, imaginarios y dolores de los pueblos. En la ciudad se refleja la urgencia, pues los espacios urbanos no son solo una agrupación de personas que comparten una geografía física y humana, sino que corresponden a superficies porosas que nos revelan e interpelan sobre lo que sucedió y sobre lo que hoy sucede. La ciudad dialoga necesariamente con los sujetos que la habitan: «El patrimonio de una nación, o de una ciudad, es distinto para distintos habitantes. Representa algunas experiencias comunes, pero también expresa las disputas simbólicas entre las clases, los grupos y las etnias que componen una ciudad» (García Canclini, 1995, p. 95). El diálogo con la ciudad es plural según el interlocutor, pues ella

confiere múltiples espacios contemplativos, redes metafóricas que los habitantes instauran, articulan, reproducen y operan según sus pulsiones particulares.

La ciudad crea y se recrea.

La ciudad estimula y agota, seduce y absorbe.

Ciudades: puntos infranqueables.

Las particularidades de los individuos transforman necesaria y definitivamente su entorno: «La ciudad se ha constituido a través de los tiempos, como territorio que produce la racionalización de las subjetividades de sus habitantes, ciudades que como citas literarias de un tiempo configuran variadas y múltiples formas de habitarla» (Sutherland, 2009, p. 111). En la ciudad, la apropiación de los espacios es siempre un flujo constante. Allí confluyen, en forma alterna y paralela, arte, protesta, poesía, servicios, coacción, comercio, poder, instituciones. Fuerzas heterogéneas, a menudo latentes y a menudo contrapuestas.

Así, los muros, las estatuas y los edificios son intervenidos bajo una producción de simbolismos singulares que, de esta manera, instalan un discurso público. Las estatuas pueden tumbarse; en los muros descansan las consignas y los deseos; los edificios son atravesados por mensajes lumínicos. «Las imágenes construyen un territorio, por lo que la idea que nos hacemos de un país o una ciudad depende en gran medida de aquellas imágenes que se nos presentan en el espacio público» (Cayuqueo y Quiroga, 2021, p. 64). La ciudad proyecta los impulsos, las ambiciones y los afanes de sus ocupantes; especialmente los anhelantes afanes.

Perímetros visuales: textos del hambre y lugares en disputa

La primera performance que analizaremos se ejecutó en el frontis de la municipalidad de Temuco, el 2 de septiembre del año 2010. La segunda performance que será objeto de estudio se realizó en el acceso a la cárcel de hombres de la ciudad de Temuco, el 26 de septiembre de 2010. Cabe señalar que, en dicha cárcel, se encontraban algunos de los comuneros mapuche en huelga de hambre. Finalmente, la última performance puesta al trasluz se denominó *Poéticas del hambre* y ocurrió en la Escuela Sociocultural de Artes FábriKa Temuko, el 10 de septiembre del año 2010.

Temuco nos enuncia.

Las ciudades nos enuncian.

Veamos, indagemos.

En septiembre del año 2010, Temuco vio alterado su diario e incesante acontecer porque diversas acciones y operaciones la transformaron, abriéndola y emplazándola en nuevos escenarios, nuevos simbolismos y, por consiguiente, nuevas formas de transitarla. Nuevas formas de desplegar las subjetividades de las personas que en Temuco viven, trabajan, pernoctan, estudian o elaboran discursos artísticos.

Las performances que se examinarán en este trabajo guardan la urgencia por el decir y, al mismo tiempo, la imagen estética de la casualidad. Es un arte atingente, poblado por el metarrelato del hambre y el encierro. Es un «arte situación» (Richard, 2007, p. 22), que busca textualizar y resituar simbólicamente la problemática Estado chileno / nación mapuche.

En *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (2007), Richard, refiriéndose a los trabajos de la escena de avanzada, afirma: «trabajaron siempre con una temporalidad retóricamente desprovista de toda heroicidad; una temporalidad histórica basada en las trizaduras de un relato lleno de vacíos que, por lo mismo, se había vuelto casi inenarrable» (p. 22). Las palabras de Nelly Richard, refiriéndose a las acciones de arte efectuadas en el Chile bajo dictadura, coinciden plenamente con las performances que se desarrollaron en Temuco durante septiembre del año 2010, porque desde el hambre autoimpuesta y el sufrimiento infligido a los cuerpos nacen performances que, a través de sus distintivos registros, nos reclaman irremediablemente: «Uno de los aspectos claves al hablar del *Performance art* en América Latina es que su práctica en nuestros territorios ha estado fuertemente ligada al ámbito de las luchas y reivindicaciones sociales, con casi la totalidad de los teóricos y artistas que abordan la materia dando cuenta de su carácter eminentemente político» (González et al., 2016, p. 47). Sin lugar a dudas, las performances de este estudio están fundadas en la agitación y en la reivindicación activa frente al discurso colonial y se realizan bajo una lógica vertiginosa: resituar y acompañar figurativamente lo que ocurre ante nuestros ojos.

Inscripciones / abordaje

Otra vez Temuco, sempiterno fuerte

Temuco es la capital de la novena región de la Araucanía. Se encuentra ubicada a 677 kilómetros de Santiago, hacia el sur. Fue fundada el 24 de febrero de 1881 bajo la categoría de fuerte, es decir, su gestación se realizó mediante una potente operación militar que usurpó violentamente las tierras donde se enclavó la ciudad.

La población mapuche que vivía en aquel territorio fue desalojada y luego reubicada y encajonada en comunidades —«reservas»—; a los sobrevivientes se les entregaron títulos de merced. A la vez, la ciudad-fuerte logró consolidarse como un importante espacio urbano. Este ataque militar bajo el cual se ocupó el territorio ubicado al sur del río Biobío se conoce oficialmente como «pacificación de la Araucanía», aunque consideramos más exacto y fidedigno señalarlo como *ocupación del Wallmapu*, pues el despojo de la tierra y la anulación de nuestras formas de vida es algo palpable y ominoso: un escenario de rucas en llamas, campos calcinados y rebeldes fusilados después de juicios sumarios (Pino, 1969, p. 28). Creemos que es pertinente hacer memoria, puesto que, a raíz de los sucesos acontecidos hace más de 140 años, perseveran conflictos étnicos versus Estados nacionales. Por eso, las performances que se estudiarán en esta investigación y que nacen desde la mencionada huelga de hambre pueden ser rastreadas como vertientes de una historia implacable, de la cual el arte se hace cargo.

Huelga de hambre de comuneros mapuche

La huelga de hambre realizada por los comuneros comenzó el 12 de julio de 2010. En un principio, fueron los presos mapuche de la cárcel de Temuco quienes emprendieron esta acción, pero paulatinamente se fueron sumando comuneros detenidos en otras cárceles del país: El Manzano (de Concepción), la cárcel de Angol y la cárcel de Lebu.

En total fueron 34 comuneros mapuche que ayunaron por más de ochenta días en sus respectivas celdas. Entre sus peticiones más importantes se encontraban la no aplicación de la ley antiterrorista, la exigencia de libertad a todos los presos políticos mapuche y el fin al doble procesamiento civil-militar.

La huelga de hambre de los comuneros mapuche finalizó el 2 de octubre de 2010, cuando los huelguistas y sus representantes llegaron a un acuerdo con el gobierno. Es necesario señalar que no todos los comuneros finalizaron su ayuno ese día: los huelguistas de la cárcel de Angol continuaron ayunando un tiempo más hasta que finalmente depusieron su acción. Luis Marileo, quien era menor de edad en aquel entonces, fue el último comunero que permaneció en huelga, cesando su hambre autoimpuesta el día 12 de octubre de 2010.

Performance

La designación *performance* hace referencia a una serie de técnicas que convergen bajo un sentido estético diferenciable, en las cuales un artista o un grupo de artistas expresan mediante un conjunto de operaciones (plásticas, escénicas, lingüísticas, pictóricas) un relato acabado en la superficie, pero necesariamente abierto a la resemantización por parte de los espectadores.

En efecto, la performance radica en la dimensión actitudinal de los artistas, pues sus trabajos consisten en la realización procedimental de imágenes que invariablemente dialogan con las personas que *asisten* a ver estos espectáculos. La palabra «asisten» debe ser explicada, puesto que la mayoría de las veces el público no concurre a ver una performance, simplemente se encuentran con ella. Las personas, en sus tránsitos cotidianos, tropiezan con estas acciones de arte: «Son obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales (acontecimientos geográficos, transcurros comunitarios) permanecen inconclusos, garantizando así la no finitud del mensaje artístico para que así el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas» (Richard, 2007, p. 17). La multiplicidad es característica de la performance. Borrar límites, achurarlos, y que así confluyan arte, vida, protesta, reestructuración, huellas. Las palabras de Eltit, referidas al grupo CADA, del que ella fue parte, son esclarecedoras: «La calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués» (2000, pp. 158-159). Acción y reacción, acoples y desacoples. La performance orienta y articula siempre sus estrategias y dimensiones.

Como ya lo esbozamos, la performance es a menudo multimodal y propugna la utilización del cuerpo como elemento significativo. Es importante señalar que no es el único elemento significativo, pero sí es un componente necesario e ineludible, pues la performance no representa, sino que muestra.

Así, la elaboración performática consiste en exponer, distante de todo canon, la subjetividad del artista, que resemantiza su cuerpo, ahora transformado en objeto portador de simbolismos, ya no como organicidad, sino como producción cultural que enlaza narrativas, señales y entramados sociales. Una corporalidad que se transforma en dinámica socio-operacional. Como características subyacentes de la performance hallamos su espacialidad (puede ocurrir en cualquier lugar) y su temporalidad (posee una indeterminación en cuanto a duración): «Las performances viajan desafiando e influenciando otras performances. Sin embargo, de alguna manera suceden siempre *in situ*, son inteligibles en el marco de los ambientes inmediatos y los asuntos que las rodean» (Taylor, 2015, p. 35). Por ende, el lugar y el tiempo son siempre resituados y quedan a merced del trabajo/deseo del artista que, con las herramientas propias de su técnica o técnicas, transforma el hábitat cotidiano inundándolo con su texto, su labor, su indicio. Se genera un espacio e intervalo artístico mediante la ocupación signífica-operacional de los lugares.

Este espacio e intervalo artístico se utiliza ya sea mediante la producción en tiempo real de un trabajo o como culminación de una obra ya elaborada, siendo solamente presentada a los espectadores en un área común.

En el caso de la performance poética efectuada en las afueras de la cárcel de hombres de Temuco, podríamos afirmar que se trata de una intervención de carácter lírico, en donde los poemas escritos con anterioridad acompañan la lectura (y acompañan más allá de la lectura).

En las performances, los soportes y elementos materiales pueden ser de muy diversa índole y se usan acompañando y resignificando los ineludibles cuerpos que realizan acciones de forma aparentemente desorganizada. Es necesario señalar que en la performance los espectadores pueden ser interpelados directa y fastidiosamente por los artistas, produciéndose dinámicas no siempre previstas: «El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público. Los actores pueden rociar con agua

al público, o arrojarle calderilla o polvo para estornudar. Puede haber alguien que haga ruidos casi ensordecedores en un bidón o que agite una antorcha en dirección a los espectadores» (Sontag, 2005, p. 342). Y allí, justo allí, nos encontramos con aquello sustancial e inconfundible de la performance, puesto que elimina toda barrera entre audiencia y artista, acto e imagen, obra y biografía.

Fórmula y derrotero

Para estudiar estas diversas performances, se desarrolló una metodología dúctil basada tanto en la observación participante como en registros fotográficos y fílmicos, y la utilización de modelos de análisis semiológico.

Calificaremos a las performances como imágenes estéticas debido principalmente a la sucesión de situaciones que traen consigo y que no son más que iconografías ocurridas en tiempo real.

Examinaremos estas imágenes estéticas primero contextualmente y luego seguiremos el modelo propuesto por Roland Barthes (1986) para la lectura de imágenes, es decir, nos referiremos tanto a las imágenes denotadas como a las imágenes connotadas: «La imagen denotada vuelve natural al mensaje simbólico, vuelve inocente al artificio semántico, extremadamente denso (sobre todo en publicidad) de la connotación» (p. 41). Distinguiremos entonces entre la imagen denotada, correspondiente a la imagen pura y aséptica que nos entrega información objetiva sobre lo que acontece, y la imagen connotada, que nos plantea y exhibe los códigos y simbolismos con los que el texto nos comunica, siendo una imagen que demanda y que construye, con nosotros, una lectura.

Análisis

Performance realizada en el frontis de la Municipalidad de Temuco

Análisis contextual

Esta performance se llevó a cabo en el frontis de la municipalidad de Temuco el 2 de septiembre de 2010, cuando los comuneros mapuche cumplían 52 días en huelga de hambre. Fue ideada y desarrollada por un grupo de artistas que se congregaban en torno a la Escuela Sociocultural

de Artes Fábrica Temuko, antigua edificación que fue ocupada e intervenida creativamente, convirtiéndose en un importante centro artístico autogestionado de la ciudad que funcionó durante varios años.

Imágenes denotadas

En esta performance encontramos cuerpos masculinos y femeninos, botellas de agua, frazadas tendidas en el suelo, mantas, colchonetas, ropajes de colores claros (preferentemente blancos y algunas tonalidades de café) y espectadores que observan la acción mientras transitan por la calle.

Lo que más impacta visualmente es el letrero cuyo lema reza así: 52 DIAS en HUELGA de HAMBRE PRESOS POLITICOS MAPUCHE

En este mensaje lingüístico se destaca la combinación de mayúsculas y minúsculas, además de los códigos cromáticos utilizados. El número de días de duración de la huelga de hambre se encuentra escrito en color rojo sobre un fondo negro. Las letras, en cambio, son blancas y están impresas sobre la misma base oscura.

Los cuerpos no visten idénticos ropajes. Los masculinos se cubren con pantalones y los femeninos se encuentran ataviados con una túnica, aunque todos convergen bajo una misma unidad: la ropa holgada.

Un elemento que resalta es el agua, bebida por una mujer, pero también entregada como ofrenda al cemento.

Las frazadas, mantas y colchonetas le brindan algo de suavidad a la carne, combaten la dureza del suelo.

Son los cuerpos los que nos indican el sufrimiento de los comuneros mapuche en huelga de hambre. Cuerpos que rotan, caminan, se tienden en las frazadas, botan el agua, se retuercen, se reagrupan, deambulan gesticulando dolor. Cuerpos que apuntan sus manos hacia el cielo, profundamente extenuados.

Una música grabada y sincopada, que pareciera ser el golpe de un cultrún, acompaña toda la performance; por encima de esta música se escucha una voz en *off*, femenina, que de forma fragmentaria y cadenciosa nos señala: «Vi... vi... vi... vi... vida... nues... nuestra vida... todas nuestras



Capturas de pantalla
del video *Intervención
apoyo a presos
políticos mapuche día
52* (6 de septiembre
de 2010), disponible
en [YouTube.com](https://www.youtube.com)

vidas juntas... nuestra vida... vale menos que todas nuestras vidas juntas... tiene menos importancia... que un camino que echa humo... vi... vi... vida». También existe una voz en *off* masculina que dice: «Todas nuestras vidas juntas... Somos inocentes, no a esta ley, no a esta justicia que encarcela, mata a la gente inocente». Asimismo, los cuerpos, por sobre las voces grabadas, también nos hablan. Se escuchan dos voces más, también masculinas. Una dice: «Que encarcela, mata a la gente inocente», y la otra afirma: «Amamos tanto la vida... su propia historia... nos hacemos cargo de ella... amamos tanto la vida que estamos dispuestos a exponerla a esta privación voluntaria de alimentos... sin derecho a defendernos, sin pruebas, sin un juicio justo». Cabe señalar que las voces se superponen unas a otras y que la palabra *vida* se difumina, nace y se extingue lentamente.

De pronto, un hombre se yergue y se saca la polera; luego se arrodilla en la frazada y coloca la blanca polera en su cara.

Al final se escucha un afafán.

Esta performance posee un carácter circular, sin principio ni fin; un tránsito inacabado que atrapa el tiempo en su propio acontecer.

La reacción de los espectadores es difusa. Vemos gente que transita rutinariamente por la ciudad y que, por lo mismo, reacciona de dos maneras frente a la performance que se le presenta: se detienen unos instantes para ver lo que acontece y luego se marchan o circulan de forma rápida sin percatarse mayormente de lo que sucede.

Imágenes connotadas

El letrero como objeto sígnico nos entrega un mensaje muy directo y unívoco, ya que da cuenta de una situación específica: la huelga de hambre de los comuneros mapuche. Esta enunciación posee una carga semántica muy fuerte, pues gran parte de este mensaje se encuentra escrito en mayúsculas, exceptuando los conectores, que son palabras que no expresan ideas, sino que proporcionan cohesión al mensaje. En el cartel resalta la cantidad de días que ha durado la huelga, porque los números poseen un tamaño ostensiblemente mayor que las letras y están escritos en rojo, color que nos refiere principalmente a dos niveles: la pasión y la sangre. De este modo, el cartel, como portador significativo, destaca en una primera mirada y nos conduce, irrevocablemente, a la problemática de los comuneros mapuche en huelga de hambre y el

Capturas de pantalla
del video *Intervención
apoyo a presos
políticos mapuche día
52* (6 de septiembre
de 2010), disponible
en YouTube.com



Estado chileno. Asimismo, indica el transcurso de los días a través del rojo que, leído en un registro, puede vincularse como el paulatino desgaste de los cuerpos a través del tránsito de la sangre, o, en otro registro, como aquella dimensión pasional que aún mantiene con vida a dichos cuerpos privados de alimentación.

Igualmente, el deambular de los cuerpos y su rotación —entre el mantenerse en pie, apuntar hacia el cielo, tenderse en las frazadas, reagruparse, expresar gestos de extenuación, etc.— nos resitúan simbólicamente en el sufrimiento de los comuneros mapuche en huelga de hambre. No son más que imágenes que presentan una corporalidad orgánica desterritorializada de su unicidad, porque textualizan el relato de la inanición.

La música y el golpe de cultrún reafirman siempre el llamamiento y otorgan fuerza e intensidad a la escena.

Así, la performance enlaza hambre, arte, contingencia, espacios de la ciudad, problemática mapuche y Estado chileno, y se comporta esencialmente de dos formas: por un lado, articula problemáticas sociopolíticas con elaboraciones estéticas, generando una duplicidad siempre entroncada en sí misma; por otro, y derivado de la anterior, nos enfrenta estratégicamente al sufrimiento de los comuneros mapuche que llevaban 52 días en huelga de hambre.



Capturas de pantalla del video *Intervención apoyo a presos políticos mapuche día 52* (6 de septiembre de 2010), disponible en YouTube.com

Leemos al hombre que se saca la polera blanca y la coloca sobre su cabeza como un grito de auxilio; un auxilio que ahoga y ciega, que exige y tensiona la performance dramáticamente.

Por otra parte, el agua, elemento vital, es bebida, evidenciando la sobrevivencia de los cuerpos. Sin embargo, también es arrojada al suelo. Este comportamiento lo interpretamos como una antagónica entrega hacia el cemento. Para la cultura mapuche, la tierra es el eje sobre el cual se configura todo acontecer. Antes de cualquier raigambre y cimiento cultural, es la tierra la que nos aloja, sobre la cual todo transcurre, y las personas son parte de ella. Por eso, el agua arrojada al suelo puede ser codificada como ofrenda, aunque la construcción urbana no permite que esto suceda, pues el suelo es de cemento, no de tierra, lo que produce un vehemente contrapunto.

En el frontis de la municipalidad se despliega el máximo poder comunal de la ciudad. La elección de aquel lugar provoca una agitación, un quiebre. Se confronta la huelga de hambre directamente con la institucionalidad y sus representantes. La performance desafía, es vehemente en su semántica y en su operación.

Finalmente, el afaán, un clamor característico de la cultura mapuche, lo proyectamos de manera laudatoria. Se celebra y se reclama la vida, se enaltece la sobrevivencia de los comuneros en huelga de hambre.

Performance poética

Análisis contextual

Esta intervención corresponde a una acción poética realizada el día domingo 26 de septiembre de 2010, a las afueras de la cárcel de hombres de Temuco. En ese recinto penitenciario, una importante cantidad de comuneros mapuche llevaba casi 70 días sin ingerir alimentos, por lo cual su estado de salud era alarmante. La performance consistió en una lectura de textos literarios realizada, entre otros, por Guido Eytel, Juan Huenuan, Rodolfo Hlousek y Elicura Chihuailaf, quien además entregó como obsequio una máquina de escribir en nombre de la SECH (Sociedad de Escritores de Chile) a los comuneros mapuche en huelga de hambre.

Imágenes denotadas

Esta performance, de carácter literario, intenta desplegar la textualización creadora de los escritores en convergencia con los cuerpos que resisten una carencia alimenticia prolongada.

Si clasificamos la intervención artístico-declamatoria como una sucesión de imágenes estéticas, advertimos ostensiblemente varios hechos. Los escritores leen sus textos de espaldas al centro penitenciario y de frente a la calle, en una dinámica no solo orientada hacia los comuneros, sino también hacia los transeúntes que caminaban por aquella arteria justo a esa hora.

Otro punto sobresaliente de esta intervención literaria es su ejecución, puesto que sigue un trazado direccional en relación con los turnos de habla. Así, la expresión poética que cada uno de estos creadores presenta deviene en un cauce natural y progresivo, es decir, un escritor expone su trabajo y luego otro le imita, forjándose, de esta forma, un recorrido discursivo heterogéneo, pero, al mismo tiempo, una unicidad en el intangible gesto lírico.

Reconocemos personas que declaman versos. Hombres que lingüísticamente despliegan una elaboración estética textual, mientras, a sus

espaldas, las rejas, los guardias armados y los vehículos policiales dan cuenta de que el edificio intervenido es un recinto penitenciario. El «espacio artístico» es el frontis de la cárcel, o sea, la entrada que conecta el mundo de la libertad con el mundo de la reclusión.

Imágenes connotadas

Desde la figura de la declamación poética a la entrada de un recinto penitenciario, trazaremos algunas reflexiones en torno a la libertad, la cárcel, la acérrima vigilancia y los simbolismos literarios que, a su vez, reorientan dimensiones pragmáticas.

En esta intervención, el «espacio poético» se amplió al establecerse en la entrada de un recinto carcelario. No deja de ser representativo que el lugar de reclusión y encierro de muchas personas —y, específicamente de una importante cantidad de comuneros mapuche en huelga de hambre— sea resemantizado por la labor creadora de los escritores, que eligen estratégicamente ese lugar para compartir su trabajo. La sintaxis arquitectónica se trastocó hacia un espacio signado por los versos. El lugar que separa la libertad y el encierro, la entrada y salida de la cárcel, ahora es poetizado, moldeando un gesto de acercamiento y respaldo hacia las personas privadas de libertad.

Por otro lado, esta intervención lírica no intenta textualizar el relato mayor, el relato del hambre autoimpuesta, sino que pretende acompañar, mediante el trabajo creativo del poeta, el cuerpo mapuche sufriente que se encuentra recluso, custodiado y hambriento.

La lectura poética a la entrada o salida de la cárcel (dependiendo de la situación) constituye una señal de apertura en relación con el trabajo de los escritores que registra, simultáneamente, una doble dimensión. Impone un discurso público dirigido a los comuneros en huelga de hambre e, inevitablemente, inserta ese discurso público en la calle, aproximándolo a las personas que transitan por aquel espacio, desde gendarmes y transeúntes hasta familiares de las personas presas.

En cuanto a los «espectadores», podemos señalar que existió mayormente indiferencia. A esa hora eran pocos los transeúntes y no se detenían particularmente a escuchar; por el contrario, en su mayoría continuaban con su recorrido habitual.



Performance poética.
26 de septiembre de 2010.
Fotografías de Héctor
González de Cunco.
Gentileza del fotógrafo.

El regalo de una máquina de escribir por parte de la SECH se enlaza irreversiblemente con la idea de libertad. La escritura es, aunque suene extremadamente manido afirmarlo, un acto de proyección emancipadora, y con mucha mayor razón cuando las personas se encuentran recluidas y coaccionadas.

Poéticas del hambre

Análisis contextual

La performance *Poéticas del hambre* se presentó en la Escuela Sociocultural de Artes Fábrica Temuko el 10 de septiembre de 2010 y fue producida por un grupo de personas que realizaban un taller de poesía-acción dictado en dicho espacio y orientado, preferentemente, hacia la lectura performática de textos literarios.

Entre los participantes de esta performance se encuentran la poeta y artista corporal Elizabeth Neira.

Imágenes denotadas

En una esquina, tendida en el suelo, descansa una bandera chilena sin su estrella. Es amplia y sobre ella encontramos papas atravesadas con clavos, un hacha, huesos de diversos tamaños, un círculo de alambre de púas enrollado y un cuchillo.

Una mujer hace su aparición por detrás de los espectadores. Luce algunos accesorios típicos mapuche —los aros, la pañoleta y la falda—, pero va desnuda desde la cintura hacia arriba y camina hacia una olla, al costado del recinto, que se calienta en un fogón. La mujer extrae unas papas del recipiente y las deposita en una fuente de madera. Están cocidas. Luego comienza a repartirlas entre los asistentes.

De forma repentina dos hombres entran en el salón, también desde atrás. El primero que aparece en escena está desnudo, pero con el cuerpo pintado de rojo; el segundo se encuentra parcialmente vestido, con el torso descubierto. El hombre pintado de rojo lleva una máscara en el dorso de su cabeza. Se hinca sobre el suelo, delimita un espacio y comienza a escribir la palabra «hambre» de forma incesante, innumerables veces. El otro hombre, parcialmente cubierto, come frenéticamente papas fritas envasadas y no se las ofrece a los espectadores. Esta dinámica prosigue durante un par de minutos.

Bandera y huesos.
Registro fotográfico propio.



Hombre escritura.
Registro fotográfico propio.



Una mujer irrumpe desde el público. Viste ropa común, pero transporta una carretilla repleta de tierra. Se acerca al hombre pintado de rojo y le vacía la carretilla con tierra encima. Posteriormente, le lanza unas semillas y entonces se dirige hacia un rincón.

Luego aparecen en escena tres personas. La primera es una mujer desnuda que empuja un carro de supermercado; su cuerpo está pintado entero de rojo, aunque de una tonalidad más suave en la espalda, en donde tiene estampada una inscripción en letras también rojas: INDIA PUTA LESBIANA POBLADORA. Adentro del carro de supermercado viaja otra mujer, desnuda, aunque luce una máscara negra sobre la cara y un collar de plástico que transporta un líquido rojo oscuro. Bajo el carro de supermercado, como soporte del mismo, vemos a un hombre, igualmente desnudo y con una máscara, pero de color claro. Estas tres personas se encaminan



Mujer con bandera.
Registro fotográfico propio.



Mujer con inscripción.
Registro fotográfico propio.

al sector donde está la bandera nacional sin estrella, los huesos, el alambre de púas enrollado, el hacha y el cuchillo. Las dos mujeres se bajan del carro, toman las papas y comienzan a enrollarlas con el alambre de púas. Después de realizar esta actividad durante un tiempo considerable, se juntan en el rincón donde descansa la bandera. Los demás participantes de la puesta en escena también se acercan a dicha área y convergen hacia la mujer vestida con accesorios típicos del pueblo mapuche, el hombre que come papas fritas, el hombre que sostiene el carro de supermercado y la mujer que vació la tierra sobre el hombre que escribía el lema «hambre» en el suelo; este último, intempestivamente, también se levanta. Todos ellos comienzan a desparramar los elementos que estaban sobre la bandera, con especial atención en los huesos y las papas. La mujer vestida con accesorios mapuche toma el cuchillo y se lo entrega a la mujer de máscara negra, que lo retiene en su mano. Esto dura solo unos minutos, hasta que los artistas se retiran hacia una primera fila imaginaria, excepto la mujer que tenía escrito el lema en su espalda y la mujer de la máscara negra que ahora porta el cuchillo. Estas dos mujeres avanzan acarreado la bandera. Entonces, la mujer de máscara negra se envuelve dentro de ella y junto con la mujer de la inscripción en la espalda comienzan a coserla en los costados con un cordón y una aguja grande, hasta que la mujer de la máscara queda totalmente envuelta y prisionera dentro de la bandera chilena zurcida en



Carro de supermercado.
Registro fotográfico propio.

sus flancos. Luego de esto, la bandera comienza a mancharse de rojo y la mujer de la máscara la rompe con el cuchillo, saliendo ágilmente desde dentro de ella, acción acompañada por gritos de todos los artistas que se van acercando a aquel lugar.

A continuación, aparece en escena otra mujer que proviene desde el público. Se desnuda mientras camina. En una mano porta una bandera chilena plegada, con la estrella recortada; en su doblez hay unas monedas. Esta mujer se acerca al área donde se encuentran las otras dos mujeres y las tres miran a los asistentes desde el sector delantero, acompañadas de los demás artistas que también se aproximan a ese lugar. La mujer que había aparecido desde el público extrae las monedas acarreadas en el emblema nacional y las lanza violentamente hacia los espectadores, todo esto acompañado de un grito gutural proferido por la totalidad de los sujetos participantes en la puesta en escena. Posteriormente, la mujer despliega la bandera chilena estampando la estrella ausente en uno de sus pechos.

Se retiran todos, lentamente. El hombre que come papas fritas se va en el carro de supermercado, bajo el cual aún se encuentra el hombre que lo sostiene.

Imágenes connotadas

El primer elemento significativo esencial y transversal en la performance lo constituye la papa, tubérculo originario de Sudamérica. La papa aparece en forma comestible, cocinada de dos maneras: cocida y frita.

Esta es la primera oposición significacional. La papa cocida es entregada por una mujer que utiliza accesorios típicos del pueblo mapuche (pañolleta, aros y falda), y por ende, representa a ese pueblo, es mapuche. También está el hombre, parcialmente vestido, que come papas fritas. Consume el tubérculo procesado, etiquetado y envasado. Es significativo que la mujer mapuche reparta las papas entre los espectadores, acción que no hace el hombre con las papas fritas.

Desde esta contraposición nace el antagonismo que recae en las personas: la mujer mapuche y su cosmovisión ancestral se entronca con el hombre moderno y sus papas fritas. Podría incluso sugerirse que la cultura del hombre moderno tiene particularidades propias de la sociedad consumista, como el individualismo, mientras que la mujer mapuche exhibe características distinguibles en los pueblos ancestrales, como el colectivismo. En síntesis, la papa frita es un signo «chatarra» de la cultura moderna que se contradice con la visión indígena de la papa en su estado alimenticio puro. Hay dos visiones puestas en juego, modernidad capitalista (papas fritas) frente a pueblos ancestrales (papas cocidas).

La papa también la encontramos envuelta en alambres de púas o atravesada por clavos. Aquí el tubérculo está controlado, sitiado y amarrado, y, debido a su origen, nos retrotrae a la experiencia prehispánica. Envuelta en alambres de púas y con clavos atravesándola, nos revela que lo prehispánico, incluyendo lógicamente a los pueblos, están en la misma situación: cercados por las púas y los clavos.

El hombre pintado de rojo que escribe frenéticamente la palabra «hambre» nos resitúa simbólicamente en la problemática de los comuneros mapuche en carestía alimentaria. Mediante esta acción la performance converge en una temática de contingencia. Ya la mujer mapuche nos había trazado esta lectura y el hombre que escribe la palabra «hambre» la refrenda y la aterriza con las problemáticas actuales que suceden en aquel mismo instante. Cabe recordar que ese cuerpo hambriento fue sepultado, la muerte lo encontró y donde yace inerte se plantan semillas. Semillas que prosperaron, porque el hombre renace y vuelve a ocupar un lugar activo dentro de la performance.

Los huesos de animales esparcidos por todos los participantes nos conducen hacia una reflexión histórica. Buscar, escarbar y exhibir los huesos nos emplaza a buscar, escarbar y exhibir la memoria.

La pintura roja diseminada en la piel nos revela el fluir de la sangre a través de los cuerpos marginados de la modernidad.

El carro de supermercado nos remonta al consumo característico de la sociedad capitalista. Es alegoría del mercado. Las tres personas que aparecen con el carro de supermercado conllevan textualidades diversas:

La mujer que empuja el carro tiene inscrito en su espalda INDIA PUTA LESBIANA POBLADORA. Este cuerpo es un vector sígnico que, mediante una carga semántica fuerte (mayúscula), nos insta a poner nuestra mirada en los sectores sojuzgados de la sociedad. La semantización se amplía y ya no son solo los pueblos indígenas, representados por la cultura mapuche, los que hablan en esta performance, sino también la totalidad de los marginados sociales: pobladora (pobreza); lesbiana (sexualidades subalternas); india (pueblos indígenas), y puta (mujeres subordinadas).

El hombre que se encuentra bajo el carro y que lo sostiene aparentemente posee un rol pasivo en la performance. Sin embargo, su importancia es notable, porque nos señala que son los cuerpos humanos los que sostienen el mercado y el consumo. O, dicho de otro modo, el mercado y el consumo se sustentan gracias al trabajo y arrastre de los cuerpos.

La mujer de la máscara negra que es transportada por el carro y que se cose dentro de la bandera, y la mujer con la inscripción en su espalda nos reafirman el cerco que se cierne sobre los pueblos indígenas, cerco que, en este caso, lo constituye el Estado chileno simbolizado por la bandera. Esta bandera detenta dos características: no tiene dibujada la estrella, lo que nos señala que en este Estado chileno algo o alguien falta; y se mancha de color rojo, lo que nos remonta al tránsito de la sangre ocurrido en este país (sangre que icónicamente viaja por la bandera). Por último, el hecho de que la mujer salga del emblema nacional usando un cuchillo nos indica que se rompe el cerco, puesto que ya no está custodiada y encerrada por este Estado-bandera. No hay que olvidar que el cuchillo se lo entregó la mujer mapuche, lo que nos ratifica que son ellos quienes quiebran el encierro al que son sometidos por el Estado chileno. Siguiendo este registro de lectura, el encierro dentro de la bandera chilena simboliza la prisión de los comuneros mapuche por el Estado chileno.

La última mujer en aparecer en escena coloca el fragmento faltante de la bandera en su pecho desnudo. El estamparse la estrella faltante del emblema nacional en el pecho se orienta hacia una carencia: en Chile no

todos están incluidos en la repartición de los bienes materiales y simbólicos. El pecho desnudo, portador de la leche materna, alimento requerido en los primeros años de vida, nos prueba esta afirmación.

Finalmente, las monedas que se lanzan al público son una provocación directa hacia los espectadores, representando el valor del dinero en las sociedades modernas.

Un último apunte

Las tres performances aquí analizadas textualizan e implican, de forma multifocal, el relato mayor: la huelga de hambre llevada a cabo por más de una treintena de comuneros mapuche. Todo nace desde la misma razón primigenia.

De este modo, la performance desarrollada en el frontis de la Municipalidad de Temuco resitúa simbólicamente el hambre de los cuerpos, porque de manera estratégica instala la situación famélica de los huelguistas mapuche. La vida de los comuneros y su extinción paulatina debida a la carestía alimentaria trastoca la sintaxis arquitectónica de la ciudad e interpela a los transeúntes, revelándoles metafóricamente el requerimiento mapuche versus Estado y justicia chilena.

La lectura poética, más que manifestarnos el hambre de los huelguistas mapuche, ciertamente acompaña el sufrimiento de los comuneros. Así, se intenta generar lazos desde la poesía, un acercamiento estético con situaciones acaecidas en el territorio. La lectura poética constituye un gesto alusivo de acompañar al que sufre.

Poéticas del hambre nos abre y despliega la plural semantización. Hablan los mapuche y su «hambre» escrita en el suelo infinitas veces, pero también habla la Sudamérica prehispánica metaforizada en un imprescindible tubérculo: la papa. Asimismo, hablan todos los marginados sociales. INDIA PUTA LESBIANA POBLADORA reza el lema inscrito en la espalda de un cuerpo signifiante. Este lema nos indica que no solo los mapuche se encuentran en conflicto con el Estado chileno. También lo están otros marginados y coaccionados por ese mismo Estado.

Clausura

A través de este trabajo pudimos reconocer a la ciudad de Temuco como un espacio sígnico particularmente destacado en la realización de acciones de arte, debido a la particular conformación identitaria de la ciudad, lo que desemboca en problemáticas donde los estados nacionales y las culturas originarias enfrentan sus visiones sobre la tierra, justicia, propiedad y pertenencia. El arte es el vehículo escogido por un grupo de personas para situar estas visiones, a menudo contradictorias, a menudo subyacentes, a menudo tan palpables.

Así, mediante el análisis detallado de diversas performances realizadas en Temuco durante septiembre del año 2010, advertimos las textualizaciones discursivas en las que subyacen conflictos que podríamos catalogar, de forma amplia, como colonialidad frente a primeras naciones.

Igualmente, estas performances establecen variados ámbitos, entre los cuales destacan la elección estratégica de los espacios a ocupar, la nueva configuración sígnica de los lugares una vez intervenidos por los artistas, el arte como espacio obligado de reivindicación y ruido, la mirada siempre obliterada del espectador. En este ensayo quisimos abarcar todos esos nudos, pero sabemos que toda letra es siempre el intento de alcanzar una orilla siempre convexa.

El cuerpo en carestía alimentaria autoimpuesta nos habla, nos interpela, nos trastoca irremediable; ese es el relato mayor. Pero ese relato mayor posee, a su vez, otro relato aún más grande, que es la ocupación violenta de un territorio. Es inexorable revisar esa historia. Es inexorable revisar las consecuencias y derivaciones de esa historia.

REFERENCIAS

Barthes, R. (1986).

Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós.

Cayuqueo, P. y Quiroga, S. (2021). *Arte e imagen. El paisaje cultural en Temuco.* Temuco: Ediciones U.C. Temuco.

Eltit, D. (2000).

Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política. Santiago: Planeta.

García Canclini, N. (1997).

Imaginarios urbanos. Buenos Aires: Eudeba.

González, F. et al. (2016).

Performance art en Chile. Santiago: Metales Pesados.

Pino, E. (1969).

Historia de Temuco. Biografía de la capital de La Frontera.

Temuco: Ediciones Universitarias de La Frontera.

Richard, N. (2007).

Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973. Santiago: Metales Pesados.

Sontag, S. (2005).

Contra la interpretación. Buenos Aires: Alfaguara.

Sutherland, J.P. (2009).

NACIÓN MARICA. Prácticas culturales y crítica activista. Santiago: Ripio Ediciones.

Taylor, D. (2015).

El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

OTROS DOCUMENTOS CONSULTADOS

Caniguan, N. (28 de julio de 2010).

Presos mapuche en huelga de hambre. Centro de Documentación Étnico, Rural y Pesquero (CEDERP). Escuela de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <https://centrodedocumentacion.wordpress.com/2010/07/28/presos-mapuche-en-huelga-de-hambre/>

Subcomandante Marcos (2 de octubre de 2010).

Comuneros mapuches ponen fin a huelga de hambre de 82 días tras acuerdo con el Gobierno. Rebelión.org. <https://rebelion.org/comuneros-mapuches-ponen-fin-a-huelga-de-hambre-de-82-dias-tras-acuerdo-con-el-gobierno/>

Unidad de Estudios y Estadística Comunal. Departamento de Planificación Territorial. Dirección de Planificación (18 de agosto de 2018).

Antecedentes históricos de la comuna de Temuco. Xdoc.mx. <https://xdoc.mx/documents/antecedentes-historicos-de-temuco-5ec44cd284823>

Patrizio Gecele Muñoz (Santiago, 1990) es actor de la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Arte, Pensamiento y Culturas Latinoamericanas de la USACH. Desde el año 2019 trabaja como investigador y archivero en el Archivo de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC, donde también imparte clases. Es además docente en la Escuela de Teatro del Instituto Arcos y en el Diplomado en Artes Aplicadas en Educación, Salud y Comunidad de la Facultad de Artes UC. Ha participado como investigador, productor y director en múltiples proyectos sobre archivo, registro y conservación ligados al teatro chileno.

Isabel Serra Benítez (Santiago, 1977) es urbanista y cientista espacial, con amplia experiencia en políticas públicas, diseño, gestión e investigación en vivienda, barrio, ciudad, territorio y políticas urbanas. Durante una década fue investigadora en el Laboratorio de Ciudad y Territorio de la Universidad Diego Portales, donde lideró y coordinó diversos proyectos de innovación e investigación desde la perspectiva de los derechos humanos en el territorio. Ha participado activamente en diversas mesas gubernamentales e intersectoriales relacionadas con la planificación urbana y territorial. Es fundadora del Núcleo de Estudios Futuros (NEFF) y en la actualidad cursa el Doctorado en Estudios Americanos de la USACH, especialidad Pensamiento y Cultura, enfocada en los temas de utopía y futuros.

**HACIA UNA CARTOGRAFÍA
DEL ARCHIVO DE ÁLBUMES
TEATRALES DE BÉLGICA CASTRO
Y ALEJANDRO SIEVEKING: EL
ESPACIO TEATRAL EN EL CENTRO
DE SANTIAGO (1941-1974)¹**

**PATRIZIO GECELE MUÑOZ
ISABEL SERRA BENÍTEZ**

1 Agradecemos la colaboración de Javiera Brignardello, literata y archivera teatral, en esta investigación.

RESUMEN

El acontecimiento teatral es efímero. Esto significa que la manera de aproximarse a los montajes del pasado solo es posible mediante diversos materiales, fuentes y archivos que soportan el paso del tiempo, resguardados en formatos y lugares particulares a lo largo de la vida de quienes dotan, a estos registros, de valor sociocultural, político y afectivo. En esta investigación trabajaremos con el Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, acervo que nos permitirá acceder al acontecimiento teatral, comprendido como espacio, lugar y territorio, para, desde ahí, poder identificar las redes y circuitos geográficos, culturales e ideológicos que lo sostienen y conforman. A partir de Lefebvre, quien establece que el teatro en cuanto práctica espacial y social posee una distinción trialéctica (espacio percibido, vivido y concebido), identificaremos cómo este espacio social/teatral es construido con base en una red de relaciones e intercambios entre quienes intervienen en él. En ese sentido, este ensayo propone un cruce entre metodologías archivísticas, urbano-cartográficas y de estudio de campo, con el fin de visibilizar las diversas formas espaciales de la vida íntima y laboral de estos dos teatristas, compañeros de vida que vivieron e hicieron teatro juntos, en el centro de Santiago.

El acontecimiento teatral se podría definir como un encuentro entre personas que muestran algo en escena —actores, directores, diseñadores, dramaturgos— a otras personas —audiencias, públicos, espectadores—, lo que luego se acaba y desvanece; es un acto efímero, único, irrepetible e intangible que sucede en un tiempo y lugar determinado, en un encuentro en el presente. Esta característica es la que define y particulariza a las artes escénicas: la presencia escénica. En esta línea, sobre la idea del teatro como acontecimiento, el investigador teatral Jorge Dubatti distingue tres formas: (i) el acontecimiento convivial, «entendido como una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria (...). Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal» (2003, p. 17); (ii) el acontecimiento poético, que tiene relación con su dimensión en cuanto creación desde una estética o lenguaje artístico; y (iii) el acontecimiento expectatorial, definido por el autor como «la asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de este acontecer, la contemplación y afección del universo del lenguaje desde afuera» (2003, p. 21), configurado como otro espacio que es complemento del espacio poético (la escena, el escenario). De esta forma, y según estas distinciones, el autor nos ayuda a comprender cómo el teatro es parte de un hecho del presente, casi siempre imposible de fijar o conservar para el futuro.

En consideración de lo anterior, cabe señalar que hoy nuestra realidad digital nos permite fotografiar y registrar audiovisualmente una obra; sin embargo, la única forma de aproximarnos a montajes teatrales del pasado es mediante rastros, registros y pequeños vestigios que soportan el paso del tiempo. A veces, hay quienes dedican su vida a resguardar estos objetos y documentos —en formatos y lugares particulares—, confiéndoles un valor sociocultural, político o afectivo, transformándolos en archivos. Un programa de mano, una foto, un afiche, un plano, una nota periodística o un dibujo son rastros, archivos en potencia, que permitirían en un futuro respaldar y validar formas de vida, de trabajo, de ejercer el poder y, por tanto, maneras de habitar los espacios; en este caso, nos sirven para validar una determinada actividad teatral en el centro de Santiago, entre las décadas del 40 y el 70.

En este contexto, nuestra primera certeza es que cualquier documento u objeto que sea valorado como un archivo ocupa un espacio físico en una caja, cajón o estantería. No obstante, también sabemos que existe el espacio representado al cual nos traslada cada uno de estos archivos. Por ejemplo, ante una fotografía podemos preguntarnos dónde fue tomada o quiénes son los retratados; frente a un afiche, podría interesarnos saber dónde se ubicaba la sala en la que se estaba dando la obra; o ante un programa de mano, quiénes son todas y todos los creadores que participaron de este montaje teatral y qué espacio social construyeron. De este modo, y a partir de la concepción de Lefebvre en la que el espacio es una construcción que considera no solo una dimensión física, sino que también un espacio social construido por relaciones sociales, podemos reconocer, en el universo teatral, la distinción dialéctica entre un espacio percibido, vivido y concebido. Estos son experimentados por los cuerpos, y desde ahí se comprende que «el cuerpo espacial, que deviene social, no se introduce en un 'mundo' preexistente; produce y reproduce; y percibe lo que reproduce o produce. Ese cuerpo porta en sí sus propiedades y determinaciones espaciales» (Lefebvre, 2013, p. 244).

La segunda certeza es que, para adentrarnos en este cruce entre los archivos y sus relaciones espaciales, es necesario considerar que en términos de legislación de políticas públicas sobre archivos, Chile está recién comenzando a valorar la importancia de la conservación de documentos, lo que ha generado una gran pérdida de múltiples archivos que podrían, hoy en día, ser considerados patrimonio teatral.² Con respecto a esta situación, Devia y Gutiérrez (2021) comentan que en Chile el archivo

ha sido mucho más precarizado que en los países occidentales, donde esta relación entre archivo y monumento es más evidente tanto por la arquitectura de los mismos como por el lugar que han mantenido en la tradición y su financiamiento. (p. 33)

Justamente en estos últimos años, y a raíz del proceso constituyente (aún en marcha), ha aparecido la urgencia por una ley de archivos que

2 Para conocer cuáles son las leyes chilenas en temas archivísticos, existe un material preparado especialmente por el Archivo Nacional y la Biblioteca del Congreso Nacional: www.archivonacional.gob.cl/legislacion-archivistica

efectivamente pueda proteger, preservar y difundir nuestra memoria pública y privada, sobre todo cuando se trata del patrimonio inmaterial, como es el caso de un acontecimiento teatral. Ya establecida la naturaleza efímera del teatro, en donde sabemos que una obra como tal es imposible que perdure en el tiempo (a diferencia de una pintura o una escultura, por ejemplo), ¿cómo los archivos teatrales nos permitirían recuperar esos espacios extraviados, borrados e incluso invisibilizados?

En relación con lo anterior, y para desarrollar el análisis de esta investigación, hemos escogido un archivo en particular: el Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking,³ donado por este último a los Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC. Es importante señalar que, si bien todos estos álbumes fueron hechos por Sieveking, él se preocupó de archivar tanto su propia carrera teatral como la de su esposa y compañera, Bélgica Castro. Ante la problemática identificada, trabajamos con estos objetos álbumes —mezcla entre álbum familiar y dossier de obra—, los que nos han permitido acceder al acontecimiento teatral desde diversas perspectivas, así como a los circuitos culturales, ideológicos y espaciales que lo sostienen. Además, hemos podido colaborar en el reconocimiento de las y los participantes que trabajan sobre y tras el escenario. De esta manera, ha sido posible complejizar la percepción general del campo, al evidenciar nuevas metodologías de archivo, en este caso en términos espaciales y geográficos. ¿Cómo este tipo de archivo permitiría reconstruir los espacios del

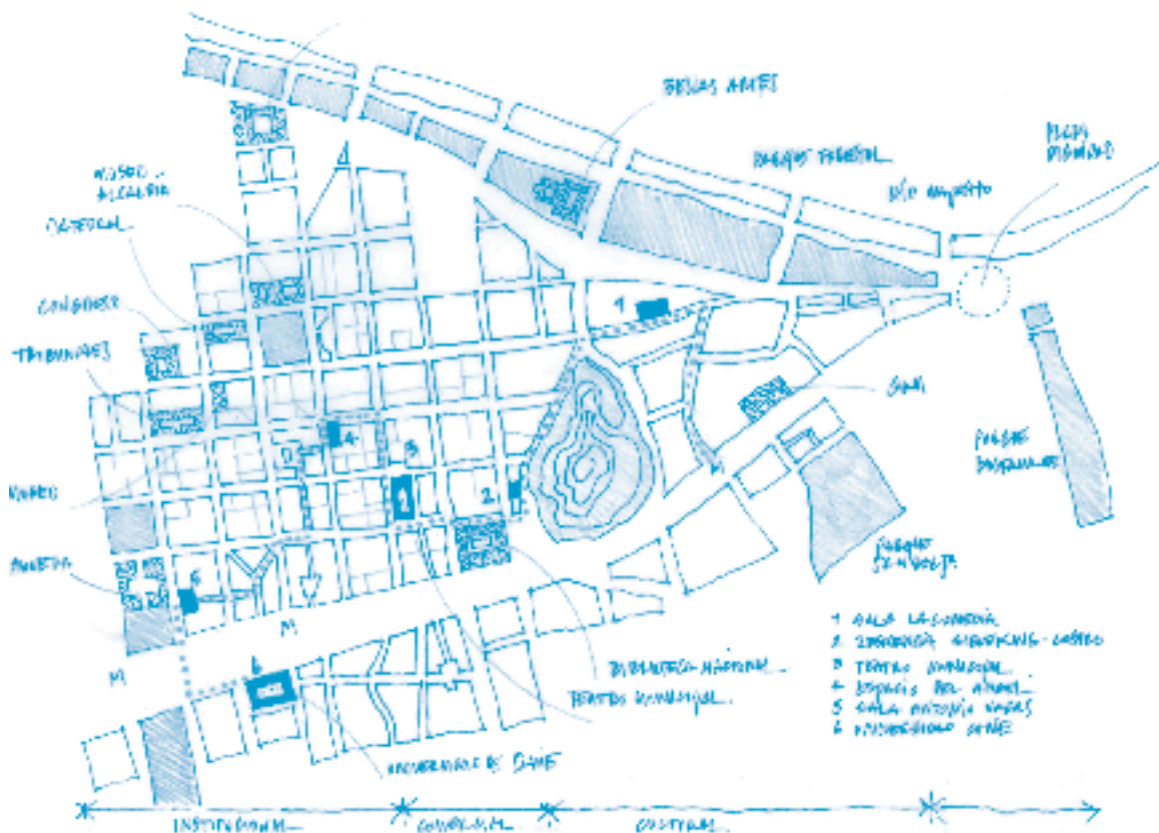
3 Dicho fondo documental está compuesto por 22 álbumes (de gran formato y en diversos materiales como cuero, papel y cartones) con aproximadamente 30.000 archivos que documentan toda la vida artística de esta pareja de teatristas, esto es, desde 1938 hasta el año 2019. En estos álbumes se pueden encontrar fotografías personales y de obra, recortes de prensa, afiches de obras y programas de mano, bocetos y diseños, certificados, cartas, dedicatorias y otros tipos de documentos y objetos. Dicha colección fue donada en vida por el propio autor, Alejandro Sieveking, a los Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC en enero del 2020, meses antes de que ambos fallecieran —con un día de diferencia— en marzo del 2020. Para esta investigación se decidió trabajar específicamente con los ocho primeros álbumes, considerando la documentación desde 1941, año en que Castro fundara el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, hasta 1973, año del golpe de Estado que provoca el exilio de la pareja a Costa Rica, en donde vivieron durante 10 años.

acontecer teatral? ¿Qué tipos de espacios serían y cómo se construyen? ¿Cómo encontrar, reconstruir y representar estas múltiples dimensiones y relaciones espaciales desde un archivo en particular?

Así, la hipótesis que sustenta este trabajo es que, mediante el cruce entre metodologías archivísticas, urbano-cartográficas y de estudio de campo, es posible visibilizar estos espacios efímeros, desde sus dimensiones urbanas, ideológicas y artístico-culturales, y develar un espacio social construido por una red de relaciones e intercambios entre participantes que configuran el acontecimiento teatral. Por su parte, el objetivo general de esta investigación consiste en explorar metodologías complementarias de investigación para dar cuenta del complejo fenómeno de representación artístico-cultural desde su contexto espacial y visibilizar las múltiples relaciones espaciales que en ella se construyen. Asimismo, los objetivos específicos son examinar el archivo de Castro y Sieveking para generar relatos, ejecutar una caminata exploratoria en torno a sus propios recorridos, construir un mapa en el que se visibilicen estos caminos y trayectorias y analizarlo desde sus cruces con el archivo. De este modo, «replantearse un archivo-teatro, (...) es también replantearse un problema sobre archivar la memoria de un territorio nacional o continental, y de la comunidad que se incluye o excluye de este» (Devia y Gutiérrez, 2021, p. 27).

La primera fase metodológica se realizó a partir de los diferentes procesos archivísticos que supone el trabajo con estos ocho primeros álbumes del fondo documental, los cuales consideran los siguientes procesos: (i) acciones de conservación preventiva, como la limpieza y el guardado de estos objetos en papeles y cajas libres de ácido, ubicados dentro de un depósito de archivos climatizado; (ii) identificación, ordenamiento y catalogación de cada uno de los álbumes según el contenido y su correlato temporal; (iii) descripción y catalogación de cada uno de los documentos, página por página, lo que supone una investigación histórica-teatral; y (iv) digitalización de los álbumes en cuanto libros-objetos y de cada uno de los documentos que contienen adheridos. Desde este inmenso acervo documental, decidimos seleccionar y encuadrar nuestro estudio con base en tres hitos espaciales en torno a tres espacios delimitados: (i) la residencia de nuestros protagonistas en calle Santa Lucía 156, depto. 81; (ii) la sala del Teatro del Ángel, de la compañía del mismo nombre, ubicada en la Galería del Ángel; y (iii) la Sala Antonio Varas, del actual Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile, ubicado en calle Morandé 23.

Cartografía del
territorio Castro
y Sieveking.
Ilustración de
Isabel Serra.⁵



A partir de esta selección, se utilizaron solamente los ocho primeros álbumes que corresponden a los años en que Bélgica Castro junto a Alejandro Sieveking habitaron, activaron y «performaron» cada uno de estos espacios.

La segunda fase consistió en realizar una marcha exploratoria⁴ por el territorio en el cual Sieveking y Castro produjeron teatro entre 1941 y 1973, para diseñar el recorrido, a raíz de dos variables:

- 4 Las marchas exploratorias se originan en los 90, en la ciudad de Toronto, para diagnosticar la situación de los espacios públicos mediante un recorrido en terreno de los lugares. Este permite obtener impresiones de primera fuente y analizar las variables que inciden en la percepción de las personas.
- 5 Esta cartografía se realiza después del estallido social de 2019 e instintivamente la plaza es identificada como plaza Dignidad. Aun así, los nombres de este lugar han ido cambiando durante el tiempo, dependiendo del contexto político-cultural de la ciudad de Santiago.

(i) La selección de diferentes archivos que nos permitirían generar un recorrido y al mismo tiempo construir un relato desde múltiples materialidades documentales, como programas de manos, afiches, invitaciones, críticas, notas de prensa, fotografías y diseños de las obras.

(ii) El análisis del territorio, la configuración del lugar y la localización de los espacios en donde Castro y Sieveking desarrollaron sus actividades públicas y privadas en torno al universo teatral chileno.

Finalmente, elaboramos una cartografía para reunir y analizar los datos y percepciones recogidas en el estudio de campo, y traducirlas gráficamente a través de un mapa que representase el territorio geográfico de vida y teatro de Castro y Sieveking durante su primera etapa de actividad teatral en Santiago, desde 1941 a 1973. La salida a terreno se realizó el día 23 de diciembre de 2021, una vez estudiados y reconocidos los diversos materiales de archivo y sus dimensiones espaciales desde la lógica del territorio, lugar y espacio.

Territorio, lugar y espacio en los álbumes (1941-1973)

Para elaborar la cartografía decidimos, en primer lugar, distinguir conceptualmente los ámbitos de territorio, lugar y espacio. Para ello, recurrimos a distintos autores para conceptualizar la idea de espacio, entender sus diferencias y observar cómo se articulan en los lugares que conforman el territorio del universo teatral contenido en los álbumes teatrales de Castro y Sieveking, durante el periodo mencionado, desde sus primeras experiencias teatrales hasta el golpe de Estado.

Territorio

El concepto de territorio es utilizado desde diversas tradiciones y maneras. Para entenderlo, podemos citar a Ramírez y López (2015), quienes plantean que el territorio corresponde a una parte delimitada y concreta de la superficie terrestre, en donde se establece un vínculo entre la sociedad y la tierra y, por ende, con la naturaleza, desde la lógica de la apropiación, transformación y uso. Además, sostienen que dicho concepto hace alusión a una dimensión tanto política como cultural, dependiendo del enfoque (pp. 129-130). Desde el punto de vista cultural, se dice que el «territorio mismo es considerado un signo cuyo significado solamente es comprensible a partir de los códigos culturales en los cuales

se inscribe» (García, 1976, citado en Haesbaert, 2011, p. 34) y se establece que los territorios se delimitan por señales y elementos físicos, concretos, algunos de la naturaleza y otros sociales.

En consideración de lo anterior y para efectos de esta investigación, acordamos como primera unidad de análisis el territorio del centro fundacional de la ciudad de Santiago de Chile, donde Castro y Sieveking llevaron a cabo su vida profesional, social y personal, y construyeron su propio acontecer teatral desde las relaciones que establecieron en el territorio, las que, a su vez, colaboraron en la construcción del patrimonio teatral chileno.

El territorio de Castro y Sieveking se determina por los hitos geográficos del sector: por el norte, el río Mapocho, su bifurcación hacia la Alameda, incluyendo la plaza Dignidad y Lastarria, el cerro Santa Lucía;⁶ por el sur, la Alameda; por el poniente, calle Teatinos. El centro de la ciudad se caracteriza por reunir actividades políticas, económicas y culturales que, desde su fundación,⁷ han ido construyendo territorio a partir del establecimiento de estas relaciones. El centro de la ciudad se delimita por elementos naturales (ríos y cerros) y elementos sociales construidos a través de los años (calles, edificios y plazas) que, con el pasar de la historia, han ido adquiriendo diversos simbolismos.

Lugar

Para este trabajo seleccionamos la definición de lugar que se identifica con la construcción de la identidad y cultura. Desde esta perspectiva, identificamos tres lugares de Castro y Sieveking: el primero referido al lugar cultural, desde plaza Dignidad, el barrio Lastarria, el cerro Huelén, la calle Huérfanos y la calle Santa Lucía, lugar de su residencia. Este lugar se conforma desde la identidad del barrio, donde se construye una red cultural a partir de la articulación espacial de salas de teatros, cines y museos, además de una serie de rutas gastronómicas (bares, restaurantes, discotecas) donde la bohemia santiaguina se ha reunido y producido cultura desde la fundación de la comuna de Santiago.

6 Originalmente llamado cerro Huelén por los picunches, nombre que utilizaremos a lo largo de esta investigación.

7 Es pertinente aclarar que nos referimos a la fundación de la comuna de Santiago (1928).



Cerro Huelén
(cerro Santa Lucía)
y calle Santa Lucía.
Imágenes de
Google Earth.



Calle San
Antonio.
Imágenes de
Google Earth

El cerro Huelén funciona como articulador del barrio cultural con el barrio comercial, el primero construido en torno a los ejes San Antonio y Mac Iver, que cruzan el río Mapocho hacia el norte y se conectan con el sector comercial de Patronato y la Vega. La calle Huérfanos, que comienza en el cerro Huelén y llega hasta el barrio Yungay, fue el epicentro del espectáculo santiaguino en la década del 40, con la construcción de varias salas de cine y teatro (como el Rex, Central, Lido, Gran Palace u Opera). Esta calle se peatonalizó⁸ en la década del 70, lo que aumentó su disponibilidad para el espacio público y, con ello, el flujo de personas y el comercio, efecto que duró hasta el golpe de Estado.

La sala del Teatro del Ángel, actualmente llamada Espacio del Ángel, está dentro de la galería comercial del mismo nombre que conecta interiormente la calle San Antonio con Huérfanos. Esta es una sala de teatro de vocación comercial, que participa del lugar y de las redes sociales y económicas erigidas en torno a estos ejes.

8 Durante el ejercicio de Patricio Mekis como alcalde de la comuna de Santiago.

Calle Morandé.
Imágenes de
Google Earth.



La sala Antonio Varas del Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile⁹ se ubica frente a la casa política del país, La Moneda. Está rodeada de edificios ministeriales y se construyó en uno de los accesos de la galería del Banco del Estado. A lo largo de los años, en esta sala se han presentado obras de teatro de carácter universitario e institucional, donde los principales representantes de las élites políticas, económicas y sociales han participado del ambiente cultural oficial santiaguino.

Espacio

En este trabajo definiremos el espacio desde el espacio arquitectónico o la producción de arquitectura; es decir, en consideración del resultado de la planificación y el diseño de un ambiente tridimensional en el que las personas pueden vivir, trabajar, jugar o llevar a cabo una variedad de actividades. En ese sentido, dicho concepto está intrínsecamente relacionado con la disciplina de la arquitectura y su impacto en la vida cotidiana de las personas, donde el objetivo principal es la configuración de espacios adecuados a las actividades que ahí se desarrollarán a partir de la articulación de elementos arquitectónicos y estructurales que definirán

9 Para evitar confusiones, es bueno aclarar aquí la distinción entre el nombre de una sala de teatro y el nombre de la compañía teatral a la que pertenece. En este caso, la sala, como espacio físico, se llama Antonio Varas, y desde el año 1954 es la sala que ocupa la Compañía de Teatro de la Universidad de Chile, la cual ha tenido muchos nombres a lo largo de su historia: Teatro Experimental (1941-1959), Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH, 1959-1969), Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH, 1969-1974), Compañía Teatro Nacional (1974) y Teatro Nacional Chileno (TNCH) desde 1975 hasta hoy.



Residencia Castro y Sieveking. Imagen de Google Earth.



Sala del Teatro del Ángel. Imagen de Google Earth.



Sala Antonio Varas. Imagen de Google Earth.

estos mismos. Además, a la luz de lo que plantean Ramírez y López (2015), entenderemos el espacio como un elemento esencial de la existencia humana, ya que trata cuestiones fundamentales, así como «la dimensión del ser, la ubicación geográfica o el posicionamiento en el mundo de los objetos o de la sociedad misma» (p. 17), por su parte, también «implica una serie de relaciones de coexistencia explicadas desde diferentes perspectivas, en donde se dan los vínculos, las relaciones e interacciones, que llevan a la construcción, transformación, percepción y representación de la realidad» (p. 18). Finalmente, el espacio es donde «se materializan los objetos, los fenómenos o los procesos» (p. 19).

Los tres hitos espaciales de la vida y obra de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking en Santiago (1941-1973)

Residencia Castro y Sieveking (196?-2020)

A partir de los álbumes, y en relación con la vivienda de estos artistas, nos interesa reflexionar sobre la posibilidad de reconectar con aquellos espacios que fueron significativos para la vida y obra de estos teatristas. El primer hito seleccionado para este estudio fue su residencia, ubicada en la calle Santa Lucía 156, departamento 81, en el último piso de un edificio que mira al oriente, con una vista privilegiada al cerro Huelén. La

calle Santa Lucía tiene una importancia cultural, ya que conecta con el Museo de Bellas Artes hacia el norte, con la Biblioteca Nacional hacia el sur, y hacia el oriente con Merced, calle de la sala de teatro La Comedia del ICTUS, espacio y compañía donde ambos colaboraron en más de una oportunidad. El edificio es una construcción moderna, de mediados del siglo pasado, con un balcón que mira directamente al cerro. Muchas de las fotos de las reuniones de la pareja son retratadas en este espacio. El living también es un espacio importante: en las fotos se pueden identificar pinturas, esculturas y adornos que refieren a la época dorada del teatro chileno y decoran el escenario de las reuniones culturales con colegas, amigos, amigas y estudiantes; aquí también se juntaron —antes y después de su exilio en Costa Rica, entre 1974 y 1984— a revisar, ver, tocar, manipular, recordar y comentar el contenido de todos estos álbumes, detonando esa otra construcción sensible de la memoria espacial de los acontecimientos teatrales que estos archivos fueron registrando. «De este modo, el archivo excede un lugar físico y se convierte en un espacio simbólico generativo de matrices de pensamiento, de realidad o de justicia, según la normativización de un grupo y sus haceres» (Devia y Gutiérrez, 2021, p. 33).

Suely Rolnik (2008) describe en su ensayo *Furor de archivo* cómo las y los participantes del mundo de la cultura y las artes disputan las posibilidades de sentido de su campo a través de los archivos. Según esta autora los documentos tienen una potencia política que permite reconectar con el pasado, desde una «memoria física y afectiva» (p. 14), en pos de ampliar la mirada ante las problemáticas del presente. De esta manera, el archivo permite la construcción de nuevas narrativas desde un plano micropolítico, que según Rolnik tiene relación con «las tensiones existentes entre este plano y aquello que se anuncia en el diagrama de lo real sensible, invisible e indecible (el dominio de los flujos, las intensidades y los devenires» (p. 18). En este sentido, los álbumes de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking funcionan como dispositivos de archivo capaces de generar movimientos en el plano micropolítico. Es en este punto donde también cabe destacar el concepto de devenir presentado por Massey (2005), puesto que estos documentos articularon en el pasado, y continúan haciéndolo en el presente, distintas instancias de evocación de memorias y representaciones del tiempo y el espacio. Estos álbumes no

fueron un espacio de memoria estancada, fija e inmutable, olvidadas en un mueble, sino que se utilizaron para posibilitar momentos de encuentro y aprendizaje entre esta pareja de artistas y toda la red de personas relacionadas con el espacio teatral, que los visitaban en su casa. Sabemos, gracias a los relatos de sus compañeros y compañeras de trabajo, que las juntas eran un ritual común en este departamento, en donde los anfitriones ofrecían sus álbumes a las visitas, junto a un vaso de whisky, para conversar en torno a estos hasta altas horas de la noche (observaban las fotografías, leían los archivos de prensa, abrían los programas de mano, etc.). Ahora, ante su ausencia, los álbumes como archivos seguirán evocando estas vivencias en el futuro. Este hecho permite pensar diversas formas de abordar los archivos y da pie a la reinterpretación y creación constante a partir de estos álbumes de artista «*porque el espacio es producto de las "relaciones", relaciones que están necesariamente implícitas en las prácticas materiales que deben realizarse, siempre está en proceso de transformación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado*» (Massey, 2005, p. 105).

Así, mediante la activación de los documentos durante años, se evidencia el devenir de este espacio de memoria y su potencia micropolítica que, ante distintos contextos y sujetos, va construyendo nuevos relatos y nuevas representaciones, las cuales, a su vez, permiten un (re)conocimiento de los circuitos, colaboraciones y herencias teatrales. En este sentido, cabe destacar la producción cinematográfica *Gatos viejos* (2010), película dirigida y escrita por Sebastián Silva y Pedro Peirano. Filmada en su propia residencia, Castro y Sieveking (los protagonistas), interpretan a un matrimonio de personas mayores (ellos mismos) con sus propias ropas, muebles e incluso sus propios gatos. A pesar de que esta producción se desmarca del rango teatral y el arco histórico aquí trazado, nos parece relevante mencionar que su residencia también se haya transformado en un espacio creativo al convertirla en el set de esta película, en tanto se produce una interesante tensión entre un espacio real y uno ficcional, autobiográfico y documental.

La siguiente fotografía, realizada en la misma producción, además de mostrarnos el interior de su departamento, nos permite ver a sus dueños en el mismo living en donde estuvieron guardados los álbumes durante



Fotografía del rodaje de la película *Gatos viejos* (2010) en el living del departamento de calle Santa Lucía, en donde los álbumes eran parte de las reuniones con otros artistas del teatro chileno. De izquierda a derecha: Bélgica Castro, Claudia Celedón, Catalina Saavedra y Alejandro Sieveking. Fotografía de Michelle Bossy Nicolai.

toda su vida. Además, podemos apreciar a la pareja en los extremos y a dos actrices de la película en el centro. Lo primero que llama nuestra atención son los muros de la casa, llenos de cuadros, pinturas y otros objetos. Es muy evidente la construcción identitaria de este lugar, sobre todo si nos fijamos en el ángel de madera empotrado a la pared, al lado derecho, sobre la cabeza de Sieveking. Esta escultura de madera es justamente el símbolo y representación de la compañía Teatro del Ángel, que fundaron en 1971 junto con otras y otros creadores, y que siguió montando obras hasta finales de la década de los 80, incluyendo su trabajo en Costa Rica durante su exilio (1974-1984), donde la compañía sigue funcionando con su propia sala El Ángel en San José, la capital de este país.

Sala del Teatro del Ángel (1971-1973)

Corría el año 1971 y se publicaba una nota de prensa (diario no identificado) en la cual se anuncia la fundación de una nueva compañía de teatro

independiente.¹⁰ Se trata de la compañía Teatro del Ángel, conformada por las actrices Bélgica Castro y Ana González, los actores Alejandro Sieveking, Luis Barahona y René Silva, el administrador y productor Dionisio Echeverría, y la arquitecta, técnica y escenógrafa Luz María Sotomayor, quienes se instalan en la sala del Teatro San Antonio y lo convierten en el Teatro del Ángel, ubicado en la Galería del Ángel, entre la calle San Antonio y el Paseo Huérfanos.

En consideración a este archivo y la contextualización espacial de esta compañía y su sala de teatro, podemos identificar de inmediato un modo de producción artística sostenido por un grupo interdisciplinar de artistas y técnicos que debe funcionar de manera autónoma y autogestionada, no solo en términos estéticos y escénicos, sino también en términos técnicos, de diseño y administración de un espacio cultural.

Para comprender cómo opera una red interdisciplinar en el trabajo teatral de una compañía y poder analizarla desde categorías espaciales, nuevamente nos serviremos de las palabras de Massey (2005), quien explica que «el espacio es la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad; es la esfera en la que coexisten distintas trayectorias, la que hace posible la existencia de más de una voz. Sin espacio, no hay multiplicidad; sin multiplicidad, no hay espacio» (p. 105). Esta es precisamente una de las características esenciales del trabajo teatral, en donde siempre el trabajo es colectivo, nace de la labor de diferentes voces y cuerpos que, entre todos, construyen no solo las obras, sino también su producción, gestión, difusión y mediación.

La sala se localiza en la esquina de San Antonio con Paseo Huérfanos, dentro de la Galería del Ángel, construida en 1955 según el plan de

10 Por compañía independiente nos referimos a una compañía que no depende ni representa a ninguna institución pública o privada. En este sentido, el modelo de producción y financiamiento depende exclusivamente de la gestión de los propios integrantes del colectivo. Esta es la apuesta que en 1971 Castro y Sieveking deciden hacer, dejando atrás al entonces Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), para conformar su propia compañía, junto con otros actores y actrices reconocidos/as en el ambiente teatral de comienzo de los años 70, como, por ejemplo, Ana González.

Recorte de diario
no identificado con
reportaje y entrevista a
A. Sieveking a propósito
de la fundación de la
compañía Teatro del
Ángel (1971). Fuente:
Álbumes teatrales de
B. Castro y A. Sieveking
(página 21 del álbum
nº 7). Archivo de la
Escena Teatral de la
Escuela de Teatro UC.



urbanización de la comuna de Santiago que el urbanista Karl Brunner desarrolló en 1939, el que promovía el uso eficiente de las manzanas céntricas —aprovechando el interior de las parcelas— mediante el diseño y construcción de pasajes, portales y galerías, las que consiguieron aumentar el metro lineal de vitrinas y, con ello, la actividad comercial y también cultural, con salas de teatro, cine, cafés y librerías. Varios edificios del sector introdujeron la estrategia de construir espacios subterráneos para incorporar salas de cine y teatro, pues no requieren luz natural. El pasaje de la galería actuaba como *foyer*, espacio intermedio entre el interior de la sala y el exterior, donde seguramente, además de viviendas, tiendas y comercio, había restaurantes o cafés, permitiendo suponer una construcción activa de redes culturales y comerciales que sustentaban el acontecer teatral. Con la irrupción de la dictadura, comenzó el deterioro y transformación del sector: el año 1984 se transformó en un cine para adultos y en el año 2013 la sala fue comprada y renovada como un espacio flexible que alberga diversos eventos de índole cultural y social: Espacio del Ángel.

El Teatro del Ángel no solo se consolidó como un lugar físico que facilitó el desarrollo de actividades culturales y la gestión de producciones, sino también como un entorno propicio para la exploración y experimentación teatral. Desde esta perspectiva, no solo se erigió como un espacio de producción cultural, sino también como un escenario para la creatividad en el ámbito teatral. Resulta interesante, al analizar los

archivos propios de la compañía (afiches, programas de mano o avisos publicitarios), comprobar la fuerte carga identitaria, la construcción de un espacio grupal único, original y particular, que busca diferenciarse y probar sus propios conceptos e ideas teatrales, separándose así también de la tradición de los teatros universitarios. En esta línea, Sieveking declara, a modo de manifiesto, que la compañía busca hacer un *teatro de arte*, descrito como un intermedio entre el teatro de vanguardia y el teatro comercial; un teatro que, según su punto de vista, nadie estaba haciendo en ese momento en el país: «Queremos dar obras modernas y clásicas, pero estas últimas deben estar enfocadas con un criterio actual» (nota de prensa, 1971).

Al observar el programa de mano de *La virgen de la manito cerrada* (1973), una de las últimas obras que se estrenó en la sala antes del golpe de Estado, podemos analizarlo desde la construcción de un espacio social y establecer cuáles son algunas de las relaciones que configuran a la compañía, visibilizar sus formas de colaboración y redes de trabajo, y reconectar a cada uno de los creadores de esta compañía desde sus archivos legados.

A propósito de esta investigación, en el programa de mano de esta obra descubrimos relaciones con otro archivo, el de Sergio Zapata Brunet —el primer diseñador escénico profesional en Chile—, lo que agrega una nueva posibilidad de activar los mismos documentos desde otros proyectos archivísticos. En su archivo, alojado en la página web del Proyecto Arde,¹¹ se encuentran los bocetos de algunos vestuarios de este montaje,¹² lo que permite un acceso a la memoria desde la visualidad y el imaginario particular de Zapata en torno a los personajes.¹³

La vinculación del archivo de los álbumes teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking con el archivo de Sergio Zapata Brunet constata una

11 Disponible en <https://proyectoarde.org/search?query=sergio+zapata>

12 Disponible en <https://proyectoarde.org/items/show/6140>

13 El archivo de Teatro del Ángel en los Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC puede revisarse en <https://www.chileescena.cl/#/compania/5f62b149ae639e5353dda32a>

Programa de mano desplegado de la obra *La virgen de la manito cerrada*, de la compañía Teatro del Ángel (1973).
 Fuente: Álbumes teatrales de B. Castro y A. Sieveking (página 83 del álbum n.º 8).
 Archivo de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.



nueva relación social entre el Teatro del Ángel y este diseñador escénico. En los documentos que conforman ambos archivos podemos reconocer la multiplicidad que define Massey y la visibilización de la diversidad de relaciones presentes en el acontecimiento teatral: quién diseñó el vestuario, quién hizo las fotografías (Ramón López), quién compuso la música (Luis Advis), y quiénes sustentaban económicamente estos montajes (Lotería) a cambio de publicidad, además de las menciones a los auspiciadores de la utilería, los peinados y el maquillaje. Todo esto evidencia una importante red de trabajo con destacadas personas e instituciones de la época.

Asimismo, son pertinentes las palabras de Schwartz y Cook (2002) cuando mencionan que los archivos son la base para, y la validación de, las historias que contamos sobre nosotros, las narrativas que dan cohesión y significado a individuos, grupos y sociedades (p. 13). En este sentido, toda huella documentada es un registro que servirá para respaldar hitos compartidos, ideas y discursos fijados en el espacio y el tiempo. Estas evidencias construyen la identidad y los marcos culturales subyacentes de la sociedad a través de la conformación de la memoria colectiva y los mecanismos con los que nos aproximamos a ellas desde el presente.

Así también, desde el contexto de la producción de un espacio identitario, reconocemos la existencia de un símbolo que representa a la compañía y a la sala: el ángel, que aparece tanto en el programa de mano de *La virgen de la manito cerrada* como en sus afiches, invitaciones y carteleros de prensa. Esta imagen corresponde a un candelabro, utilizado desde la década de 1970 para definir la identidad de la compañía, y que



Logotipo y símbolo de la Compañía (y sala) Teatro del Ángel (1971).
Fuente: Álbumes teatrales de B. Castro y A. Sieveking (página 20 de álbum n.º 7). Archivo de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

durante la marcha exploratoria encontramos en los mismos muros de la galería, en el exterior de la que fuera la sala del Teatro del Ángel. En este sentido, podemos reconocer cómo el sello del ángel, además de construir un espacio de identidad reconocible dentro del ambiente teatral, también opera en términos comerciales como una marca de fácil reconocimiento para las audiencias de la época, considerando que esta gráfica aparece en todos los documentos de difusión y mediación de la compañía para cada uno de sus montajes escénicos.

Podemos sostener, entonces, que la imagen del ángel se convierte hoy en un documento que activa memorias más allá del objeto representado (un ángel), haciendo referencia tanto a un espacio físico (la sala del Teatro del Ángel, en la galería del centro) como a un espacio de identidad teatral (la Compañía Teatro del Ángel), activado y habitado tanto por creadores como técnicos, administradores, productores y públicos, en donde todos juegan, influyen y construyen este espacio identitario. Por ende, es posible afirmar que la Compañía del Ángel fue una comunidad que, desde un lugar determinado (Teatro del Ángel), y por sus propios

métodos de creación y producción, era capaz de levantar imaginarios teatrales, pero también espaciales, para un público particular: aquel que, durante la década de 1970, circulaba por el centro de Santiago o venía especialmente para participar de sus acontecimientos.

Sala Antonio Varas (1954-1973)

En la década de 1940 comienza el periodo de la historia teatral nacional conocido como la Época de los Teatros Universitarios. Esta representa un gran movimiento de cambio y transformación para el teatro chileno, pues, debido a la influencia de teatristas e intelectuales que llegaron a nuestro país después de la Guerra Civil Española, se formaron diferentes compañías de teatro impulsadas por jóvenes estudiantes y profesores de distintas universidades a lo largo de todo el país. En este caso, nos interesa relatar brevemente la trayectoria del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que luego se llamaría Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y hoy Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile, ya que comprendemos esta sala como un espacio de la cultura estatal, y por tanto oficial, que involucra diversas interrelaciones desde lo artístico/teatral, lo académico y lo político.

Esta compañía surge en 1941, cuando un grupo de estudiantes de Pedagogía de la Universidad de Chile, entre ellos y ellas Bélgica Castro, funda el Teatro Experimental, al que posteriormente se les sumaría Alejandro Sieveking en 1956, con sus primeros montajes como estudiante, hasta 1971, cuando ambos dejan esta compañía para fundar la suya: Teatro del Ángel. En sus comienzos, el Teatro Experimental —que más tarde se convertiría también en escuela de teatro— no tenía una sala propia, y se presentaba en el Teatro Municipal, el Teatro Imperio, el Teatro Talía y otras salas de Santiago y regiones, lo que también da cuenta de los diferentes territorios por los que transitó esta compañía. Recién en el año 1954, y gracias a la importante gestión del primer director de la compañía, Pedro de la Barra, se logró convencer al entonces presidente Carlos Ibáñez del Campo para que autorizara la instalación del Teatro Experimental en el espacio donde está hasta hoy: la Sala Antonio Varas, ubicada en Morandé 25, en diagonal a La Moneda y frente a la Plaza de la Ciudadanía.

Esta sala se construyó en 1948 como parte del proyecto del Banco del Estado de Chile, el cual incluía la creación de una galería comercial que cruza la calle Bandera y la sala del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Como espacio de carácter institucional, el ingreso a la sala se define por tres importantes columnas que dan acceso a la galería y al foyer, con muros de mármol y decorados dorados. La sala responde a una tipología de embocadura o sala italiana, con 400 butacas, platea alta y baja. Dada su cercanía con los principales edificios de carácter político del país, el espacio mantiene un ambiente formal, de cierta solemnidad y mínimos ornamentos.

Acceder a este espacio particular desde los álbumes de artista de Castro y Sieveking nos lleva a destacar cómo la práctica archivística en sí misma siempre ha sido un ejercicio de poder. En términos estrictos, es imposible *archivar todo*, lo que desde un comienzo lleva a resguardar aquella memoria social que es *digna* de perdurar, es decir, la que está imbuida de los conceptos de verdad, autoridad, orden, evidencia y valor (Schwartz y Cook, 2002, p. 11). En definitiva, quien tiene el poder de los registros documentales y de la memoria colectiva es quien decide qué se privilegia y qué se margina.

En torno a lo anterior, cabe mencionar también a Ariella Azoulay, quien sostiene que hay dos tipos de archivo: el abstracto, aquel concebido «como operante por sí mismo, por su propia voluntad, como si fuera el hogar de [la] dialéctica de preservación y cancelación» (2014, p. 10), que hace referencia a aquello que no se puede materializar, como el acontecimiento teatral o las redes de relación entre creadores y públicos, y que forma parte del inconsciente colectivo, de la memoria y los recuerdos personales, y el archivo material, más concreto, que sí se puede obtener, guardar, comprar vender, monetizar y, por lo mismo, controlar. Generalmente es resguardado y administrado por «quienes ocupan distintos tipos de posiciones de poder, y los autoriza tanto a preservar como a revelar materiales, así como con la presencia de quienes llegan a hojear esos materiales» (2014, p. 10).

Si consideramos estas nociones, resulta interesante la cantidad de documentación que encontramos en torno a la Sala Antonio Varas. Erigida en pleno barrio institucional, la práctica archivística de Sieveking permite ver no solo la relevancia de esta compañía en su contexto, sino también identificar los públicos que asistían a estos acontecimientos teatrales y,

más importante, percibir cómo esta sala ocupó un espacio importante en la conformación de la cultura nacional. En función de esta idea de documentos oficiales o de la cultura oficial, nos interesa indagar en la gran cantidad de notas de prensa que registran estos montajes y visibilizan la presencia de los circuitos oficiales en el marco cultural y social de la época. En otras palabras, gracias a la presencia de la institución, tanto cívica como universitaria-estatal, podemos ver cómo esta sala se convirtió en un espacio cultural oficial, que, por lo mismo, contó con una alta cobertura y visibilización, en contraposición a salas más pequeñas como los cines independientes, los teatros de café, los bares y otras salas independientes muy cercanas al Antonio Varas. Esto es posible debido a la enorme cantidad de documentos, provenientes de medios de comunicación masiva, que cubrieron cada una de las obras montadas por la compañía de la universidad estatal más grande del país.

Para su inauguración, en 1954, los archivos muestran una función especial con la reposición de *La guarda cuidadosa*, la primera obra de la compañía, montada en 1941. Esta inauguración confirma la comprensión de la identidad espacial y las relaciones establecidas en el nuevo teatro institucional, pues contó con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet Nacional de la Universidad de Chile, además de la asistencia del presidente de la República.

Queremos compartir dos recortes de prensa que dan cuenta de la importancia en términos políticos y culturales que ha tenido la sala Antonio Varas. En el primer recorte vemos al entonces presidente Carlos Ibáñez del Campo y su esposa, Graciela Letelier, despidiéndose del director del Teatro Experimental, Pedro de la Barra, luego de una función de la obra *Fuerte Bulnes*,¹⁴ en la que Castro actuó y Sieveking asistió como espectador, en 1955, un año después de que el mandatario hubo concedido el uso de la sala a la compañía universitaria.

En el segundo recorte de prensa, aparece un reportaje mayor a la polémica obra montada por el ITUCH en 1966, *Marat-Sade* (en la cual

14 *Fuerte Bulnes* es una obra de la dramaturga chilena María Asunción Requena, montada por el Teatro Experimental bajo la dirección de Pedro Orthus, diseño de vestuario de Guillermo Núñez y diseño de iluminación y escenografía de Ricardo Moreno. Se estrenó en septiembre de 1955 y tuvo 69 funciones, a las que asistieron 24.367 espectadores.



Recorte de prensa
de una revista no
identificada (1955)
(página 69 del
álbum n.º 5).

actuaban Castro y Sieveking). La noticia dice: «Las escenas espeluznantes, de violencia, muerte, sadismo y extrema lascivia, hacen que muchas señoras se retiren indignadas de la sala». La obra mezcla los acontecimientos de la vida de dos figuras históricas y controversiales de Francia: Jean Paul Marat, político que luchó por la Revolución Francesa —contexto en el que fue asesinado— y el Marqués de Sade, conocido por sus aventuras sexuales y literarias. Gracias a este tipo de archivos podemos saber cómo se valoraban las obras en su tiempo y los efectos que estas tenían en sus audiencias. En este caso, aparece como un montaje polémico pues se consideró que atentaba contra la moral y las buenas costumbres debido al tema tratado, su ambientación en un manicomio y la presencia de desnudos en escena, cosa que no se veía con mucha frecuencia en el teatro de aquellos años.

En este documento podemos apreciar, además de una fotografía de los actores en escena, dos fotografías cuyo pie indica «El poeta y el político»: a la izquierda vemos al entonces senador Salvador Allende junto con su esposa Hortensia Bussi; a la derecha, el poeta Pablo Neruda con su esposa de la época, Matilde Urrutia. Es evidente el alcance cultural y político de esta compañía de teatro, que en su sala podía reunir a las más altas personalidades de la esfera pública de dicha época.

En consecuencia, y a partir de estos documentos, es posible advertir la importancia que tuvo la Sala Antonio Varas en términos de construcción y promoción de valores filosóficos y morales al permitir la instauración de ciertos referentes en el campo teatral y social identitario de la época,

Recorte de *El Mercurio*,
agosto de 1966 (página
70 del álbum n.º 1).
Fuente: Álbumes
teatrales de B. Castro y
A. Sieveking, Archivos
de la Escena Teatral de
la Escuela de Teatro UC.



en un intercambio constante entre el teatro y sus audiencias. Según esta idea, Massey explica que «el espacio es producto de interrelaciones. Se constituye a través de interacciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad» (2005, p. 104). El espacio teatral que supuso el Teatro Experimental fue uno construido desde lo público hasta lo privado, desde lo macro a lo micropolítico. Por otro lado, se da cuenta también de la mediación de Alejandro Sieveking, quien construye su archivo pensando en poder compartir a futuro estos documentos e identificar relaciones de poder y un circuito teatral más relacionado con el oficialismo, muy diferente de los registros que vemos durante su trabajo en el Teatro del Ángel. Es decir, desde los aportes de Massey, podemos comprender cómo, en el ejercicio de investigación archivística que impulsan estos álbumes, aparece un conjunto de interrelaciones entre distintos participantes y públicos según las condiciones que ofrecen tanto estos espacios físicos como sociales. En este caso, es a través de los documentos de la Sala Antonio Varas donde se devela el poder de la institución, manifestado en los registros de este espacio y en las decisiones tomadas por el mismo creador de los álbumes, Alejandro Sieveking.

Conclusiones

En esta investigación sobre las dimensiones espaciales a partir de los álbumes teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking podemos concluir, en primer lugar, que efectivamente el cruce de las metodologías planteadas (archivística, el estudio de campo y la cartografía) permitió, por un lado, la emergencia de nuevos espacios, tanto físicos como sociales, y, por otro,

visibilizar e identificar el funcionamiento de las redes y relaciones que, desde la perspectiva de Lefebvre, se construyeron y se siguen construyendo en estos espacios.

Las conclusiones que presentamos corresponden tanto al propio contenido de la investigación relacionada al archivo y sus cruces con categorías espaciales como también a la relación con las metodologías aplicadas y su funcionamiento en el proceso de investigación. Ante las preguntas planteadas en la introducción, desplegamos las diferentes conclusiones que creemos amplían no solo el campo de los estudios espaciales o archivísticos, sino también contribuyen a la historiografía del teatro chileno, a estudios de urbanismo según los barrios analizados, a estudios artístico-culturales y a estudios teatrales y de performance.

Ante la ausencia de una institución gubernamental que disponga y resguarde las redes y los espacios para la existencia de una memoria teatral chilena, muchas veces desaparecen un sinnúmero de narrativas e imaginarios. Sobre este punto, nos interesa defender la subjetividad de los archivos y el ejercicio cartográfico, puesto que, como reconocimos a lo largo de esta investigación, tanto al momento de archivar como de cartografiar, debimos tomar decisiones de exclusión e inclusión. A partir de la apreciación subjetiva de este trabajo, haciendo una curatoría de archivos, bien específica y situada, que no responde necesariamente a los circuitos de poder, podemos visibilizar otras narrativas pertenecientes a circuitos teatrales que hasta ahora no han sido valoradas desde sus dimensiones espaciales. Este estudio nos permitió identificar contextos espaciales de producción y creación, para así seguir nutriendo la historia teatral desde nuevos espacios de interpretación, o en palabras de Lefebvre, nuevos espacios concebidos, es decir, cómo pensamos e imaginamos estos espacios, hecho que ayuda a la construcción de nuevas posibilidades de futuro en torno a la configuración del teatro en Santiago.

Según la dialéctica espacial de Lefebvre identificamos, en primera instancia, un espacio vivido, entendido como el espacio de la experiencia subjetiva que se da en el acontecimiento teatral. Este se manifiesta tanto en términos de la propia experiencia de la performance en escena como en la experiencia de todo el equipo o red creativa del montaje (que involucra tanto lo artístico como lo técnico), además de la experiencia del público que asiste a

la representación, la de las y los críticos, fotógrafos, periodistas y archiveros que median y experimentan *a posteriori* parte de estos acontecimientos.

En segunda instancia, reconocemos un espacio percibido que se relaciona con el tránsito, el desplazamiento y el habitar físicamente estos espacios analizados. Así, el espacio percibido involucra al barrio, sus calles y sus galerías; el espacio de la sala, su escenario, sus butacas, su boletería, su *foyer*, sus escaleras, sus baños y camarines, es decir, su arquitectura y cómo esta condiciona también la experiencia espacial que podemos percibir física y sensorialmente, cosa que fue posible gracias a la salida a terreno desde la lógica de la marcha exploratoria. Comprobamos, desde nuestras propias experiencias físicas de percepción, que los tres espacios analizados dependen de variables físicas de arquitectura y ubicación urbana, lo que implica que cada espacio haya sido, sea y siga siendo percibido de manera diferente.

En tercera instancia, identificamos un espacio concebido, que, en este caso, se refiere a los espacios teatrales imaginados como lugares de representación y actuación, en donde convergen diversas capas de significado. En este sentido, como primer espacio concebido aparece un espacio teatral archivado en el objeto álbum, elaborado con diversos materiales y documentos que luego fueron activados desde el espacio de investigación. En otras palabras, en el espacio concebido reconocemos también el devenir propuesto por Massey: desde el acontecimiento teatral —que ya es una representación— aparece un archivo —que es una nueva representación—, y a partir de su exploración construimos otra representación: la cartografía, que se configura también como una representación de la representación, al mismo tiempo que concebimos y creamos un nuevo archivo.

Por otra parte, aunque podría parecer obvio, concluimos y afirmamos que, para que el acontecimiento teatral suceda en un tiempo y lugar determinado, existen múltiples personas, redes y relaciones determinadas por factores espaciales que, a su vez, permiten, construyen y condicionan el propio acontecimiento teatral. Sabemos que este estudio recién comienza a esbozar toda esta cantidad de interrelaciones y que en ningún caso se quiso identificar a todas ellas, sino más bien demostrar la metodología para llegar a estas identificaciones.

Si bien fue un desafío trabajar con rangos temporales tan grandes, al considerar más de tres décadas del trabajo teatral de Bélgica Castro y

Alejandro Sieveking en la ciudad de Santiago, entre 1941 y 1973, pudimos comprobar cómo, en este caso, el archivo no solo posibilitó la visibilización de múltiples relaciones entre personas, lugares y temporalidades, sino que, además, la revisión de este material documental nos permitió (re)construir nuevas relaciones, nuevos espacios y nuevas temporalidades. Aunque en términos de linealidad histórica sabemos que la primera construcción fue la Sala Antonio Varas, luego su departamento y finalmente la sala del Teatro del Ángel, el recorrido se trabajó con una lógica espacial y no temporal, en donde todo el tiempo la historia iba y venía, sin necesariamente respetar aquello que pasó antes o después. Gracias a ello, pudimos identificar, desde estos tres hitos de espacio, tres territorios de actividad teatral, cada uno configurado por sus propias redes sociales: un barrio cultural por antonomasia (donde está ubicado su departamento), un barrio comercial (donde está la galería con la sala del Teatro del Ángel) y finalmente un barrio institucional (el de la Sala Antonio Varas). Esto se puede apreciar muy claramente en la cartografía realizada y presentada al comienzo de este ensayo.

Finalmente, concluimos que el trabajo de archivo puede potenciar un camino circular. Para efectos de esta investigación, la primera acción fue la revisión de los álbumes y su respectiva documentación e investigación. Una vez claros los espacios que este archivo representaba, la segunda acción consistió en diseñar un recorrido determinado para nuestra marcha exploratoria, que consideró los tres hitos espaciales abordados: su departamento, la sala del Teatro del Ángel y la Sala Antonio Varas. La tercera y última acción consistió en hacer la salida a terreno, pasear por el centro de Santiago y detenernos en cada uno de estos espacios, incluso entrando a las dos salas de teatro analizadas. En esta línea, generamos un nuevo material de registro que luego se desplegó en la elaboración de nuestra cartografía, incorporando datos y percepciones de espacios mentales, urbanos, políticos, sociales y culturales que construyeron y dieron soporte al acontecer teatral de Castro y Sieveking. Percibimos esta idea de circularidad en el sentido de que partimos desde un documento de archivo, para terminar en un nuevo documento de archivo: nuestro mapa. En ese sentido, pasado, presente y futuro se han puesto en contacto para visibilizar nuevos espacios tanto físicos como sociales, generando una nueva posibilidad de archivo. De esta forma, y a propósito de este ejercicio, como investigadores valoramos la importancia de atreverse a proponer nuevos cruces y buscar nuevas alternativas metodológicas que logren levantar toda esta serie de relaciones, circuitos y redes, desde el presente y hacia el futuro.

REFERENCIAS

Azoulay, A. (2014).

Historia potencial y otros ensayos. Ciudad de México: Editorial T-e-eoría.

Devia, C. y Gutiérrez P. (2021).

Álbum de archivo. Documentos teatrales de Sergio Zapata Brunet. Santiago: Ediciones Oxímoron.

Dubatti, J. (2003).

El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado. Buenos Aires: Atuel.

Haesbaert, R. (2011).

El mito de la desterritorialización: del «fin de los territorios» a la multiterritorialidad. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Lefebvre, Henri. (2013).

La producción del espacio. Madrid: Capitán Swing.

Massey, D. (2005).

La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En Arfuch, L. (Comp.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* (pp. 104-127). Barcelona: Paidós.

Ramírez, B. y L. López. (2015).

Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo. Ciudad de México: UNAM; Xochimilco: Instituto de Geografía.

Rolnik, S. (2008).

Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* 9 (18-19), 9-22.

Schwartz, J. M. y Cook, T. (2002).

Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory. *Archival Science* 2, 1-19.

Carolina Olmedo Carrasco (Santiago, 1984) es historiadora del arte, curadora y docente en temas de arte contemporáneo latinoamericano y cultura feminista. Ha desarrollado su trabajo en espacios dedicados al patrimonio, como el Centro de Documentación de las Artes Visuales, el Archivo de Prensa de Televisión Nacional de Chile y el Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid. Además, ha realizado proyectos y residencias de investigación en instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y el Instituto Internacional de Historia Social en Ámsterdam. Actualmente lleva adelante el trabajo de investigación del Archivo Balmes Barrios, institución dedicada al patrimonio familiar de los pintores José Balmes y Gracia Barrios, y coordina la formación pedagógica en la especialidad de Artes Visuales del Liceo Experimental Artístico de Santiago.

GRACIA BARRIOS, UN ESPÍRITU MODERNO DEL ARTE CHILENO

CAROLINA OLMEDO CARRASCO¹

1 Agradecemos el apoyo de la familia Balmes Barrios en la realización de esta investigación y la confección de este artículo, particularmente a la pintora Concepción Balmes Barrios y a la gestora cultural Elisa Triviño Balmes, coordinadora del Archivo Balmes Barrios (ABB).

RESUMEN

A partir de su revaloración desde nuevas perspectivas en historia del arte ancladas a los estudios de género y ante la aparición reciente del Archivo Balmes Barrios en Santiago, este ensayo revisita las primeras décadas de trayectoria de la pintora chilena Gracia Barrios Rivadeneira (1927-2020), una etapa enmarcada entre los años cuarenta y los «largos sesenta», caracterizada por su constante figuración pública a través de certámenes artísticos y mediáticos que acompañaron su construcción como artista y docente universitaria. Este primer momento en su trayectoria es contrastado con su posterior exilio en Francia y las graves consecuencias que el refugio político propició al interior de su vida y obra plástica en el periodo 1973-1993. En esos momentos, destaca la riqueza de sus relaciones con otras mujeres de la cultura, como la galerista Carmen Waugh, y mujeres artistas como Patricia Israel y Roser Bru, además de su involucramiento en proyectos artísticos de enfoque popular y multitudinario en los que las mujeres tienen cabida y protagonismo. En ellos, Barrios se aproximó a las problemáticas sociales propuestas por las multitudes y desarrolló obras para concursos, espacios públicos y organizaciones sociales para las cuales utilizó diversos soportes experimentales, como murales, portadas de libros, carteles y carátulas de discos. Una práctica creativa libre, que transgredió las fronteras del ejercicio artístico como medio de sustentación y expresión política.

A dos años del fallecimiento de la pintora chilena Gracia Barrios Rivadeneira, la conformación del Archivo Balmes Barrios (ABB) en 2021 ha permitido un balance sopesado sobre el papel de esta artista en distintos momentos de la historia de Chile y América Latina, y en particular de sus historias del arte. Se trata de un acervo patrimonial que incluye documentos personales y de gestión, correspondencias, catálogos de exposiciones, bocetos preparatorios, registros de montaje, afiches y otros impresos relacionados a la participación de Barrios en diversos eventos culturales a partir de 1947, todos elementos considerados documentos de archivo debido a la gran cantidad de información que se desprende de ellos. Organizado y agrupado en la propia casa familiar del matrimonio Balmes Barrios, el ABB constituye un centro que agrupa documentos y ediciones y da cuenta de la gran cantidad de compromisos artístico-políticos aún desconocidos o apenas abordados por quienes han trabajado en torno a sus figuras. Un vacío posible de subsanar gracias al actual acceso público a sus bibliotecas y documentos personales.

El aspecto más consolidado de este archivo es su Sección de Trabajo Artístico, en la que destaca la extensa Serie de Exposiciones: un cuerpo documental con más de 350 expedientes que comprende la trayectoria exhibitiva de Barrios junto con su compañero de la vida y el arte, el pintor chileno de origen catalán José Balmes (1927-2016). El grupo documental comprendido por esta serie contiene 273 expedientes de exposiciones en las que participó Gracia Barrios, 23 de ellos dedicados únicamente a su obra. Dentro de este conjunto, 170 expedientes registran eventos que incluyen tanto la obra de Barrios como la de Balmes, 27 expedientes son de exposiciones bipersonales centradas en la obra de la pareja y 34 expedientes comprenden eventos en los que ambos compartieron muros con Concepción Balmes Barrios, pintora e hija única de los artistas. Finalmente, existen dos expedientes que consignan las exposiciones realizadas por Gracia Barrios junto con su hija Concepción.

Otro elemento que destaca en la organización principal del ABB es su Sección Administrativa, un copioso acervo documental conformado por treinta expedientes nominales que registran el involucramiento de

Barrios y Balmes en diversas estructuras orgánicas, institucionales y comunitarias a partir de los años cincuenta, tales como partidos políticos, universidades, museos, centros culturales, editoriales y sindicatos, entre otros espacios donde desarrollaron labores vinculadas a las artes visuales. En el caso de Gracia Barrios, destaca un amplio y temprano involucramiento en organizaciones artístico-gremiales como el Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP) y la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH), además de su extenso trabajo docente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1953-1973), la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1986-1993) y la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae (1993-1996), labor interrumpida solo por su exilio de una década, entre 1973 y 1983. Esta sección del archivo se sustenta teórica e historiográficamente gracias a las ediciones acopiadas dentro de la biblioteca especializada en la trayectoria de ambos artistas: una colección personal de libros y revistas en las que ambos aparecen mencionados, y que en el caso de Gracia Barrios se multiplican en número debido a su análisis desde la perspectiva de las mujeres artistas.²

El hallazgo y la organización razonada de estos materiales a partir del trabajo mancomunado entre la archivística y la investigación permitió al ABB identificar durante su primer año de existencia diversos grupos documentales correspondientes a experiencias relevantes dentro de la trayectoria de Gracia Barrios durante las décadas del cincuenta al ochenta, en especial sus exposiciones nacionales e internacionales. En esta dimensión, destacan los documentos relacionados a la existencia del Grupo Signo —Gracia Barrios incluida— en Santiago, Madrid y Barcelona durante el periodo 1961-1962 y las huellas de las exposiciones realizadas

2 Destaca en el ámbito de la historiografía sobre mujeres artistas el libro *La mujer chilena en el arte*, de Nena Ossa (1984) y la publicación del encuentro *Chilenas. Drinnen und Draußen. 40 Künstlerinnen zum Thema Zensur und Exil* [Chilenas. Dentro y fuera. 40 mujeres artistas sobre el tema de la censura y el exilio], realizado en 1983 en Berlín; en el plano de la historia del arte en Chile, hallamos ediciones como *Arte. Lo mejor en la Historia de la Pintura y Escultura en Chile*, de Isabel Cruz de Amenábar (1984), *Chile. Arte actual*, de Milan Ivelic y Gaspar Galaz (1988), y dos de los tres tomos que conforman la edición del catálogo de la exposición *Chile 100 años de artes visuales* en el Museo Nacional de Bellas Artes (2000).

por la artista durante su exilio en París. El acceso actual del público a catálogos y otros impresos de circulación internacional conservados en el ABB nos permite comprender más profundamente las experiencias individuales y colectivas de Barrios durante esa época, y reconocer en su trayectoria personal el inicio de una actitud moderna en el arte chileno que luego se generalizó durante los años sesenta.

En este sentido, el tratamiento archivístico de los documentos y publicaciones relacionados a las exposiciones de Gracia Barrios fue clave en la creación de expedientes capaces de resguardar las pertenencias de la artista, los cuales contenían diversas carpetas y folios que pormenorizaban y documentaban estos eventos artísticos con sumo cuidado. De este modo, es necesario atender la importancia de las exhibiciones como dispositivos de acción política, artística e intelectual que condensan conocimiento sobre las prácticas artísticas devenidas en su realización, tal como destacan los historiadores del arte Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg y Sandy Nairne (2005): las exposiciones de arte y las antologías literarias son actualmente vehículos importantes para la producción y la diseminación de conocimiento. Ambos formatos se tratan de colecciones de elementos cuyo propósito principal es la validación y distribución, y usualmente se conforman por obras existentes, aunque cada vez hay una mayor tendencia a comisionar obras especialmente para estos eventos. Son objetos que suelen estar organizados y acomodados de acuerdo con un esquema arbitrario, intentando amañarlos a partir de algún significado particular. Se trata de formatos por definición selectivos y exclusivos, y es por ello que, a juicio de estos autores, muchas exposiciones pretenden encarnar una «ficción» y generar una suerte de «fantasía» en que se explica el sentido trascendente de los objetos en ellas (p. 5).

El hallazgo de los expedientes de las exposiciones de Barrios en un orden evidente y consciente —en contraste con la desorganización del resto de los grupos documentales que se encontraron entre sus pertenencias y que fueron incorporados al ABB—, nos sugiere la importancia que la exposición de arte tenía para la pintora como dispositivo de puesta en escena de su trabajo y pensamiento, y como plataforma para relacionarse con curadores e intelectuales que investigaron y difundieron su obra. Para el crítico de arte Justo Pastor Mellado, la carrera de la artista está

caracterizada por un *continuum* en el que las distintas etapas creativas se vuelven indistinguibles, mostrándose como «coyunturas de obra» o momentos en que su creación plástica se articula con el movimiento cultural general de su tiempo, y su proceso creativo adquiere particular intensidad y dirección (2001, pp. 18-19). Estos momentos coyunturales se ven marcados por exposiciones y series de obras definidas, tales como *Gracia Barrios: pinturas. Hombres y mujeres* (Santiago, 1966), *Momentos. Pinturas 1965-1988* (Santiago, 1988) y *Ser Sur. Pinturas 1989* (Santiago y Concepción, 1989), por nombrar algunos ejemplos.

Por otro lado, y atendiendo a las apostillas realizadas por estudios recientes sobre mujeres artistas contemporáneas en nuestro continente, en este análisis propiciaremos la valoración de la trayectoria de Gracia Barrios a partir de la noción de «arte feminista» surgida de manera contemporánea a su obra hacia fines de los años sesenta, lo que agrega un contexto de lectura comprensivo de la diversidad de soportes y formas artísticas desarrolladas por Barrios a partir de la década del cincuenta e incorpora incluso trabajos obviados en los análisis sobre su trabajo, o tratados como un contrapunto respecto de su obra pictórica concebida como «mayor». Es necesario advertir que no existe evidencia de que la artista permeara su propio lenguaje oral y visual con los conceptos feministas en los años previos a su retorno desde el exilio, en 1983, cuando realizó diversas obras para apoyar el trabajo de organizaciones de familiares de víctimas de la dictadura y del movimiento de mujeres por la democracia. Sin embargo, y gracias a antecedentes familiares preservados en el ABB, analizaremos cómo ciertos preceptos de los feminismos latinoamericanos de la primera y segunda ola se reflejan en su primera crianza, a cargo de su abuela Adela Rodríguez, así como también en su desenvolvimiento como artista joven.

Desde la propuesta de la historiadora del arte Estrella de Diego, la noción de arte feminista es útil para signar el momento de emergencia y proliferación de «un arte conscientemente subversivo que recuperará los territorios negados históricamente y las parcelas incómodas de la representación» desde un signo femenino a mediados del siglo XX (citado en Carro, 2010, pp. 11-12). En el campo artístico chileno de los años cincuenta al sesenta, esta subversión e incomodidad estará signada por la incorporación activa de las mujeres artistas en todos los espacios oficiales de

las artes y su amplia presencia en instancias artísticas de mayor libertad, vinculadas al creciente comercio del centro de las ciudades más urbanizadas y al auge de la producción industrial nacional. En este sentido, observamos en el periodo estudiado la aparición de diversas estrategias a través de las cuáles se fue instalando la perspectiva de género en el seno de las prácticas artísticas chilenas, proceso del que Gracia Barrios formó parte activa, llegando a ser incluso representante de una forma de desarrollo profesional de las artes con perspectiva de género. En palabras de la historiadora del arte norteamericana Linda Nochlin (1988), nuestro estudio no considera la cuestión feminista en el arte como una categoría más entre muchas otras producidas por la historia del arte occidental y su abordaje de la diferencia, sino que la sopesa como una provocación que contribuye a «revelar las parcialidades y las inadecuaciones no solo en lo relativo a las mujeres artistas, sino a la formulación de las preguntas cruciales de la disciplina en su totalidad» (p. 146).

Tal como propone la historiadora del arte británica Griselda Pollock (2013), la revisión de las actividades de Barrios y otras creadoras latinoamericanas de su generación y entorno contribuye a desestructurar las severas limitaciones con que se ha considerado el aporte de estas mujeres a una disciplina que se imagina y reproduce desde el androcentrismo: «No podemos ignorar el hecho de que los terrenos de la práctica artística y de la historia del arte están entrecruzados por, y al mismo tiempo estructuran, relaciones de poder generalizadas» (pp. 118-119). De este modo, se vuelve urgente observar el modo en que las apariciones de Gracia Barrios en la esfera pública del arte no responden meramente al deseo de estar «a la altura» de sus pares varones —como ha sugerido parte de la historiografía local³— y demuestran más bien su interés por desarrollar y disfrutar de los mismos derechos y libertades.

A partir de estas consideraciones y esta breve caracterización del ABB, este ensayo se centrará en relatar los primeros años de la vida de Gracia Barrios a partir de la investigación de documentos del archivo, abarcando en su lectura distintas experiencias de la pintora entre las

3 Un ejemplo de este tratamiento lo hallamos en Ossa (1984, p. 79) y Cruz de Amenábar (1984, p. 140).

décadas del cuarenta al ochenta. Se trata de un periodo en el que Barrios se identifica con los ideales modernos —comprendiendo la modernidad como un impulso renovador de las artes—, incorpora progresivamente nuevas técnicas y formatos para la ejecución de las obras, y disuelve los rígidos límites entre las bellas artes y otras formas de producción cultural existentes hasta inicios del siglo XX. En palabras de los historiadores del arte Rueda y Guzmán (2018), a partir de los años treinta «en las modernidades locales la tradición de lo nacional no es fija o estereotipada, sino que se moviliza con la inclusión y la develación de rasgos locales, (...) en una trama compleja de indagación y apropiación de la novedad europea» (p. 5). Es luego de esa década en que se pone en juego esta «modernidad periférica y descentrada», impulsada principalmente por la industria cultural permeada de lo popular y lo masivo, cuando Barrios participa de manera activa como parte de salones y concursos. En los documentos del ABB es posible identificar un itinerario de formación, crecimiento y vanguardismo artístico pregnado de estos ideales modernos que, sin perder su singularidad, son compartidos por otras figuras y grupos locales e internacionales que reflejan sus referentes e intereses artísticos.

Desde el estudio de documentos, catálogos, libros, revistas, folletos, carteles, ilustraciones, fotografías y bocetos preparatorios para diversas exhibiciones, proponemos una breve revisión de la trayectoria de Barrios a partir de sus primeras exposiciones, que reflejan la figura(ción) pública de la pintora en tres momentos clave: sus orígenes y su consolidación en la Escuela de Bellas Artes, así como su primer desenvolvimiento en la esfera pública de las nuevas galerías de arte y concursos de artes aplicadas e integradas a espacios comerciales (1947-1970); su participación en el llamamiento crítico a los artistas durante el gobierno de Salvador Allende, donde exploró nuevas formas de producción artística (1971-1973); y, finalmente, la década de su exilio en París y los primeros años de su retorno a Chile (1973-1986). Por medio de este acento, destacaremos las diversas problemáticas a las que Barrios se vio enfrentada a lo largo de sus primeros años como artista visual, marcadas por un retorno desde lo internacional a lo local y desde lo universal a lo telúrico. Antes de revisar cada uno de estos momentos, nos detendremos brevemente en un análisis sobre sus orígenes, que contextualizan la importante preferencia de la pintora por la modernidad artística como horizonte de desarrollo personal y la intensidad de su abrazo a las formas contemporáneas de arte emergidas después de los años sesenta.

Gracia Barrios: una trayectoria moderna

Gracia Barrios Rivadeneira nació el 27 de junio de 1927 en Santiago de Chile. Una de las imágenes más indelebles en la historiografía y la esfera pública es su origen en una comunidad intelectual considerada la cuna del pensamiento moderno en Chile. Tanto Gracia como sus hermanas Carmen y Angélica fueron estimuladas en las prácticas artísticas y estuvieron en constante contacto con la élite intelectual del modernismo chileno en su propia casa a través de su padre, el escritor y político chileno Eduardo Barrios, su madre, la concertista de piano Carmen Rivadeneira, y su abuela Adela Rodríguez, funcionaria pública, feminista, librepensadora y uno de sus pilares de crianza. En este privilegiado escenario de contacto con la cultura y las artes modernistas del Santiago de los años treinta, las hermanas Barrios terminaron dedicándose a la pintura, el canto y el baile, respectivamente.

Tras una niñez colmada de «dibujos infantiles verdaderamente asombrosos» (Vila, 1973, p. 36), en paralelo a sus estudios de enseñanza media y su formación en el taller del pintor Carlos Isamitt, Gracia se integró a los talleres libres de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, iniciando su camino profesional como artista plástica. En esos talleres y aulas conoció al joven pintor José Balmes Parramón, refugiado español de su misma edad, con quien inició una relación creativa y afectiva que perduró por más de siete décadas. Como estudiante regular de la Escuela desde 1944, asistió a los talleres de Augusto Eguiluz, Pablo Burchard y Carlos Pedraza, de quien fue ayudante en su taller de dibujo y luego su sucesora como profesora de dibujo a partir de 1953 (Zerán, 1995, p. 19). Por medio de Balmes tuvo también cercanía con el pintor Camilo Mori, quien les presentó a Salvador Allende durante la campaña presidencial de 1952, año en el que Balmes y Barrios contrajeron matrimonio (Balmes, 2008, p. 53).

La consolidación de esta imagen modernista de los orígenes de la artista se debe, entre otras cosas, al ensayo *Gracia Barrios y la constante humana* de la periodista, académica y premio nacional de periodismo Faride Zerán Chelech, surgido en el marco del libro retrospectivo *Gracia Barrios. Ser-Sur* (1995). En este ensayo se destaca su condición privilegiada y su nacimiento en el seno de la familia de intelectuales y librepensadores más relevantes de la capital, además de sus vínculos de sangre con figuras primordiales de los ambientes intelectuales chilenos

de inicios del siglo XX, como el crítico cultural y escritor de vanguardia Jean Emar (Álvaro Yáñez Bianchi), casado en segundas nupcias con su tía Gabriela Rivadeneira y padre de su prima, la también artista visual Clara Yáñez. Respecto de su padre, el escritor de vanguardia, funcionario estatal y buscavidas Eduardo Barrios Hudtwalcker,⁴ Zerán destaca su protagonismo en el temprano desarrollo artístico de Gracia en el seno de un matrimonio joven conformado por dos artistas (p. 14).

Es en las tertulias ofrecidas en la casa de infancia de la pintora —reuniones vanguardistas, extravagantes, con mujeres y varones ilustres— donde esta formó su carácter artístico, y no únicamente bajo la protección y apellido de su padre, como se deja ver en algunas visiones historiográficas en que este vínculo familiar es protagónico dentro de su biografía. Buscando evadir una lectura patrilineal, Zerán propone la ternura cotidiana de la familia de artistas como un componente clave para entender la relación creativa existente entre Gracia Barrios y su padre, y destaca la «religiosidad» con que el escritor atesoraba los dibujos escolares de la pintora —como la encantadora conversión de los talonarios de pago de su fundo en Lagunillas en blocks de dibujo infantil— y su conocida condición de hija regalona de Barrios, sustentada en su mutuo interés por el arte (pp. 14-16). Al mismo tiempo, la presencia por igual de mujeres y varones intelectuales y artistas en estas tertulias nos ayudan a entender la relación con su padre no solo como el vínculo entre dos parientes, cargado habitualmente de subalternidad, sino también como un diálogo abierto entre dos artistas de distintas edades que se ayudaron mutuamente en distintos momentos de su vida. Son ejemplos de esta colaboración los primeros trabajos de Gracia Barrios en el ámbito de la ilustración editorial, surgidos en esa mezcla de construcción personal en diálogo con el patrimonio literario de su padre, para quien realizó diversas portadas de novelas en la editorial Nascimento a fines de los años cuarenta. Entre estos trabajos se cuentan las ilustraciones de portada y contraportada de las diferentes ediciones de *Tamarugal* (1944), *Gran señor*

4 Eduardo Barrios Hudtwalcker fue director de la Biblioteca Nacional de Chile (1925-1927; 1953-1959), integrante de la Academia Chilena de la Lengua (1953-1963), fundador del grupo Los Diez y dos veces ministro de Educación (1927-1928; 1953-1954).

Gracia Barrios
en la casa de la
familia Barrios
Rivadeneira en calle
San Isidro, Santiago,
h. 1936. Sección
Fotografías ABB.



y *rajadiablos* (1948) y *Los hombres del hombre* (1950), todas conservadas hoy en el ABB. La artista, entre los 17 y los 23 años, se adentró en todas las formas de arte que ofrecía la nueva sociedad urbana y masificada.

Resulta importante destacar el hecho de que la familia materna de Gracia Barrios poseía importantes vínculos con el primer grupo de profesionales feministas del país, así como con el libre ejercicio de profesiones vinculadas a la figura femenina, sobre todo en los ámbitos del funcionariado y la cultura. A la importante presencia de mujeres artistas en las familias Rivadeneira y Yáñez, se sumaba la relevancia como líder de familia de la funcionaria y feminista de la primera ola Adela Rodríguez, abuela de la pintora y promotora del incipiente feminismo cultural y social de mujeres de clase alta a inicios del siglo XX (Zerán, 1995, pp. 11-13). Rodríguez, quien crió a la artista y sus hermanas en términos prácticos, era una férrea defensora de la ilustración femenina e integrante fundadora del



Club de Señoras de Santiago, espacio iniciado por Amanda Labarca en 1915 y dedicado a la promoción de la lectura entre las mujeres de la clase alta. En un ensayo de 1917, Rodríguez sugirió el deseo de una «cultura intelectual que haga [a] la mujer no la enemiga ni la rival del hombre, sino compañera tierna» (p. 1). Su visión se distinguía, sin embargo, del sufragismo que predominaba entre las feministas de su generación, como las escritoras Inés Echeverría y Amanda Labarca (Vicuña, 2001, p. 110), y se adentraba en un paradigma basado en la educación de las mujeres para que alcanzaran una igualdad aún muy lejana (Alfonso et al., 1920, p. 1). Para Rodríguez, la educación femenina, y dentro de ella la ilustración y el dominio de un bagaje cultural amplio, eran los más altos valores a los que podía y debía acceder toda mujer que aspirara a la igualdad de derechos, un aspecto evidente en el amplio apoyo y formación que como familia otorgaron a la joven Gracia Barrios. Este linaje de funcionarias y creadoras —con un fuerte lazo familiar entre sí— se constituyó en un espacio de confianza y autorreconocimiento en el que Barrios forjó su propia impronta como mujer artista. En palabras de la historiadora del arte chilena Gloria Cortés Aliaga (2018), en este periodo «las historias de reivindicación femenina debieron iniciarse, subyacentes, desde los propios espacios en que

Gracia Barrios,
José Balmes y
Eduardo Barrios
entre un grupo
de artistas de la
Escuela de Bellas
Artes en el Salón
de Alumnos de
1949. Autoría
desconocida.
Sección
Fotografías ABB.

las mujeres se relacionaron históricamente: el hogar, el mundo privado, el habitar femenino. Debieron existir entre ellas códigos y relaciones que nos llegan hoy ocultas en las prácticas del cuerpo, intimidad corpórea que se traspasa de generación en generación» (p. 2); no es sorpresivo entonces que sus primeros espacios de apoyo y reflejo surgieran dentro de los límites familiares. Este énfasis en un linaje femenino es visible en algunos gestos sutiles que se plasman en los documentos de las primeras exposiciones de Gracia Barrios a mediados de los años cuarenta, en que la impostura de una «R.» junto a su nombre demarca la definición de su nombre artístico: fue la única entre 33 artistas que incluyó la referencia a su apellido materno en el catálogo *La exposición de pintura contemporánea chilena*, exhibición organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de la misma universidad en 1949.

En la propia Escuela de Arte de la Universidad de Chile, las mujeres matriculadas y tituladas como artistas iban en aumento, y Barrios formaba parte de esa pequeña transformación que emergió justamente de la modernización institucional. En palabras de la pintora Roser Bru, de una generación y círculo social cercano a Barrios en los años cuarenta, en la Escuela «éramos muy pocos: diez, veinte. Tomábamos un tranvía para ir a pintar al natural» (citada en Guillamon, 2007, p. 31) y todo se hacía en grupo. La aparición del Grupo de Estudiantes Plásticos en 1947, con Barrios y otros artistas-ayudantes a la cabeza, solidificó a este grupo como generación equiparable a la «generación del 50» en lo literario y su impronta modernizante:⁵ reflejó el quiebre de los límites de lo local (poniendo en crisis la mirada indigenista de inicios del siglo XX) para dar paso a un nuevo diálogo con los novísimos movimientos culturales euronorteamericanos, en su mayoría antiacadémicos.

La aparición cada vez más frecuente de mujeres en el escenario local del arte latinoamericano fue descrito por la historiadora y crítica de arte chilena Nena Ossa (1984), quien varias décadas más tarde recuerda este periodo y protagonismo social por medio de la figura de Barrios:

5 A esta generación pertenecieron los autores Enrique Lafourcade, Jorge Edwards, Enrique Lihn y José Donoso.

El fuerte oleaje femenino [de los años cuarenta] se ajustó al devenir. Con sabiduría, trazando la línea ingenua, ajustándose a un sutil esquema propio, ignorando el pasado o aferrándose a él, la mujer chilena se ha ido afirmando más y más como artista de elevada calidad. Gracia Barrios es un ejemplo. Criada en el alero de Eduardo Barrios, su padre, su significativa pintura, tan libre, nunca arquetípica, siguió el curso del Informalismo, en ella pleno de gruesas texturas, de blancos y rosas. Cromatismo optimista que en su posterior suelto, humano, visceral grafismo se ha dirigido al acero, el gris y el negro, con breve signología en blancos, ocre y rojos. La serena, pausada, maternal Gracia invita a pensar en el heroísmo de una mujer que frente a la tela se libera de atavismos académicos y de la vida. (p. 79)

En este contexto, la obra de Gracia Barrios —accesible mayoritariamente en los salones oficiales en esta época— fue descrita y difundida a partir de su «diferencia» frente al quehacer y cuerpo de obra masculinos, destacando elementos como su «ingenuidad», su «pausa», «mesura» y «maternalidad». Una cuestión habitual en la valoración de la obra de mujeres artistas a mediados del siglo XX y que solo va a cambiar una vez iniciada la década siguiente, en la que Barrios y otras pintoras pasaron del Salón a las exposiciones internacionales y concursos de artes aplicadas.

Más allá de esta delimitación persistente en el imaginario en torno a su pintura, Barrios fue una figura activa de la escena artística santiaguina desde 1944 en diversos ámbitos: como estudiante y ayudante de taller, participó de la generación fundadora del Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP) —un polo crítico entre los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes iniciado en 1948— y del grupo impulsor de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH), organización gremial de artistas de todo el país fundada en 1940; también ejerció la docencia del dibujo y la pintura en la Escuela de Bellas Artes hasta su exoneración institucional tras el golpe de Estado de 1973. A nivel creativo, fue parte del colectivo de vanguardia informalista conocido como el Grupo Signo, ampliamente difundido en Chile y España durante la primera mitad de los años sesenta. Por estos y otros muchos méritos en su trayectoria artística y política desde muy temprana edad, Barrios fue distinguida con



Gracia Barrios pintando en la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, h. 1960. Autoría desconocida. Sección Fotografías ABB.

el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2011. Este énfasis en el desarrollo de eventos públicos por parte de la artista nos permite destacar las diversas relaciones que Barrios tuvo con figuras curatoriales chilenas y extranjeras establecidas por medio de estos eventos, sobre todo con mujeres creadoras y curadoras.

Las nuevas galerías y modernos concursos

Como ha afirmado el galerista chileno Marcelo Aravena (2017), la presencia protagónica de Gracia Barrios en las incipientes escenas formadas al alero del arte moderno latinoamericano de los años cincuenta da cuenta en su mera existencia de un cambio de paradigma frente a las artistas: su participación en salones y concursos se torna «denuncia activa frente a la sociedad patriarcal», así como «reivindicación histórica de la condición de la mujer» en el arte chileno (p. 23). Un hito que marca

este cambio de ritmo en la trayectoria de la pintora —y en general de las mujeres artistas de Chile— es el homenaje a Gabriela Mistral organizado por el Ministerio de Educación con motivo de la visita de la poeta a Chile en 1954. Barrios fue activa participante de este evento e integró la *Exposición de plástica femenina* en honor a Mistral junto a creadoras de diversas generaciones como María Fuentealba, Laura Rodig, Rosa Vicuña, Ximena Cristi, Carmen Johnson, Juanita Lecaros, Inés Puyó, Teresa Larrañaga y Aída Poblete (Cross, 2021, p. 313). Este evento es particularmente significativo dentro de su trayectoria, en un momento en que la artista además participaba de exposiciones de gran relevancia internacional como las versiones I, II, IV y V de la Bienal de São Paulo (1951-1959).

En la trayectoria de Barrios, este período está fuertemente caracterizado por el acontecimiento de sus primeras exposiciones individuales, así como su consolidación como maestra en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. De este periodo son emblemáticas sus exposiciones en la Galería Beaux Arts (1960) y en la Galería Carmen Waugh (1963), en Santiago, así como las exposiciones en el Salón de la Asociación de Artistas de Barcelona en España y en la Galería Belarte (1962). Estos eventos comparten en su conjunto una serie de características que se reiterarán a lo largo de toda la trayectoria expositiva de Barrios: la aparición de un lazo conceptual que une a todas las obras exhibidas, la elaboración de un catálogo con breves escritos de reflexión y la construcción de un espacio limpio y moderno, en donde se destacan las características formales de la pintura en contraste con el *horror vacui* de la estética del Salón. Esta transformación es propia de la época de origen de la curaduría como práctica complementaria a la creación, y que, a grandes rasgos, puede ser entendida como «la elaboración de una propuesta hipotética y narrativa a través de un proceso investigativo que se manifiesta en una exposición, ya sea temporal o permanente» (Dardel, 2021, p. 96). Un trabajo en el que Carmen Waugh fue pionera en el ámbito latinoamericano y que experimentó con Gracia Barrios en por lo menos cuatro exposiciones durante los años sesenta: dos individuales, una bipersonal con Balmes y otra colectiva.

De esta época es también su participación en la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal: una enorme muestra al aire libre de artes académicas y populares iniciada a fines de los años cincuenta, en la que participaron



Registro del mural de Gracia Barrios en el
Café Haití, Santiago. Autoría desconocida.
Sección Fotografías ABB.

artistas de gran renombre como Violeta Parra, Manzanito y Nemesio Antúnez, por nombrar algunos referentes.

Con el correr de los años cincuenta y sesenta, la participación de Barrios en exposiciones fue creciendo y variando de manera exponencial, destacando en este periodo sus participaciones en proyectos colectivos orientados a la difusión de las artes aplicadas o en relación con la industria, como la exposición del Premio CRAV (que Barrios ganó en 1965), el Salón ESSO de Artistas Jóvenes, organizado por la Unión Panamericana en Washington (1965), y la Bienal Americana de Quito, en 1968, certamen en el cual Barrios obtuvo el cuarto lugar. Uno de los hallazgos de archivo más interesantes en la primera etapa de vida del ABB es el registro fotográfico, documental y de prensa que consigna la participación de Gracia Barrios en el Concurso Mural Café Haití, organizado en agosto de 1947. Como galardonada con el primer lugar de este certamen, Gracia Barrios pudo ejecutar uno de los primeros murales comerciales del centro de Santiago, del cual solo queda el registro fotográfico, hoy resguardado en el ABB. En 1954 ganó el Primer Concurso de Carátulas de Discos de la RCA Victor, para el cual desarrolló un proyecto en un formato que no volvió a trabajar hasta 1974, en el exilio.

En esta época, además, acontecen su matrimonio con José Balmes (1954) y sus primeros años de maternidad (1957), así como una serie de viajes al extranjero:



Cuatro pintores de Chile, catálogo de la exposición del Grupo Signo en la Galería Darro, Madrid, 1962. Serie de Exposiciones ABB.

primero a España, Francia e Italia, gracias a una beca de perfeccionamiento de la Universidad de Chile y el gobierno francés (1955), y luego, hacia fines de 1961 y hasta 1962, con motivo de la gira por Europa del Grupo Signo, bautizado como tal justamente en Madrid. En estos viajes, tanto Barrios como Balmes se vincularon de manera directa con el grupo El Paso de Madrid (Canogar, Millares y Saura, entre otros) y con pintores que habían pertenecido al grupo de vanguardia catalana Dau al Set (1948-1951), como Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats y Antoni Tàpies, obteniendo un lazo de comunicación directa con las vanguardias que en ese entonces se oponían al régimen dictatorial de Francisco Franco.

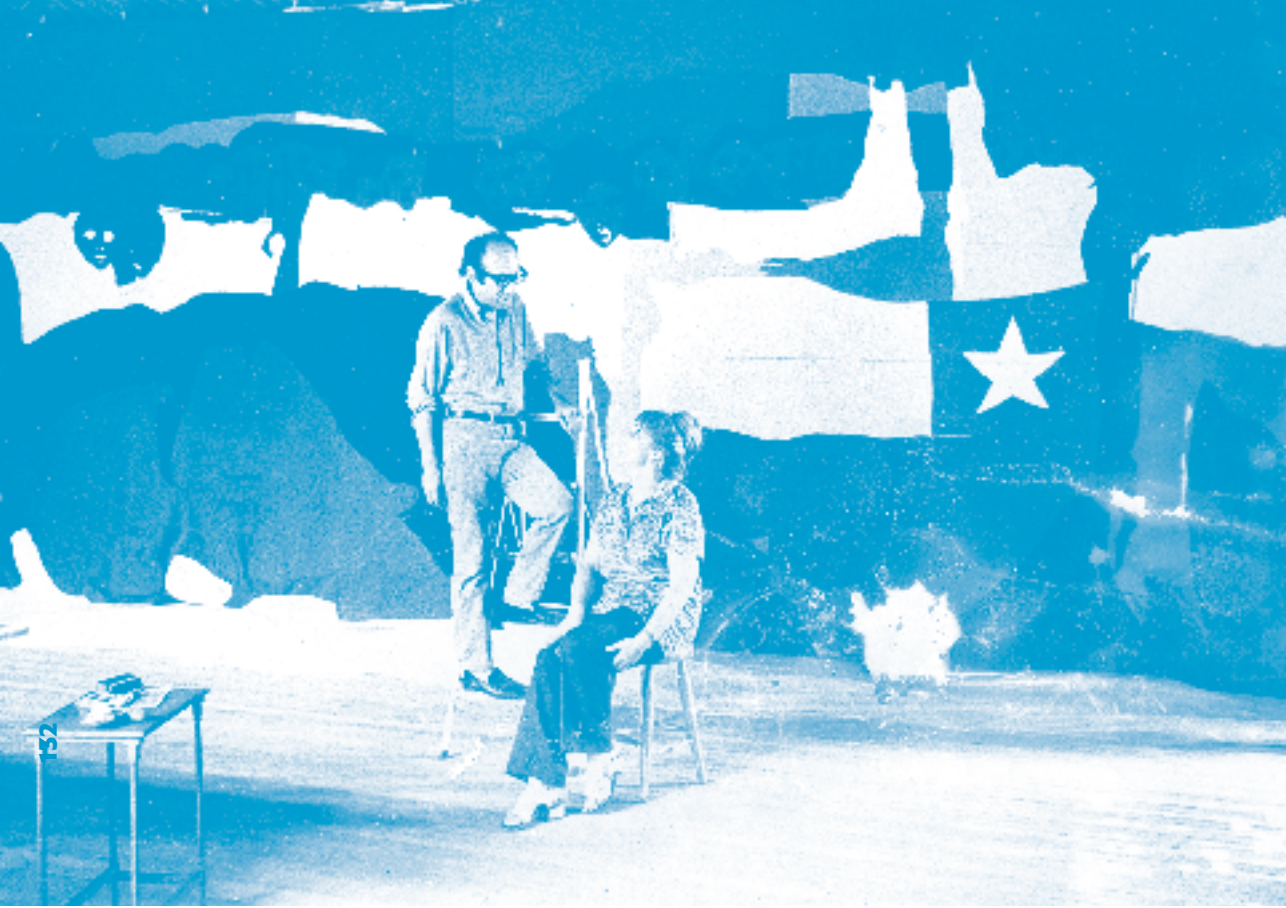
Hacia mediados de los años sesenta, los trabajos de Barrios rondan las estrategias informalistas en busca de la creación de un vínculo material y simbólico entre la artista y los públicos a través de la pintura: desde su punto de vista, la distancia de las mayorías con las bellas artes se había provocado por una comunicación equívoca entre la sociedad y el artista, aún arraigado a las lógicas representacionales del pasado. Una de sus estrategias de vinculación fue el diálogo abierto con la historia, más presente que nunca tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y la intensificación de la guerra fría en el tercer mundo y en los regímenes dictatoriales. En esta exploración, su constante cita a la humanidad como base del diálogo es visible en la recurrencia a las corporalidades



Retrato de Gracia Barrios realizado por Bob Borowicz para la revista *Anales de la Universidad de Chile*, 1966. Una de las cinco imágenes de la serie conservada. Sección Fotografías ABB.

anónimas: cuerpos que, en su impersonalidad y sencillez, se transforman en sentimientos y paisajes simbólicos abiertos a quien los observa, disponibles para ser apropiados en diversas combinaciones de exposiciones conformadas por pinturas de siluetas y torsos. Hechos de violencia como la sentencia a muerte del político comunista Julián Grimaú por parte del régimen franquista en 1963 durante los años en que Barrios residió en España exponen su mirada singular acerca de la humanidad que va más allá de una mera agrupación formal dentro del informalismo del Grupo Signo. En palabras de Mellado (2001), «Gracia Barrios no requiere de la subordinación al Grupo Signo para afirmar su propia presencia al *contínuum* de la pintura chilena de fin de siglo» (p. 19).

Una separata de la revista *Anales de la Universidad de Chile* dedicada únicamente a la obra de Barrios de 1966 destaca estos atributos universales y modernos en su obra. A las reproducciones detalladas de obras matérico-expresivas como *Maternidad* (1966), *La familia* (1956), *Figuras* (1961) y *Presencia* (1966) se agrega un retrato de la pintora en su taller realizado



por Bob Borowicz, así como una semblanza realizada por el académico Miguel Rojas Mix. Este ejemplar, del que se hicieron cientos de copias, difundió ampliamente el trabajo de Barrios como artista y docente de la Universidad de Chile.

Un arte popular

Durante el gobierno de la Unidad Popular, Gracia Barrios se implicó en la tarea de apoyar al gobierno de Salvador Allende desde distintas dimensiones de su quehacer intelectual: intensificó su rol como docente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se involucró en una faena incesante de creación que la llevó al trabajo colectivo y a formas populares y no convencionales de producción de obra e incluso participó en la descarga de trenes con alimentos en los días más álgidos de la sedición de camioneros contra el gobierno popular (Romero, 1983, pp. 112-113).

José Balmes y
Gracia Barrios
frente a la obra
textil *Multitud III*,
Edificio UNCTAD
III, Santiago,
1972. Sección
Fotografías ABB.

En palabras de Zerán (1995), «la casa de los artistas Barrios-Balmes se abrió en sus cuatro costados para recibir a los amigos que celebraban el triunfo de Salvador Allende» (p. 35). Ello describe el intenso compromiso del matrimonio, cada quien en su estilo y desde su propia sensibilidad, con el triunfo de la singular «vía chilena al socialismo». Con motivo de su participación en la exposición *Las 40 medidas de la Unidad Popular*, llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal entre julio y agosto 1971 e inaugurada por el propio Allende, Barrios declaró al diario *La Nación*:

No tenemos temor de llegar al pueblo a través del arte. La gente del pueblo siente el arte. Lo que nos falta es llegar a la gente. Lo que les falta a los trabajadores es más contacto con el arte, más oportunidades de desarrollar su capacidad receptiva y creativa. Un obrero, en ese sentido, no está más atrás que una de esas burguesas que van a Europa. (Cuando la revolución..., 1971)

En esta exposición, la pintora colaboró en la creación de la instalación *¡No a la sedición y a la violencia reaccionaria!*, obra colectiva realizada junto a los pintores José Balmes, Rodolfo Opazo y Adolfo Couve en respuesta a las amenazas violentistas de grupos de oposición al gobierno. En palabras de la artista, se trataba de «un espacio maligno, negativo, repelente, cubierto por una tela negra como telaraña. Se veían una muñeca rota, de Opazo; una especie de Luis XV, lleno de brocados, de Couve; un mural de Balmes, con el texto contra la sedición. Yo pinté unas caras asustadas. Había una fotografía grande con la insignia siniestra de Patria y Libertad» (*Cuando la revolución...*, 1971). La obra duró apenas una semana pues sufrió un severo atentado incendiario: «Tal vez es lo que debía suceder con ese mundo tan siniestro, desaparecer». «Si nos critican es porque hemos calado hondo en el problema... Si los perros ladran, Sancho, es porque cabalgamos».

La obra más importante de la pintora en este periodo es, curiosamente, *Multitud III* (1972), una gigantesca obra textil que representaba una columna movilizada en la calle —con sus mismas dimensiones— y que mostraba la admiración de la artista por la radicalización obrera que protagonizó la política de esos años, en la cual justamente las y los trabajadores de la industria textil eran vanguardia (Thielemann, 2018, pp. 125, 128-129). Este *patchwork* fue una de las treinta obras integradas al espacio

arquitectónico del Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, edificio construido como sede de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, el cual se abrió brevemente como centro cultural ciudadano en 1973 y alojó la primera colección de obras modernas de propiedad del pueblo de Chile, hermanadas con las obras internacionales que conformaban el recién creado Museo de la Solidaridad. Este lienzo, exhibido junto a una arpillera de semejantes dimensiones elaborada por las bordadoras de Isla Negra, fue una de las obras que reflejó plenamente el compromiso político de artistas e intelectuales de izquierdas con un gobierno de las y los trabajadores.

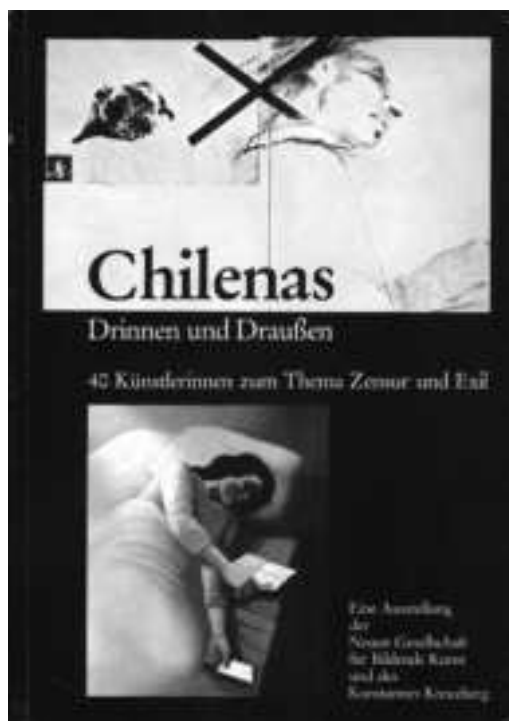
Lamentablemente, debido tanto al exilio político como a la persecución política de la familia Balmes Barrios, que propició la dispersión de sus pertenencias y documentos en esa fecha, el ABB carece de mayores antecedentes sobre otros proyectos realizados durante el periodo 1970-1973. Es motivo de otro estudio analizar estos vacíos y contrastar los antecedentes existentes en el Archivo Balmes Barrios con los vestigios de estas acciones en otros fondos documentales de artes visuales.

Un taller en resistencia

Como declaró en una entrevista años más tarde, tras el golpe de Estado, Gracia Barrios «oye las discusiones políticas, percibe el clima de movilización y nerviosismo» y decide arraigarse en su casa, que fue «requerida por una pareja en busca de refugio», mientras Balmes transitó por semanas de casa en casa hasta llegar a la Embajada de Francia en Santiago, en la clandestinidad (Zerán, 1995, p. 35). Debido a su gran exposición pública en los años de la UP, esta familia, conformada por dos artistas políticos en la medianía de sus cuarenta años, con más de un integrante asilado de la guerra civil española y una experiencia de décadas de persecución política, debió partir al exilio en octubre de 1973. Tras un largo periplo que incluyó diversas residencias en Francia y en la República Democrática Alemana, la familia se asentó de manera definitiva en la ciudad de París a inicios de 1974.

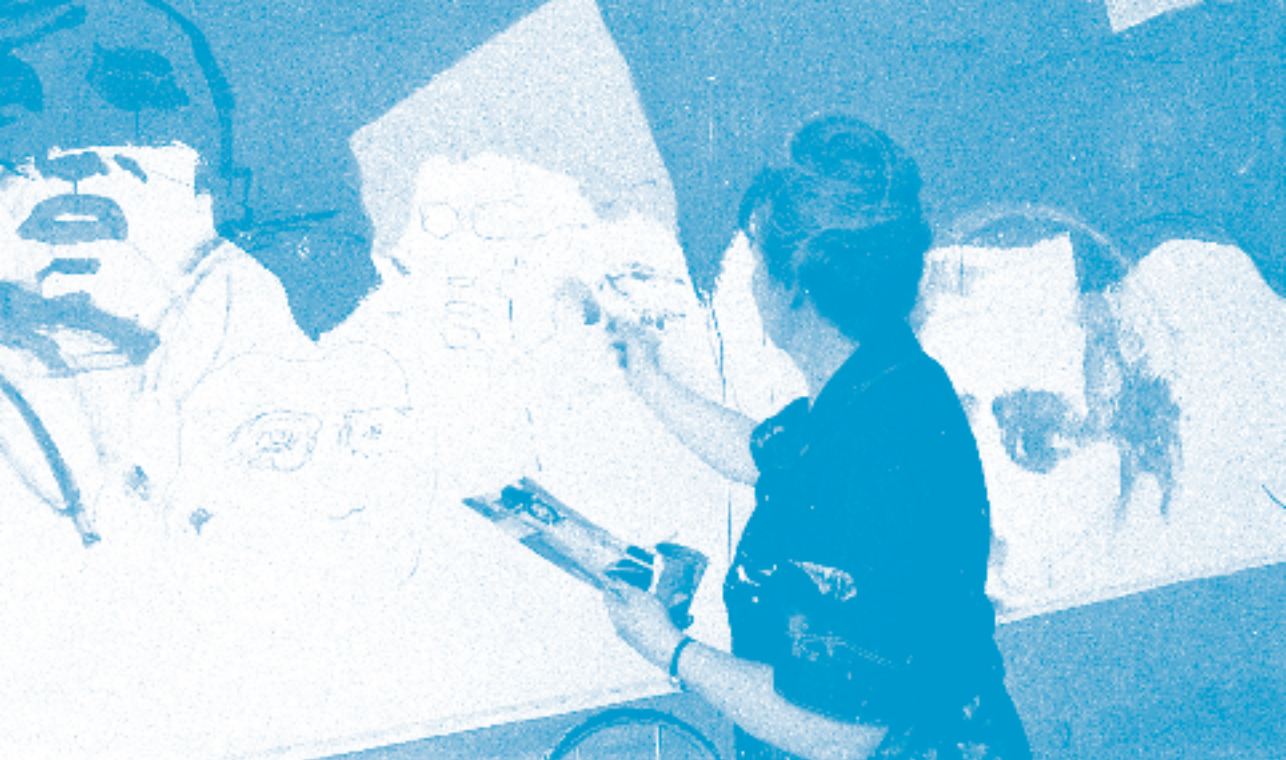
En relación con el periodo que se abre en la vida de la pintora a partir de 1973, la historiadora feminista del arte Gloria Cortés Aliaga destaca en su libro *Modernas cómo Barrios* perteneció a un grupo numeroso de «artistas

Catálogo y ensayos del evento feminista *Chilenas. Drinnen und Draußen. 40 Künstlerinnen zum Thema Zensur und Exil*, Kunstamtes Kreuzberg, Berlín, 1983. Serie de Exposiciones ABB.



que adoptaron los apellidos de sus maridos para reforzar su pertenencia a un grupo»; una cuestión que reflejaba más las limitaciones propias del campo artístico contemporáneo europeo que los deseos o voluntades de inscripción de la propia artista. A juicio de Cortés, el reconocimiento de Gracia Barrios como «Mdme. Balmes» en París enfatizaba los aspectos sociales implicados en una suerte de «reproducción del linaje» artístico, en el cual se asumía que su principal valor era justamente el de la protección de su marido y connotado pintor (2018, p. 49). Teniendo en cuenta el carácter singular de cada una de las estancias de Barrios en Europa (en 1952, 1962-1963 y 1974-1983), así como todos los antecedentes expuestos, resulta difícil de creer que esta nominación le fuera agradable, sobre todo pensando que hasta 1973 su prestigio era tanto o más grande que el del propio Balmes, debido a su trasfondo como pintor catalán naturalizado chileno.

Durante su estancia en París (1974-1983), resulta imprescindible destacar la situación de vulnerabilidad y de dependencia económica y cultural de la pintora y su familia debido a su violento desarraigo de Chile: un



fenómeno que no solo la atraviesa como mujer, sino que además como activista política y como migrante. De manera distinta a la de Balmes, quien fue rápidamente integrado a una modesta plaza docente en la Universidad París 1 Panteón-Sorbona en calidad de decano de Artes de la Universidad de Chile en el exilio, Barrios no contó con un trabajo estable ni con un taller exclusivo para su habitual producción artística de gran formato. Tal como destaca Cortés en otro análisis,⁶ ante esta nominalidad dependiente frente a su compañero en la vida y el arte utilizada por los franceses, Barrios solía responder con un irónico «¿quién es ella?», «¡esa no soy yo!». En este periodo se involucró en distintos proyectos que impulsaron a las mujeres artistas latinoamericanas en el exilio, entre los que destacó *Chilenas. Drinnen und Draußen. 40 Künstlerinnen zum Thema Zensur und Exil* [Chilenas. Dentro y fuera. 40 artistas en torno al tema de la censura y el exilio], realizada en el Centro Kunstamtes Kreuzberg de Berlín en 1983.

6 Podcast *Experiencia sonora: Susana Wald en Chile*. «VIAJE AL FONDO en la voz de la historiadora feminista del arte Gloria Cortés», capítulo 3, agosto de 2021. Disponible en Spotify.

Gracia Barrios
pintando un
mural junto
a la Brigada
de Artistas
Internacionales,
París, h. 1978.
Fotografía de
Jorge Triviño.
Sección
Fotografías ABB.

Para Barrios, el desarrollar su pintura de gran formato se volvió en extremo complejo en un improvisado taller que con Balmes conseguían tras retirar la mesa del comedor y las sillas de un diminuto departamento en La Ruche, una comunidad de artistas de izquierdas encabezada por el pintor francés Ernest Pignon-Ernest, quien refugió a los Balmes Barrios, a su hija Concepción y su nieta Elisa. Como mujer refugiada, sin hablar francés y alejada de sus redes familiares, Barrios debió reconstruir por completo su práctica artística durante los primeros años de exilio. Debido a estas necesidades, por esos años Barrios desarrolló profusamente el cartel político —requerido por las organizaciones que solidarizaban con las víctimas de la dictadura en Chile— y la gráfica asociada a la identidad visual utilizada por diversas brigadas muralistas en el exilio. De este modo, la continuidad de su obra se diversificó y abordó de manera más relevante soportes más económicos e inmediatos que la pintura de caballete, tales como la serigrafía, el dibujo, el mural colectivo realizado en eventos políticos y los soportes editoriales. Formó parte de las Brigadas Muralistas de Pintura en el exilio, e incluso definió el emblema de la Brigada Luis Corvalán en París. En este contexto, Barrios diseñó carteles para la Confederación Francesa Democrática del Trabajo (CFDT), la Central Unitaria de Trabajadores en el exilio (CUT) y eventos culturales en los que participaron agrupaciones como Inti Illimani y Quilapayún, para quienes, además, diseñó las portadas de los discos *La nueva canción chilena* (1974) y *Patria* (1976), respectivamente.

Durante su permanencia en París, Barrios colaboró activamente con diversas agrupaciones de chilenos y chilenas en el exilio, destacando entre ellas el comité editor de la revista *Araucaria de Chile*, un proyecto editorial desarrollado entre 1978 y 1983 por un grupo de intelectuales chilenos exiliados en Madrid y en coordinación con personas exiliadas en toda Europa, quienes buscaron promover a través del soporte editorial la continuidad del debate, la creación artística y la proyección de la cultura de quienes permanecían en el destierro, privados de sus propias redes y espacios de creación. Barrios tuvo un rol destacado en la primera etapa de vida de esta revista, cuestión que se ve reflejada en su protagonismo dentro del primer número publicado en 1978, del que la pintora es portadista y parte encargada de la dirección artística. En este reencuentro con el diseño editorial, Barrios desplaza el trabajo gráfico que realiza en el dibujo y en los achurados propios de su pintura del exilio, utilizando la portada como una suerte de ventana en la que se asoma un rostro: la silueta sin género de

pour les libertés



GÉRALD PARRAUD - 74

ADHERE A LA CFDT

Gracia Barrios,
Pour les libertés.
Adhère à la CFDT,
1976. Cartel
impreso en
offset. Colección
de Afiches ABB.

un grito desgarrado, enmarcado por unos ojos taladrados, propios de la fisonomía latinoamericana. Junto con este trabajo, la artista incluyó diversas intervenciones en los siguientes números, agregando imágenes que en general demarcaron la presencia de las multitudes que habían protagonizado los procesos sociales de las décadas anteriores. Una estética corporal colectiva, reconocible en sus pómulos marcados y gestos humanos que denotan la presencia latente de un pueblo.

Como afirmara Ricardo Brodsky en su prólogo para el catálogo de la exposición *Destierra*, tras el retorno de la familia de pintores desde el exilio, iniciado hacia 1983, «sus obras pasan a ser emblemáticas del periodo dictatorial: denuncian con fuerza la violencia, el exilio, la falta de libertad, la desaparición de personas, así como las esperanzas y luchas de los chilenos. El dolor de Chile se ve representado, con singular fuerza expresiva, en sus obras» (2015, p. 6). A partir de esos años, el reconocimiento del aporte artístico de Balmes y Barrios al ámbito de desarrollo de las artes visuales chilenas se transformó en un hecho incuestionable, obliterando sin embargo el peso de las décadas previas en el desarrollo de sus trayectorias públicas. Este olvido fue particularmente fuerte en el caso de Gracia Barrios, cuya obra más reconocida es aquella producida durante el periodo 1985-1995, enmarcada por las grandes exposiciones retrospectivas *Gracia Barrios. Pinturas 1989-1990. Ser-Sur* (Galería Plástica Nueva, 1990) y *Gracia Barrios. Ser-Sur* (Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, 1995). Suele obviarse que este periodo es también el de sus primeras exposiciones a lo largo de Chile, hitos clave en el desarrollo de periodo de mayor consagración. Algunos de los eventos documentados en el ABB durante este periodo son la exposición *Ser Sur. Pinturas 1989* en la Galería de Arte El Caballo Verde de Concepción (1989), la *Exposición de artes e industrias de la supervivencia* en Viña del Mar (1984) y su recordada participación en el proyecto *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso* en 1992.

Esta experiencia, así como el júbilo de su retorno al país y la anhelada reagrupación familiar (que no va a acontecer sino hasta 1986, cuando José Balmes vuelva definitivamente a Chile), inició una época marcada por el reencuentro de Gracia Barrios con la pintura de gran formato, en la que constantemente cita el paisaje chileno, conformado por la cordillera, el valle central, la ciudad vista desde una micro y las siluetas del pueblo chileno —moreno, indígena, violentado— inmiscuidas en todos los espacios



Catálogo de la exposición
Ser Sur. Pinturas 1989, galería
 de arte El Caballo Verde,
 Concepción, 1989. Serie
 de Exposiciones ABB.

accesibles a la mirada. La exposición *Momentos. Pinturas 1965-1988 Chile*, realizada en la Galería Carmen Waugh, es ejemplo de este reencuentro con la escena artística santiaguina. Allí realizó dos exposiciones individuales y cinco colectivas durante la segunda mitad de los años ochenta. Incluso ya retornada, la artista no dejó de desarrollar el cartel político, ahora con relación a las luchas de las agrupaciones de familiares y víctimas de la dictadura, un ámbito protagonizado de manera importante por mujeres a las que la artista buscó otorgar una imagen a partir de la universalidad de lo humano. Su investigación plástica estuvo marcada en estos años de recuperación democrática por la búsqueda de ciertos símbolos que mostrasen la universalidad del dolor provocado por la dictadura, como son las huellas de una mano o las siluetas de dos o más personas en cierta complicidad. De esta época destacan sus carteles para la Asociación de Familiares de Ejecutados Políticos (AFEP), el Comité Nacional Pro-Retorno de Exiliados, el libro *Por qué NO* y las conmemoraciones del Día Internacional de la Mujer, conservados en el ABB y en los Fondos Documentales del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

En este sentido, es importante mencionar la participación de Barrios en las movilizaciones de la agrupación Mujeres por la Vida a partir de 1983, así como su importante creación pictórica en denuncia del

Gracia Barrios, *Por un retorno digno. Primer Encuentro Nacional de Retornados*, 1989. Cartel impreso en serigrafía. Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.



terrorismo de Estado en Chile, acusando hitos como el caso Quemados y la Operación Colombo a través del retrato de sus víctimas femeninas, Carmen Gloria Quintana y Carmen Bueno, a mediados de los años ochenta.

Coda

Sopesando la relevancia de Gracia Barrios en la adopción y desarrollo local de ciertas propuestas estético-políticas de carácter moderno entre las décadas del cincuenta y los «largos sesenta» (que para el caso chileno comprenden esta década extendida hasta 1973), nuestro análisis buscó revalorar algunos aspectos destacados en su vida artística en el periodo 1947-1993, experiencias marcadas por la pregunta sobre el sentido social del arte y su proyección desde lo nacional hacia lo regional, así como el papel de las artistas en los procesos de modernización de las artes en la región, por nombrar algunos aspectos de interés. Al mismo tiempo, prolongamos esta visión sobre su concepción moderna del ser mujer artista hacia los difíciles años de su exilio en París, momento en que retoma de manera radicalizada sus reflexiones acerca del ser humano y lo universal en el marco de la experiencia del refugio político. Es este paradigma el que le permite seguir exponiendo en distintos lugares de Francia, así como abrir su taller a la creación colectiva y el desarrollo de obras gráficas «útiles», diferentes a su habitual práctica pictórica.

Es en este mismo periodo que observamos, en paralelo a su obra, el protagonismo social del movimiento de mujeres en Chile como marco de inicio y desarrollo de la trayectoria artística de Gracia Barrios: desde los años sesenta y los convulsos años de la Unidad Popular hasta los años de las luchas por la democracia, pasando por una década de exilio y trabajo en una obra gráfica y política robusta, experimental y libre. Observamos que estos años marcan al mismo tiempo su momento de mayor apertura a la experimentalidad y la revaloración de técnicas populares como la serigrafía, el *offset*, el mural y el textil. Finalmente, hacia 1986 se hace evidente la sincronía entre la obra de Barrios y la acción de los movimientos sociales por los derechos humanos protagonizados por mujeres: agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos, presos y ejecutados políticos, para quienes desarrolló un imaginario gráfico singular que permeó también su lenguaje pictórico posterior. También fue el momento de mayor difusión de su obra a lo largo del país, que llevó su visión del ser sur campesino, latinoamericano y universal a otras profundidades del territorio chileno.

El retorno de Gracia Barrios al Museo de Bellas Artes de Santiago con una gran exposición retrospectiva en 1995 marcó un punto de inflexión en su reconocimiento nacional e internacional durante la transición a la democracia. Frente a la censura y el borramiento dictatorial de su figura y obra durante la década anterior, en palabras de Marcelo Aravena (2017), el reencuentro con el museo «significó para estos artistas [Balmes y Barrios] estar en su casa de siempre: aquí estudiaron, se enamoraron. Se reunían, pintaban y se organizaban. Aquí aprendieron y lucharon» (p. 26).

A través de esta breve revisión del trabajo artístico de Barrios, que extiende la mirada desde las obras hacia los acontecimientos artísticos que las rodearon y mediaron, es posible afirmar que la pintora contribuyó de manera relevante a fortalecer y promover un ideario artístico moderno «con las mujeres incluidas», en momentos en que dichos valores no eran aún una condición mínima en la educación artística chilena, como sí lo son en la actualidad, o como debiesen serlo en honor a los esfuerzos de todas las generaciones de artistas librepensadoras y educadoras del siglo XX que nos antecedieron.

BIBLIOGRAFÍA

Aravena, M. (2017).

La interminable travesía. En *Cuatro premios nacionales: José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Guillermo Núñez* (pp. 23-26). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

Balmes, J. (2008).

Historia de un museo. En *Homenaje y memoria. Centenario de Salvador Allende. Obras del Museo de la Solidaridad* (pp. 53-57). Santiago: SEASEX/Centro Cultural Palacio La Moneda.

Brodsky, R. (2015).

Prólogo. En *Destierra: Balmes-Barrios*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Carro Fernández, S. (2010).

Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino. Gijón: Ediciones Trea.

Cortés Aliaga, G. (2018).

Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno, 1900-1950. Santiago: Origo.

Cross, A. (2021).

Blitzkrieg femenino. Ximena Cristi en la historia del arte chileno. En *Ximena Cristi. Catálogo de obra razonada* (pp. 310-317). Santiago: Mincap.

Cruz de Amenábar, I. (1984).

Arte. Lo mejor en la Historia de la Pintura y Escultura en Chile. Santiago: Editorial Antártica.

Dardel, M. (2021).

Murales no albergados. Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. Santiago: Editorial Metales Pesados.

Ferguson, B.W., Greenberg, R. y Nairne, S. (2005).

Thinking About Exhibitions. Londres: Routledge.

Guillamon, J. (2007).

Literaturas del exilio. Santiago de Chile. Santiago: SEASEX/AECID.

Ivelic, M. y Galaz, G. (1988).

Chile. *Arte actual*. Valparaíso: Eds. Universitarias de Valparaíso; Santiago: Tamarcos.

Mellado, J. (2001).

Introducción. En *Gracia Barrios. La ventana (in)dispuesta* (pp. 18-19). Ciudad de México: Museo José Luis Cuevas; La Habana: Casa de las Américas.

Nochlin, L. (1988).

Women, Art, and Power and Other Essays. Nueva York: Harper and Row.

Ossa, N. (1984).

La mujer chilena en el arte. Santiago: Editorial Lord Cochrane.

Pollock, G. (2013).

Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo.

Romero, C. (1983).

Gracia Barrios. En *Chilenas. Drinnen und Draußen. 40 Künstlerinnen zum Thema Zensur und Exil* (pp. 112-113). Berlín: Kunstamtes Kreuzberg.

Rueda, M. y Guzmán, G. (2018).

Modernidad artística y giro decolonial. *Arte e Investigación* n.º 14.

Thielemann, L. (2018).

La rudeza pagana: sobre la radicalización del movimiento obrero en los largos sesenta. Chile, 1957-1970. *Izquierdas* 44, 114-133.

Vicuña, M. (2001).

La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite. Santiago: Editorial Catalonia.

Zerán, F. (1995).

Gracia Barrios y la constante humana. En *Gracia Barrios. Ser-Sur* (11-40). Santiago: CONARTE.

FONDOS DOCUMENTALES Y BIBLIOTECAS DEL ARCHIVO BALMES BARRIOS

Fondo José Balmes y Gracia Barrios
Sección Administrativa (Serie de Actividades públicas)
Sección Trabajo artístico (Serie de Exposiciones)
Sección Fotografías
Colección de Carteles
Biblioteca Eduardo Barrios
Biblioteca José Balmes y Gracia Barrios

CATÁLOGOS: SERIE DE EXPOSICIONES Y OTRAS FUENTES DEL ABB

Homenaje de la plástica femenina a Gabriela Mistral (1954).

Santiago: Sala del Ministerio de Educación.

Gracia Barrios. Pinturas (1960).

Santiago: Galería Beaux Arts.

Gracia Barrios: pinturas (1962).

Madrid: Galería Belarte.

Gracia Barrios: pinturas (1963).

Santiago: Galería Carmen Waugh.

Gracia Barrios: pinturas. Hombres y mujeres (1966).

Santiago: Galería Central de Arte.

II Bienal Americana de Arte (1964).

Córdoba: Ciudad Universitaria de Córdoba, Argentina.

Concurso de Pintura CRAV 1965 (1965).

Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.

4 Premios CRAV 1965 (1965).

Santiago: Galería Carmen Waugh Arte Contemporáneo.

Gracia Barrios: pinturas (1970).

Santiago: Galería Central de Arte.

Chilenas. Drinnen und Draußen. 40 Künstlerinnen zum Thema Zensur und Exil (1983).

Berlín: Kunstamtes Kreuzberg.

La Part des Femmes dans l'Art Contemporain (1984).

Vitry-sur-Seine: Galerie Municipale del Centre d'Animation Culturelle Ville de Vitry-sur-Seine.

Gracia Barrios: pinturas (1986).

Santiago: Galería Carmen Waugh.

Gracia Barrios. Pinturas – Dibujos (1987).

Santiago: Sala de Arte Escuela Moderna.

Momentos. Pinturas 1965-1988 (1988).

Santiago: Galería Carmen Waugh.

Gracia Barrios. Ser Sur. Pinturas 1989 (1989).

Concepción: Galería de Arte El Caballo Verde.

Gracia Barrios. Pinturas 1989-1990. Ser-Sur (1990).

Santiago: Galería Plástica Nueva.

Gracia Barrios. Pinturas (1991).

Santiago: Galería Praxis.

Gracia Barrios. Ser-Sur (1995).

Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes/CONARTE

Gracia Barrios. La ventana (in)dispuesta (2001).

Ciudad de México: Museo José Luis Cuevas;

La Habana: Casa de las Américas.

Destierra: Balmes-Barrios (2015).

Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Cuatro premios nacionales: José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Guillermo Núñez (2017).

Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

Barrios, E. (1944).

Tamarugal (1.^a y 2.^a edición). Santiago: Editorial Nascimento.

Barrios, E. (1948).

Gran señor y rajadiablos (1.^a a 4.^a ediciones y reimpresiones). Santiago: Editorial Nascimento.

Barrios, E. (1950).

Los hombres del hombre (primera y segunda edición). Santiago: Editorial Nascimento.

Barrios, G. (1976).

Pour les libertés Adhere a la CFDT [cartel impreso en offset].

Barrios, G. (Ed.) (1975).

Brigada Luis Corvalán [díptico impreso en offset].

Revista Araucaria de Chile n.º 1 (1978).

Madrid: Araucaria de Chile.

OTRAS FUENTES DE ARCHIVO**«Cuando la revolución irrumpe en el museo» (8 de agosto de 1971).**

La Nación. Fondo Prensa de Artistas MNBA.

Alfonso, P. et al. (1920).

Es conveniente en Chile conceder a las mujeres el derecho del sufragio. *Revista Chilena* 10 (21). Archivo digital Memoria Chilena.

Barrios, G. y B. José (1975).

CUT 22 anniversaire [cartel impreso en serigrafía].
Ámsterdam: Instituto Internacional de Historia Social.

Rodríguez de Rivadeneira, A. (6 de enero de 1917).

La acción de la mujer en los destinos de la raza.
Zig-Zag. Archivo digital Memoria Chilena.

Eduardo Cruces Ayala (Lota, 1987). Es artista y escritor, licenciado en Artes Plásticas, mención Grabado, de la Universidad de Concepción y Master of Arts in Public Spheres de The Valais School of Art, Suiza. Su investigación se enfoca en las prácticas artísticas y sus métodos de socialización en la esfera pública, especialmente desde contextos en crisis o en vías de transformación, tales como zonas posindustriales, zonas de sacrificio, de tránsito y reconversión. A través de diversas residencias artísticas y viajes exploratorios, su trabajo ha sido exhibido y publicado en países de Latinoamérica, Europa y Oceanía. Además, es parte de los proyectos colectivos GCAS-LA, Archivo AVBB y La Revolución Desindustrial. Actualmente vive y trabaja entre Concepción (Chile) y Estambul (Turquía).

**ARCHIVO ARTES VISUALES DEL
BIOBÍO. ALTERNATIVAS DE
UN PROCESO COLABORATIVO
DESDE UN CONTEXTO EN
DESINDUSTRIALIZACIÓN**

EDUARDO CRUCES AYALA

RESUMEN

El presente ensayo aborda los antecedentes y experiencias recientes del Archivo Artes Visuales del Biobío (AVBB) desde una perspectiva relativa a su contexto de desindustrialización en la región del Biobío. Este recorrido comprende desde las metodologías internas de trabajo hasta los diálogos con otras experiencias externas, compartiendo las contradicciones y cuestionamientos surgidos en el proceso entre artistas independientes y la institucionalidad cultural reunidos en este proyecto colaborativo. Si bien este archivo regional nace de la urgencia de los/as propios/as artistas visuales por socializar su historia local y su creación reciente —aún en proceso de recopilación—, cruzadas por la contingencia nacional y mundial, también abre el debate sobre las condiciones de documentar y archivar en la contemporaneidad, entre un pasado aún no cerrado y un porvenir todavía en disputa.

El rumor y su documentación

Desde hace algunos años circula una especie de rumor sobre la importante producción editorial desde las artes visuales que existe en la región del Biobío, o, al menos, se comenta permanentemente que la creación de publicaciones artísticas locales destaca respecto de otras regiones en Chile. Para que dejase de ser solo palabras, ese rumor tuvo que concretarse, impulsado por un fuerte deseo de mostrar ese acervo aún imaginario y no recolectado. Archivo Artes Visuales del Biobío¹ es, entre otras razones, la respuesta a una solicitud permanente por reunir documentos artísticos en un lugar accesible y así poder mostrar lo que quería ser encontrado, con el fin de abrir un debate público en torno a otros tópicos dentro y fuera del arte.

El deseo de materializar el archivo se discutió de manera exhaustiva en la escena artística local durante los últimos años. Para quienes pertenecemos a la región, siempre fue tema recurrente después de un conversatorio, una charla o en distintas actividades sociales de la ciudad de Concepción. Poco a poco, la idea fue instalándose: el argumento más reiterado fue la falta de un espacio o centro de documentación en donde poder investigar la producción editorial sobre las artes visuales en la región del Biobío; en parte, el Archivo AVBB puede considerarse como una etapa previa para, al menos, recolectar los contenidos existentes.

La idea no trataba solo de mirar archivos, sino también de leerse en ellos, pensarse. Conocerse a través de documentos sobre artes visuales puede resultar peculiar, pero da cuenta del carácter reflexivo de los/as artistas visuales de la región del Biobío, quienes han pausado, o al menos desacelerado, la urgencia por producir objetos estéticos exhibibles para así experimentar otras maneras de hacer bajo la premisa de la práctica artística como investigación, y que se socializa por medio de la producción de libros, publicaciones y ediciones impresas de diversos tipos. Otras

1 El Archivo AVBB puede visitarse en archivoavbb.cl. Sus actuales editores/curadores son Pía Aldana, Susana Chau, Eduardo Cruces y Claudia Rivera, y el diseño web está a cargo de Cristóbal Barrientos.

veces, estos documentos se crearon no solo con un enfoque en la producción de imágenes, sino también desde la escritura, como un medio de exploración autónomo mediante el uso de todos sus estilos posibles, que van desde textos críticos hasta poemas, cuentos, novelas y guiones.

Además, la particular producción editorial local es el resultado de la convicción por circular más allá del cubo blanco y los espacios expositivos disponibles. Esto tiene que ver principalmente con dos causas: una es la desmotivación por participar en las convocatorias existentes, que no consideran parámetros mínimos y justos para solventar económicamente el trabajo de una producción y montaje de exhibición; pero otra causa, quizás más relevante, es la búsqueda de una circulación a nivel nacional e internacional mediante soportes transportables con altos grados de permeabilidad en su intercambio de experiencias.² Se trata, *grosso modo*, de una descentralización efectiva mediante alternativas de socialización y diseminación en la esfera pública.

Si bien he comenzado este texto desde el rumor y las conversaciones recolectadas entre pares, estos antecedentes pueden ser reconocibles como un indicio importante de las etapas siguientes de materialización del Archivo AVBB.

Desindustrialización y descentralización del contexto

Para dar más pistas sobre los asuntos tratados hasta aquí, propongo primero leerlos desde el contexto propio de la región del Biobío, el cual está conectado con sincronías globales ligadas a ciclos mayores. Uno de ellos

Diario *El Sur*,
jueves 29 de
octubre de
1981, página
de portada.
Gentileza de
Leslie Fernández.

2 Sobre este punto existen referencias importantes en Concepción que discutieron de manera temprana la tensión entre circulación, exhibición e incluso colectividad e institución cultural. Me refiero a los proyectos editoriales *Revista Plus*, editada por Cristian Muñoz y David Romero, y *Animita*, editada por Oscar Concha y Carlos Valle. En ambos proyectos, publicados a lo largo de la década del 2000, circularon textual y visualmente muchos artistas e investigadores locales y de otros países. Entre sus ediciones, destacó la número 13 producida entre *Animita*, *Plus* y otras colectividades locales durante la Trienal de Chile (2009), en la que, mediante la conceptualización del teórico Justo Pastor Mellado, se enfatizó la producción editorial y colaborativa desde Concepción.

Chile superará la recesión:

Modelo económico: Viaje sin regreso

- La afirmación la hizo el presidente Pinochet como una reafirmación más de su fe en el resultado final del esquema, aun cuando señaló que habría que hacer algunos pequeños ajustes.

SANTIAGO, (EL SUR).- Su total confianza en que nuestro país superará los efectos de la recesión manifestó ayer en esta capital el Presidente de la República, general Augusto Pinochet, quien también expresó que será mantenido el actual esquema económico, al que calificó como "viaje sin retorno".

El Jefe de Estado hizo tales afirmaciones al ser consultado por los periodistas luego de haber asistido a la ceremonia en que se conmemoró un nuevo aniversario de CEMA-Chile (Ver información aparte).

FE RENOVADA

El Primer Mandatario expresó que mantiene la fe en que el país superará los efectos de la recesión económica mundial, al expresar:

"Vamos a superar todo. Tengo plena fe en que lo vamos a superar, pero hay que hacer algunos ajustes, pequeños,

pero hay que hacerlos. En eso estamos".

La mantención del actual sistema económico aplicado en el país fue señalada por el Presidente de la República cuando fue consultado sobre posibles cambios en el modelo, a lo que respondió:

"El modelo económico, partió diciendo ayer, no tendrá cambios. No hay cambios en el modelo económico y sigo diciendo que no hay cambios. Este es un viaje sin retorno del modelo económico".

Finalmente, consultado sobre la reunión efectuada el día anterior con representantes del sector productivo, el Presidente de la República indicó que "los agricultores como los industriales lógicamente tienen muchas inquietudes o problemas. El Gobierno no puede solucionar problemas que son de carácter privado. Lo que estamos haciendo es lo que podemos hacer como gobierno".

Dijo presidente de ASIMET

El país se encuentra “desindustrializando”

SANTIAGO, (El Sur). — El presidente de Asimet, Carlos Corvalán, declaró ayer que el país se está “desindustrializando”, pues según el organismo “se reducen permanentemente al desarrollo industrial”, la creación de un sistema de industrias donde “un pequeño industrial” participa en la venta de productos que están al alcance y igualdad de precios de condiciones para competir con el productor extranjero.

Corvalán señaló en la inauguración del semanario “Avances de pequeños industriales en comercio exterior” y el Reglamento para la inscripción”, organizado por la Asociación de Industriales Muebles y Sillas y que será todo el día en el Hotel Sheraton San Cristóbal.

Aparté del Presidente de Asimet participaron Hugo González, Gerardo Dagnia, gerente de Asimet, Fernando Morán y Luis Enrique Aguila, ambos abogados y Folger Mori, economista.

Corvalán defendió la industria como factor vital e indispensable para el desarrollo nacional, para el futuro de nuestra juventud, para el mejoramiento del nivel de vida de la población, etc.

“En Chile, dijo, no podemos pensar en construir nuevas zonas, en establecer industrias de negocios y realizar viajes a la zona. Esta declaración a ICECUI, pero podemos ser un país industrializado como Francia, Dinamarca, Finlandia, Suiza, produciendo cosas de alto valor y de la mejor calidad.”

“No esperando estimular el desarrollo industrial de Chile y no desentendiéndose como se ha estado haciendo. Es importante que si por lo menos que de alguna manera se mejoran los productos, dar trabajo a los chilenos, aumentar los ingresos.”

“No estamos buscando protección. Solo igualdad de condiciones frente al extranjero extranjero...” Señaló que eran hechos negativos en una libre y justa competencia la existencia en Chile de un dólar a pesos fijos, que cantidad de “desindustrialización”, de tasas de interés altas, de altas impuestos a la renta, de infraestructura deficiente, etc.

Refiriéndose a la apreciación de que el país se está “desindustrializando”, Corvalán dijo que en 1980 el aporte de la industria al producto bruto interno fue de 14 por ciento y hoy ha bajado a 10 por ciento.

ENTREVISTAS PERSONALES

Entrevista anterior a la de los sindicatos mineros

que a su juicio son importantes, para el desarrollo industrial: “Reducir la cantidad de componentes de los productos, reducir la cantidad de componentes de los productos, reducir la cantidad de componentes de los productos...”

“Añadir permanentemente los productos producidos de la industria industrial del país. Creación del ministerio de industrias, disminuir la capacidad exportadora, reducir los costos de distribución temporal, al flete marítimo.”

“Aprovechar el tamaño de las empresas del Estado para, por ejemplo, obtener buenos precios de compra de materias básicas, en igualdad de condiciones, en calidad y precio antes los chilenos deben preferir los productos nacionales frente al extranjero.”

“Mejorar nuestra capacidad de negociación. Salir a vender como país, no pelearse los mercados entre empresas para aumentar desordenadamente nuestros costos.”

“Eliminar el IVA a la venta de productos chilenos en las zonas francas. Reducir la cobertura de ODESA para las importaciones.”

“Aumentar el ahorro. Evitar el gasto superfluo, de lujo.”

“El Estado debe dar mejores condiciones a las empresas nacionales cuando se presentan a las licitaciones públicas. Ocaso, dijo, que las empresas extranjeras traen hasta el financiamiento y nosotros no podemos competir.”

Muchas de las empresas de competencia directa pueden resolverse por la vía de la diplomacia, del trato reciproco entre estados.

Refiriéndose al Reglamento que se está elaborando dijo: “Seamos una herramienta en nuestros manos, tenemos que utilizarla pronto y al máximo.”

IMPRESIONES

Al término de la charla, Corvalán dijo a los periodistas que un estudio sobre la situación de competencia de 17 productos, realizado por una empresa privada de consultoría, fue enviado al Presidente de la República, miembros de la Junta de Gobierno, Ministerio de Economía y Banco Central de Chile.

El estudio contempló la situación de competencia directa y externa de esos 17 productos, haciendo una subdivisión por los respectivos gobiernos.

Se está preparando, se indica, que se puedan relacionar con los costos reales de producción y en la comercialización se puedan relacionar con los costos reales de comercialización del dinero.

Diario El Sur, jueves 26 de noviembre de 1981, página 9. Gentileza de Leslie Fernández.

fue el fenómeno de la *desindustrialización*, término raramente usado en el campo del arte y del cual no existe mucha literatura al respecto, pues su uso proviene principalmente de las ciencias económicas y sociales, y tiene diversas variantes asociadas aún en discusión. Una de ellas es la diferencia que adopta el término *industrialización* al anteponer ciertos prefijos: además de la mencionada desindustrialización, actualmente está en uso la *posindustrialización* e incluso la *transindustrialización*. A lo anterior se añade una nueva dimensión conceptual respecto de la equivalencia a otras terminologías que nominan nuestra contemporaneidad como un estado posterior a la sociedad industrial: sociedad de la información, era informacional, posfordismo, sociedad postmoderna, sociedad del conocimiento, etc.

De todas formas, la definición clásica de desindustrialización es la disminución de la producción manufacturera y el aumento de una economía de servicios.³ Pero esta definición comprende también otras especificaciones según la zona geográfica y la época, las cuales pueden otorgarle connotaciones positivas o negativas que dependen de la evaluación de sus efectos.

En Chile existe mayoritariamente un consenso al determinar que hubo una desindustrialización prematura, iniciada durante el régimen de la dictadura cívico-militar. Tal como señala el economista José Gabriel Palma (2019):

[F]ue básicamente el resultado de un programa radical (extremadamente rígido y ausente de todo pragmatismo) de liberalización comercial y financiera, emprendido en el contexto de un proceso general de cambio institucional, que llevó a una abrupta reversión de su estrategia de industrialización (liderada por el Estado) mediante la sustitución de importaciones. (p. 956)

Esta política continuó y se extendió durante la posdictadura en las décadas del 90 y 2000, enfocada en la abundancia de recursos naturales y su extracción o recolección.

Particularmente, esto es muy evidente en la región del Biobío, donde sus habitantes estuvieron fuertemente enlazados a la producción industrial⁴ iniciada en el siglo XIX —como por ejemplo la industria carbonífera en Lota y Coronel, la industria textil en Tomé y la industria locera de Penco—, hoy clausurada en su mayoría mediante un proceso gradual y crítico; sin embargo, otras industrias están en su apogeo productivo, como la pesquera, la maderera y la celulosa.

3 El fenómeno de la desindustrialización es abordado en este ensayo a partir de los análisis del economista chileno José Gabriel Palma (2019) desde una perspectiva local y sus sintonías globales.

4 Podemos analizar este fenómeno en las obras literarias *Sub terra* y *Sub sole* del escritor chileno Baldomero Lillo (1904 y 1907, respectivamente), donde expone las consecuencias del proceso de industrialización en las familias trabajadoras de la zona minera del carbón en Chile.

Así, la desindustrialización no es solo un desmantelamiento económico, sino también cultural.⁵ Entre las consecuencias que experimentamos como afectados/as, importante es el quiebre del tejido social sostenido por la solidaridad de las familias trabajadoras, pero, por otra parte, este quiebre del sentido entre comunidad y lugar genera un efecto de distanciamiento con la historia, a modo de una transición aún difusa entre los residuos que desparraman las explosiones de sus fragmentos. Respecto del futuro, lo abre hacia algo no totalizado, sin un plan preconcebido y donde todo es posible a pesar de la confusión. Respecto del pasado, es la oportunidad para cuestionar la propia herencia violenta de la industrialización, reflejada en aspectos cotidianos como la verticalidad, el sexismo y la falsa ética del/de la buen/a trabajador/a. Entre medio —quizás la cara menos amable— hay una máquina de industrias creativas y culturales⁶ que fomentan el turismo cultural a modo de espectáculo y consumo de productos y servicios.

Estas repercusiones de la desindustrialización obedecen a una decisión centralizada y sin consulta previa a las familias trabajadoras, en la que operó un masivo desmantelamiento sustentado en la promesa de una reconversión —ciertamente fallida—; sin embargo, y al mismo tiempo, hubo una profunda aceleración industrial en otras áreas productivas que repiten las prácticas de explotación y sacrificio denunciadas por la propia comunidad.

Dicha descentralización todavía está en deuda, no sólo de manera administrativa y económica. Desde una perspectiva cultural, es evidente la autoconciencia de la escena artística de la provincia de Concepción en cuanto a la búsqueda de alternativas frente al centralismo arrastrado hace años y expresado en diversas tensiones. Una de ellas es la constante omisión de antecedentes y referencias locales producto del constante error al unificar y totalizar como «arte chileno» o «nacional» una serie de publicaciones gestionadas solo desde la capital y

5 Para más información sobre el análisis local del fenómeno de la desindustrialización desde la perspectiva de las prácticas artísticas, se puede consultar las publicaciones de cada uno de los encuentros *Arte y Desindustrialización* realizados en la provincia de Concepción entre los años 2018 y 2022.

6 En lo que concierne a la industria creativa y cultural, los lineamientos establecidos por la UNESCO (2010) han sido un modelo para gobiernos e instituciones culturales y académicas.

que adolecen de una investigación escuálida y deficiente del campo artístico de regiones distintas a la Metropolitana. La recomendación permanente fue solicitar que las investigaciones desde la capital explicitaran su carácter de «arte de Santiago de Chile» o «arte de la región Metropolitana», para así precisar y transparentar sus límites en el relato del campo artístico nacional.

Además, la resistencia de la escena local a ser limitada en los discursos y prácticas de otros se acrecentó debido a la proliferación de proyectos *in situ* en la zona, los cuales incluían travesías, viajes o programas de residencias que exacerbaban la demanda por extraer y conjugar datos, documentación o archivos de las comunidades. Estas, saturadas de programas sociales aplicados no solo por el Estado, municipios y ONG, sino también por la academia —y ahora curadores, gestores o artistas— exigían, a todos/as por igual, soluciones inmediatas a sus vulneraciones asociadas a necesidades vitales.

Finalmente, para avanzar y destrabar estas tensiones, la escena artística local de la provincia de Concepción tuvo que concentrarse en sí misma y construir su confianza en la palabra: leerse para pensarse, escribirse para leerse, editarse a medida que se verbalizaba entre sus pares y así redirigir la fragmentación provocada por su propio contexto en desmantelamiento como una oportunidad para romper todo indicio de verdad absoluta aplicado sobre ella o sobre otros/as. Esto derivó, a su vez, en una escena artística local que hoy está muy atenta a lo que sucede fuera de sus bordes, con textos y traducciones a otros idiomas que buscan nuevos puntos de encuentro para retroalimentarse más allá de sus límites.

Metodología y etapas del proceso colaborativo del archivo

El Archivo AVBB puede considerarse como experimental por las partes que estructuran su construcción, no solo por la forma y contenido en sí, sino también por sus condiciones de producción entre artistas visuales y el Estado mediante el Mincap Biobío como garante del acceso al arte y la cultura para la ciudadanía. En ese marco de debate entre artistas y Estado se celebraron asambleas virtuales durante el primer semestre de 2021, instancias en las que se constituyó una comisión responsable de la edición y curaduría del proyecto. Actualmente, el equipo está conformado por Pía Aldana, Susana Chau, Eduardo Cruces y Claudia Rivera, quienes, a su vez, representan un espectro de diversos colectivos de la región del Biobío, que

incluyen a AGBB, TTU y Mesa⁸. En este punto, es importante mencionar como antecedente a esta manera de construir en conjunto el proyecto Arte y Comunidades (2015-2018), que también funcionó colaborativamente con las colectividades artísticas y el financiamiento del Estado en un programa de trabajo para el espacio público y los barrios.⁷

Esta relación de trabajo entre artistas e institución cultural no es menor, ya que, mediante una continua negociación entre las partes, todas las etapas que cruza el Archivo AVBB han sido concebidas y aplicadas como un asunto público, resultado de distintas reuniones abiertas con la comunidad de artistas locales para participar de los lineamientos de un plan en común año a año.

A la par del archivo, se desarrolla un encuentro regional anual compuesto por seminarios, talleres, conversatorios y derivas por sus paisajes. Esto, que podría drenar la energía puesta en empujar el proyecto de archivo, más bien lo complementa y enriquece, al suscitar una mediación constante y efectiva de vinculación con varios lugares de la región que son parte de los encuentros. Una red de comunas participantes lejos de los centros provinciales de la región del Biobío nutre con una perspectiva crítica cualquier intento de centralización del propio archivo.

La edición del Archivo AVBB se establece principalmente por tres criterios:

Respecto al contenido: los documentos guardan relación con las prácticas artísticas colaborativas y movimientos sociales, tanto por sus temáticas como por sus demandas.

Respecto a la temporalidad: los documentos datan de un periodo que hemos denominado «entre constituciones», esto es, desde 1980 al presente y en extensión.⁸

Respecto a su formato: los documentos dentro del archivo coexisten en sus amplias posibilidades de soportes, como por ejemplo publicación,

Inauguración
de Archivo
AVBB 2023 y
acción culinaria
Sobremesa,
por Natascha
de Cortillas en
Espacio Casa
916, Concepción.
Fotografía de
Anacaren Burgos.
Gentileza de
Mincap Biobío.

⁷ Para más información sobre el proyecto Arte y Comunidades, ver <https://archivoavbb.cl/v2/2021/11/24/arte-y-comunidades>

⁸ Al momento de concebir las líneas editoriales del Archivo AVBB en 2021, se vivía un nuevo proceso constitucional en Chile iniciado con la llamada Revuelta Popular de octubre de 2019. Dicho proceso aún está abierto, al rechazarse el borrador constitucional en el plebiscito de septiembre de 2022.



impreso, autoedición, afiche, fanzine, libro, revista, catálogo, postal, monografía, impreso con imágenes, etc., referidos a disciplinas dentro de las artes visuales tales como pintura, grabado, escultura, fotografía y nuevos medios (performance, video, arte sonoro, instalación); a esto se agrega la editorialidad (ensayos visuales, textos críticos, libros objetos, novelas gráficas, comics, ilustración) y se suman aquellas disciplinas que, siendo parte de las artes visuales, tienen una relación o cruces con la artesanía, diseño u otras manufacturas exploratorias.

Al comienzo del proceso de recolección de archivos, se invitó públicamente a donar documentos mediante una llamada abierta, pero nos dimos cuenta rápidamente de la necesidad de una retribución económica exigida por los artistas que querían participar. Por esta razón, la manera de alimentar esta campaña ha sido mediante un pago a sus autores/as por uso de documentos e imágenes para su difusión, con el fin de resguardar el carácter de un proyecto financiado con recursos públicos y así expandir las posibilidades participativas. Sin embargo, ya que el financiamiento estatal no está asegurado, la posible falta de retribución económica podría ser un impedimento de participación en los años venideros.



Deriva durante
encuentro en
la comuna de
Tirúa (2022).
Captura de
video producido
por Ciénaga.
Gentileza de
Archivo AVBB.



Deriva durante
encuentro en
la comuna de
Mulchén (2022).
Captura de
video producido
por Ciénaga.
Gentileza de
Archivo AVBB.

Considerando estas condiciones de trabajo, a la par del archivo y del encuentro en 2022, se desarrollaron instancias colectivas de discusión en torno a las buenas prácticas en las artes visuales. Potenciando los antecedentes existentes respecto a esta materia, la decisión colectiva ha sido ratificar lo ya hecho por otras asociaciones nacionales con el «Decálogo de buenas prácticas profesionales en las Artes Visuales»,⁹ en el cual se agregó una sección con los aportes desde la región del

9 El decálogo es parte de un texto mayor llamado *Código de buenas prácticas profesionales en las Artes Visuales* (2014). Este código se desarrolló gracias al trabajo colaborativo entre las asociaciones chilenas de artistas ACA, SOECH, APECH y la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña (AAVC). Se puede encontrar en la sección Recursos de la web artecontemporaneoasociado.org

Biobío, pues consideramos que este código necesita una actualización que incluya un alcance nacional de participación.

Este proceso de edición colectiva del decálogo, por medio de encuentros virtuales y presenciales con artistas visuales de la región, ha generado una arista más pragmática del proyecto de Archivo AVBB, reflejada en la creación de un documento —en formato impreso y digital— que manifiesta las condiciones justas de trabajo exigidas por el sector, y que se suma al propio acervo regional del archivo.¹⁰

Exploraciones y experiencias compartidas a nivel nacional e internacional

El 17 de octubre de 2022 realizamos el seminario online¹¹ *Exploraciones y experiencias de archivo desde las artes visuales*, donde participaron Paulina Bravo, coordinadora del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC) del Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC), quien expuso la experiencia de dicha institución; Elisa Figueroa junto con Gabriela Urrutia, codirectoras de Galería Barrios Bajos, de Valdivia, quienes compartieron la experiencia de archivos de arte en la región de Los Ríos,¹² y Eduardo Cruces, desde Archivo AVBB.

En el seminario se trazó un panorama general y actualizado de las llamadas zonas centro-sur del país en lo que refiere a una perspectiva descentralizada para la construcción pública de archivos en las artes visuales.

El CEDOC/CNAC presentó una perspectiva nacional en cuanto a los archivos existentes y ejemplificaciones de sus proyectos, además de antecedentes de las propias políticas culturales y acuerdos respecto al tema en Chile. Hay una cita en la *Política Nacional de las Artes de la Visualidad*

10 Tanto la ratificación regional del decálogo como los documentos asociados a las buenas prácticas se pueden encontrar en la sección Recursos del sitio web del Archivo, archivoavbb.cl

11 La grabación de este seminario se encuentra en la sección Encuentro del sitio web del Archivo, archivoavbb.cl

12 El proyecto de archivo en la región de los Ríos está gestionado por el Programa de Archivos Regionales de Arte Contemporáneo del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, en conjunto con el Instituto de Artes Visuales de la Universidad Austral y la Galería Barrios Bajos.

2017-2022 —en la que participamos tanto en las mesas regionales como durante la jornada nacional organizada en Cerrillos (Santiago)— que resume la situación del campo de las artes visuales con respecto a nuestro diagnóstico relativo a la documentación y archivo:

Otro de los aspectos relevantes que emanó de los encuentros regionales fue la necesidad de atender desde el acopio, conservación, activación y la puesta a disposición del acceso público, la documentación y los archivos relativos al campo de las artes de la visualidad (CNCA, 2017, p. 32).

Resultan interesantes otras coincidencias en las experiencias presentadas entre Valdivia y Concepción. Por ejemplo, las suspicacias de los/as artistas locales al compartir sus documentos en proyectos ligados a programas estatales, lo que da cuenta de la desconfianza institucional existente; sin embargo, la reversión hacia una confianza mayor se ha estado construyendo con espacios seguros de intercambio para así asentar relaciones a largo plazo.

Por otro lado, también hay coincidencias respecto a la transformación del propio territorio geográfico donde se encuentran los archivos y su ubicación relativa en el mapa, pues Valdivia era una provincia en la región de Los Lagos, mientras que la región del Biobío incluía a la provincia del Ñuble, que hoy es región. Esta volubilidad de los bordes invita a ampliar el espectro de contribuciones por personas que han emigrado, pero cuyo trabajo sigue vinculado a la región del Biobío. Asimismo, considerando esa vinculación desde diversas aristas, no solo por artistas que han nacido allí, sino también de quienes en algún momento vivieron, estudiaron, trabajaron o residieron, etc. o que sin ser su lugar de origen, sus documentos, investigaciones o proyectos tratan temas relativos a alguna comuna o comunidad de la región. Por otra parte, desde lo nacional a lo internacional, también incluyendo dichos documentos que den cuenta de obras o proyectos artísticos que exhiben o difunden temas relativos a la región del Biobío en otros países.

En adición a las coincidencias o sintonías, las diferentes lecturas de las presentaciones estuvieron sustentadas en la riqueza de los propios discursos a la hora de establecer un relato sobre el tema desde perspectivas diferentes. Así, salieron otras palabras claves en el diálogo, entre ellas,

los/as «custodios», que Elisa Figueroa define como aquellas personas que guardan los documentos para ser preservados y compartidos.

Otro concepto basado en la reciente Bienal de Estambul 2022¹³ es el «anarchivando» —traducción de *anarchiving*, en gerundio, a modo de ensamble entre anarquía y archivo—, planteado como una alternativa que, según los/as curadores de la bienal, «puede generar repositorios abiertos que crecen de manera orgánica e impredecible» frente a lo que serían «las convenciones de archivo, que tienden a centralizar los recursos intelectuales y los hacen fijos y autoritarios». De hecho, la conversación en la bienal tuvo una pregunta central: ¿se puede propagar el conocimiento del pasado sin institucionalizarlo?

El cuestionamiento internacional nos cruza también a nivel local y revela las contradicciones del propio arte contemporáneo al estar dentro y fuera de su propia crítica institucional, dando cuenta que en diversas partes del mundo se discuten las prácticas de archivo y documentación, no solo por los temas que instalan, sino también en cuanto a la búsqueda por cuáles serían esos conocimientos del pasado para propagarse en el presente.

Es esperable que se sigan nutriendo las experiencias regionales de archivos a nivel internacional para contrastar otros aspectos pendientes en la diseminación de documentos, entre ellos la traducción a otros idiomas, hecho relevante a la hora de una internacionalización de conocimientos más activa.

Breve panorama de otros archivos de arte y sus conexiones con otros formatos en la región del Biobío

El Archivo AVBB no está aislado de los programas locales desarrollados en el pasado ni tampoco desconectado de la actual existencia de otros proyectos de archivos de arte que se están implementando en la región del Biobío. A continuación, abordaré estas dimensiones considerando el carácter independiente de todos estos, al menos en su creación, en tanto se vinculan por el interés común de no seguir una pauta institucional

13 El artículo completo se puede visitar en el sitio web de la revista especializada en arte contemporáneo *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2022/10/17/anarchivando-practicas-de-archivo-en-la-17-bienal-de-estambul/>

delimitada, sino más bien una orgánica expandida de experimentación más cercana a un proyecto artístico.

Actualmente, entre otros proyectos ligados a archivos, está Cartografía Sonora,¹⁴ de AOIR Laboratorio Sonoro, dúo de las artistas Valentina Villarroel y Camila Cijka Arzola. Sus propias creadoras lo definen como una plataforma colaborativa que reúne y preserva los sonidos de la región del Biobío. La modalidad de archivar puede considerarse interactiva, porque quienes aportan pueden subir sus propias grabaciones de audio llenando un formulario en línea. El paisaje sonoro documentado es amplio geográficamente, pero preciso en su enfoque, ligado estrechamente a su contexto social, pues se enfatiza una cartografía desarrollada con el territorio y focalizada en el fenómeno sonoro como medio de reflexión.

Cartografía Sonora, activa desde 2021, se expande a sí misma y, con ella, a la región, mediante los ejes propuestos en sus convocatorias internacionales, un mapeado de sonidos captados por movimientos sociales en diversas partes de América e incluso con aportes desde Europa.

Desde 2022 está activo Archivo Volver,¹⁵ del Colectivo Fotográfico Caja de Cartón, conformado por Andrea Herrera, Alejandra Grandón y Sebastián Rivas. Este archivo es también una plataforma online que opera con registros fotográficos personales compartidos por la comunidad. Las fuentes de sus imágenes son, entre otras, el álbum familiar recopilado en jornadas de digitalización o archivos directamente subidos por los participantes a su sitio web. El resultado no se centra solo en la imagen: también está presente el relato por medio de la escritura de textos que le acompañan, testimonios y anécdotas que se presentan al mismo nivel de la historia oficial.

Otra experiencia de ejercicio de documentación colectiva lo encontramos en la exhibición *This is Not Chile*, realizada en Suiza durante octubre de 2018, que fue parte de un proyecto mayor de organización en red llamado *ERIAZO. art practices from residual space*,¹⁶ curaduría colectiva de los/as artistas Louise Mestrallet, Cristián Valenzuela, Simón

¹⁴ www.aoir.cl

¹⁵ www.archivovolver.cl

¹⁶ eriazio.com

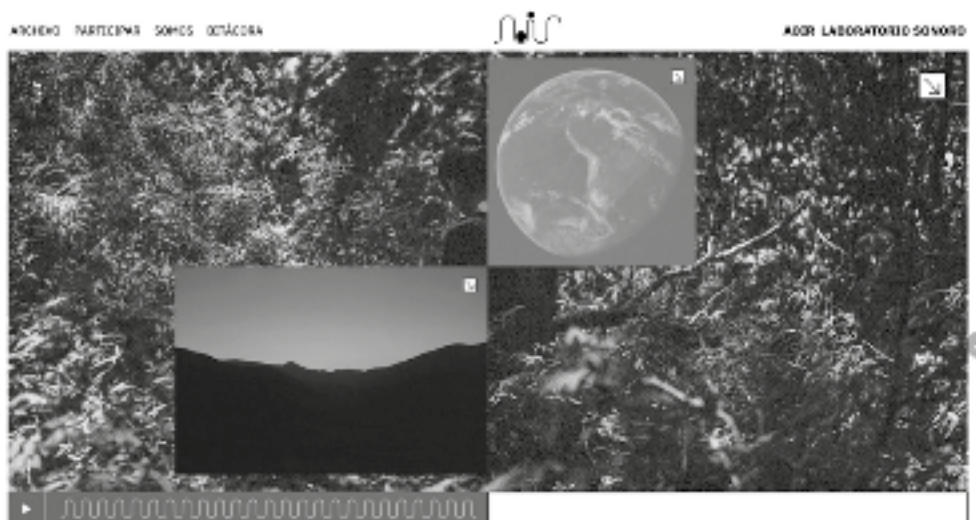


This is Not Chile, dimensiones variables. Galería Ausstellungsraum Klingental, Basilea, 2018. Fotografía de Oscar Concha.

Wunderlich y Eduardo Cruces, y a la que invitamos a sumarse como colegas, artistas e investigadores a Leslie Fernández, Oscar Concha, David Romero, Natascha de Cortillas y Andrea Herrera. Con ellos/as, contrastamos un escenario desmantelado como la provincia de Concepción con una ciudad de perfil biotecnológico y bancario como el cantón de Basilea.

Sobre una pared negra y como un mural de documentos, en *This is Not Chile* manifestamos la contingencia sociopolítica de la región del Biobío mediante un índice de procesos de colaboración entre colectivos artísticos y organizaciones sociales. Se trató de una serie de documentos activados con lecturas performáticas en las que cuestionamos la imagen exitosa que se estaba exportando a modo de marca país,¹⁷ ensayando la

17 Esta entidad es gestionada por la Fundación Imagen de Chile, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores, que a su vez incluye otros ministerios en su directorio, entre ellos el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.



[Sitio web de Cartografía Sonora.](#)
[Gentileza de AOIR Laboratorio Sonoro.](#)

crisis de representación que explotaría de manera crítica un año después, durante octubre de 2019 en Chile.

Más atrás en el tiempo, en 2009, se encuentra C.A.R.R.O (*Centro de Acopio Regional Rodante*),¹⁸ creado por la Octava Mesa de Artes Visuales. De este proyecto no existe mucha información disponible, pues obedeció a una coyuntura específica, movilizada por la orgánica colaborativa de manera autónoma y crítica a la institucionalidad cultural. De modo general, consistió en la creación de un dispositivo transportable de acopio y circulación de libros, al estilo de un carro de feria popular, que circuló por varios lugares enriqueciendo su colección en diversas instancias, por ejemplo, con libros elaborados en sesiones grupales por pobladores/as y alumnos/as del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción.

C.A.R.R.O recorrió diversos lugares de Concepción. Un momento

18 El detalle del proyecto puede consultarse en la sección Archivo del sitio web mesa8.org

memorable fue el paso de C.A.R.RO por la Pinacoteca, con el mural *Presencia de América Latina* de fondo: este acopio de documentos se revelaba como un evidente ensayo de trabajo colectivo, característica compartida por el muralismo, tan fuertemente presente en la historia de la ciudad y la región durante el siglo pasado.¹⁹

Cartografía Sonora, Archivo Volver, *This is Not Chile* y C.A.R.RO nos permiten vislumbrar varias dimensiones respecto al archivo y la documentación de las artes en la actualidad. Por un lado, se evidencian las diversas opciones de circulación, disseminación y movilidad de los acervos que existen tanto en espacios físicos como virtuales; por otro, la propia materialidad del archivo y sus posibilidades técnicas se expanden al estar alojadas digitalmente en un sitio web que, a su vez, sirve como plataforma para que los usuarios aporten y suban directamente sus documentos. Además, los contenidos de estos documentos pueden conservarse también en un estado sonoro y audiovisual, o incluso ser nuevamente transformados en otros formatos de exhibición y sus aspectos performativos de mediación en otros intercambios de conocimientos con el público.

Quisiera agregar otra reflexión más dentro del plano especulativo que se abre respecto al relato de la historia del arte local desde su producción artística particular: la posibilidad de pensar si el archivo retoma el hilo roto iniciado con el muralismo en la región del Biobío.

A primera vista existe una paradoja de monumentalidad entre archivo y mural, pero las dimensiones del arte no solo se miden en largo y ancho, sino también en frecuencia y fuerza; hay un relato técnico y poético en

19 Existen otras obras destacadas, además del mencionado mural *Presencia de América Latina* (1965) pintado por González Camarena: *Historia de Concepción* (1946), por Gregorio de la Fuente; *Historia de la medicina y farmacia en Chile* (1957), por Julio Escámez, en la Farmacia Maluje, y *De principio a fin*, pintada en Chillán y destruida el año 1973. Esta ciudad alberga, además, los murales de Siqueiros y Guerrero en la Escuela México. También son destacables el mural hecho de telas por Roser Bru en el Liceo de Coronel (1962); *Fraternidad de dos pueblos* (1964), hecho con piedras por María Martner en Escuela México de Talcahuano, y los murales destruidos y restaurados del Teatro del Sindicato N.º 6 de los mineros en Lota.

el traspaso del muro al escritorio físico o virtual. A su vez, la participación colectiva es común tanto para la producción del archivo y del mural, manifestada en la transmisión de conocimientos, técnicas y experiencias entre pares durante el proceso. Por supuesto, ambos son parte del espacio público y, en el caso de los archivos y murales mencionados, creados por artistas identificables. Pero, sobre todo, el hilo conductor local que podría existir entre la historia muralista y del archivo contemporáneo está en el orden de sus convicciones, al considerar en sus procesos constructivos tanto el trabajo colaborativo como la contingencia del propio lugar expuesta en sus narraciones.

Líneas trazadas para un debate generacional a través de los documentos

Como artistas visuales con un trabajo interdisciplinar, viajamos en una enriquecida contradicción, pues empujamos un proyecto de archivo sin estar especializados en formación archivística, pero, al mismo tiempo, gozamos de autonomía e independencia de acción dentro y fuera de la institucionalidad cultural; nuestra zona de investigación está delimitada tanto por su forma y contenido como por sus condiciones de trabajo colaborativo, lo que nos permite gestionar orgánicamente las diversas etapas que cruza el archivo a medida que se expande en la esfera pública.

Hemos actuado asumiendo la urgencia propia y colectiva por conducir lineamientos que reflexionen, desde las bases de la comunidad artística, sobre el proceso de transformación de nuestro contexto y, por ello, del arte. Una insistencia y convicción colectiva en respuesta tanto al plan de desindustrialización como al de aceleración industrial que se ha aplicado en nuestra región, pero en profusa sintonía con las transferencias y transformaciones en otras zonas a nivel nacional y global.

La documentación está vinculada estrechamente a las demandas instaladas por los movimientos sociales como intento de visibilizar dichas conexiones con nuestros lugares mediante conversaciones que traza la ciudadanía y que dentro del Archivo AVBB se han resumido en las

Concepción, te devuelvo tu imagen. Resistencia cultural 1972-1991. Imagen de portada: Acción Neruda, 1982. Fotografía de Ricardo Pérez. Archivo de Annemarie Maack. Gentileza de Leslie Fernández.



siguientes categorías:²⁰ Ecosistemas intervenidos (industrialización, extractivismo, sacrificio); Participación y acción ciudadana (expresiones culturales en el espacio público); Cuerpos en resistencia (feminismos y disidencias); Ciudad y periferia (tensiones urbano-rurales, gentrificación y ruina); La cultura como un derecho (educación artística y otras audiencias); Libertades de movilidad (trazabilidad, migraciones y transculturalidad); Nuevos virtualismos (transferencias entre lo humano, no-humano e hiperconexión).

Si bien estos marcos no son definitivos, toca revisar si categorizar un conjunto de documentos es suficiente o si más bien es necesario empujar una rupturalidad mayor de sus límites en el lenguaje a modo de interpelación constante y no definitiva de las palabras utilizadas en la contingencia. Un deseo de escabullirse cuando se presume sistematizar lo hecho, incluyendo su conceptualización bajo una supuesta capacidad de captar lo inconmensurable.

Así, entiendo este archivo de las artes visuales o espacio de documentación para la región del Biobío como parte de una posta mayor

20 Estas categorías son parte de la primera llamada de participación publicada el año 2021, las cuales todavía están en discusión y cambian permanentemente en el tiempo.



Portada de *La puerta a prueba de lo común*.
Gentileza de David Romero.

en una cadena solidaria de referencias. Desde la producción editorial, específicamente a nivel local, este proyecto es el continuador de un proceso histórico amplio, fundamentado por una serie de publicaciones sobre investigaciones en torno a las prácticas artísticas colaborativas y su contexto sociopolítico. En particular, considero esta investigación como parte de un *continuum* de reflexiones editoriales que han dibujado un panorama particular en la provincia de Concepción y, con ello, en la región, escrito colectivamente por los/as propios/as artistas e investigadores/as locales.

Si bien las vinculaciones entre los diversos documentos que actualmente componen el Archivo AVBB son múltiples, podemos conectar algunos según ciertos criterios, entendiendo el archivo como una orgánica que funciona en diversos niveles y escalas.

A mi parecer, los documentos de investigaciones colectivas y consecutivas ligadas entre sí por su panorama generacional de tres períodos en la provincia de Concepción son los siguientes:

Concepción, te devuelvo tu imagen, que analiza el trabajo de resistencia cultural por estudiantes de artes, artistas y colectividades locales durante la década del 70 y principios de la década del 90;

La puesta a prueba de lo común, situada temporalmente entre principios y mediados de la década del 2010, como aproximación crítica a la dimensión colectiva de las prácticas artísticas;

Arte y Desindustrialización, que abarca desde el final de la década de 2010 hasta los inicios de la década de 2020, y aporta los antecedentes de la apertura del contexto local a las sintonías y discusiones transcontinentales.

A pesar de que existen muchos otros libros producidos en la zona, veo en los tres mencionados un hilo conductor a explorar y debatir: primero, cuáles son los efectos no solo económicos sino culturales de la desindustrialización fomentada desde la dictadura cívico-militar en Chile y continuada en el periodo posdictadura hasta hoy, considerando las sincronías globales de dicho fenómeno, y segundo, cuáles son las transformaciones de las prácticas artísticas mismas en sus haceres colectivos y de las metodologías ligadas a su contexto sociopolítico, considerando también la internacionalización progresiva de sus transferencias.

Estas reflexiones no son estáticas ni cerradas, sino que plantean una mínima posibilidad narrativa por los diversos relatos que pueden construirse al seguir el rastro tanto de los documentos mencionados como de todos los existentes y aquellos que aún no han sido recolectados en el archivo.

Notas finales y abiertas por un inventario de insistencias

Como Archivo AVBB y parte de una posta mayor de instancias colectivas, falta aún revisar qué tan conscientes estamos de replicar las violencias sobre otros/as y en nosotros/as mismos/as, y con ello reconocer la importancia de no idealizar estos proyectos colaborativos y espacios de encuentro público, entendiendo que nos atraviesan diversas opresiones y privilegios asociados tanto a nuestras historias singulares de vida como también a violencias estructurales a las que nos enfrentamos cotidianamente, entre estas, la industrialización aplicada sobre todas las esferas que aún repercuten en nuestro presente, y que puede empujar a convertir todo proyecto artístico en una industria creativa y cultural que solo busca resultados e impactos bajo las expectativas de rendimiento y proyección de imagen país o imagen comunidad. Sin embargo,

la permanente discusión pública y colectiva está generando la crítica necesaria a todas las acciones como una orgánica que involucra a muchas personas e instancias de retroalimentación.

Siguiendo esta línea, el Archivo AVBB reúne varios desafíos relativos principalmente a su sostenibilidad. Si bien el proyecto está basado en la solidaridad entre artistas, hasta ahora depende de un financiamiento estatal —por parte del Mincap— que no asegura una ayuda permanente, sino que está año a año en constante negociación. Esto es importante porque sitúa al archivo en una situación de emergencia y, por lo tanto, es primordial generar un plan a largo plazo con redes sostenibles que aseguren su permanencia. Por otra parte, es necesario definir si el archivo se establece como una plataforma virtual de manera permanente, como un centro de documentación con un espacio físico central, o quizás se mantiene en un estado intermedio, mediante instancias híbridas de circulación impresa que apunten a lugares en los que no existe acceso a internet, o que considere una mediación de sus contenidos hacia zonas fuera de los centros (incluso de los provinciales). El asunto de la traducción a otros idiomas es igualmente una tarea para poder enfatizar sus conexiones con los artistas extranjeros participantes que han considerado el proyecto.

Al mismo tiempo, desde la comparación con otras realidades, resulta paradójico imaginar el archivo a modo de inventario, entendido como la práctica propia para el cierre eficiente de una industria, herramienta primordial para armar un panorama de lo que se posee y así poder darle un nuevo uso. En el caso del arte, el archivo puede propiciar una especie de reversión temporal frente a la obsolescencia, no como consagración de momentos finales, sino como un posible principio, bajo la premisa desindustrializada que considera que el origen es la separación, en tanto el estado actual que experimentamos es solamente el resultado de otros quiebres previos. Entonces, este intento de archivo, este inventario fugaz, estos comienzos posibles son una interpelación constante a la historia.

Desde aquí surge la pregunta: ¿cómo desindustrializamos nuestras prácticas y a nosotros/as mismos/as?

Pareciera que la editorialidad y documentación están brindando alternativas a la crítica de la sobreproducción industrial de objetos con un

enfoque en la práctica artística como investigación, donde la propagación del conocimiento puede ser no solo a través de imágenes o textos, sino incluso por medio de la traducción, el rumor, la fermentación o la polinización. Asimismo, el archivo no necesariamente tiene que ser didáctico y puede desplegarse como algo caótico en sus posibilidades de activación con los fragmentos de experiencias que muestra y, a la vez, que aguardan pendientes.

Al considerar que el archivo ofrece grados de permeabilidad y camuflaje en el arte contemporáneo, tocaría pensar si es una infiltración real que puede transformarse con el contexto o más bien es una neutralización de sus problemáticas puestas en sus contenidos. Resulta que, al mostrar documentos como un conjunto, todo parece antiguo, aunque sea reciente; todo parece lejano, aunque todavía sea palpable. Este es un riesgo por considerar, para no implicar grados de nostalgia de un pasado que aún no está cerrado. Urge entonces una necesaria y constante lectura de los antecedentes para abrir una posibilidad futura.

Mientras, en este aprendizaje colectivo de la transmisión de sus experiencias, los/as artistas del Biobío siguen avanzando colaborativamente desde una insistencia inmersa en los fragmentos del presente. Una conexión colectiva y transcontinental necesaria entre lo local e internacional, la dislocación de una identidad permeada por las sincronías globales de acción y resistencia, la descentralización de las referencias y nuestra propia transformación en el desglose de palabras y prácticas.

BIBLIOGRAFÍA

ACA, APECH y SOECH (2014).

Código de buenas prácticas profesionales en las Artes Visuales. Santiago: ACA, APECH y SOECH.

CNCA (2017).

Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2017-2022. Santiago: CNCA.

Cruces, E., Concha O. y Fernández L. (2018-2022).

Arte y Desindustrialización. Concepción: Almacén Editorial.

Fernández, L., Lara, C. y Medina, G. (2022).

Concepción, te devuelvo tu imagen. Resistencia cultural 1972-1991. Concepción: Almacén Editorial.

Lillo, B. (2008).

Baldomero Lillo. Obra Completa. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Muñoz, C. y Romero, D. (2014).

La puesta a prueba de lo común. Concepción: Editorial Plus.

Palma, J.G. (2019).

Desindustrialización, desindustrialización «prematura» y «síndrome holandés». *El Trimestre Económico* 86(344), 901-966.

UNESCO (2010).

Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas. http://www.lacult.unesco.org/docc/UNESCO_Guia_por_una_economia_creativa.pdf

10 1976.
este
algun
ad y
irino;
ostalgia
r mou
o:
renir
des
les
una
y
tue
elisa
resen
es de
enps
que
salga
ora
ny

Jorge, pues les es indispensable aquí para
arreglar sus papeles. Sería bueno que presen
tres de cada uno, pues en el Registro
Civil se pueden pedir los que uno necesite.
Jorge también se los pidió a su papá,
pues para él parece que es más fácil
que para Uds. buscarlos. - Los datos del
de la Conchita son:

Concepción Balmes, nacida el 24 de
marzo de 1957 en la Clínica Central en
San Isidro. - El Registro Civil queda
en San Martín con Compañía o Catedral no
recuerdo bien Uds. averigüen allá. No sé
si será más seguro que lo manden con
Roland o en carta (verif) certificada.

Buenos queridos mamá y Don
Damian, dego aquí espacio para que
Balmes siga escribiendo. Los besa
y abraza grande.

Queridos papé y he Caumen,
ahora aprovechando el viaje de
nuestro buen amigo Emilio Elleuc

Recibida día 3 de Abril 1976
por mediación del Sr. FONO-259981

Emilio Illenas

PAR AVION
VIA AIR MAIL
LUFTPOST



con Repalos Yoya
y Lamián de parte
de los hijos

SRA. CARMEN RIVADENEIRA DE BARRIOS
Enrique Richard 3386 (Ñuñoa)
SANTIAGO - CHILE

Contestada día 7 Abril 1976
después de visita del Sr. Illenas y Repalos



100-100000





ESOPAN 603



ÍNDICE DE IMÁGENES

Imágenes de apertura

- Carnet de Gracia Barrios como miembro del Comité Internacional de Artes Plásticas UNESCO, sección Chile, década de 1950. Sección Administrativa ABB.
- Horquillas de cabello pertenecientes a Gracia Barrios, década de 1980. Sección de Documentos Personales e Intransferibles ABB.
- Elementos que conforman el expediente de la exposición de Gracia Barrios en Tulle, 1986. Sección de Trabajo Artístico, Archivo Balmes Barrios.

Imágenes de cierre

- Carta de Gracia Barrios a Carmen Rivadeneira durante su exilio en París, 22 de marzo de 1976. Archivo Balmes Barrios.
- Retratos de Gracia Barrios en su taller en Ñuñoa, detalle de tira de prueba fotográfica, autoría desconocida. Sección Fotografías ABB.

COLOFÓN

La colección editorial

ENSAYOS SOBRE ARTES

VISUALES fue compuesta

con la familia tipográfica

Autor, diseñada por Luis

Bandovas y comercializada

por **latino**type.

Los interiores, en papel

Bond ahuesado de 80 g,

fueron impresos con negro

y un Pantone Neón doble

pasada, tiro y retiro.

Cubierta de papel Curious

Matter Goya White de

270 g impresa a un color

más Pantone Neón y laca

UV con reserva por tiro.

Encuadernación rústica.

—

