revista
A CONTRAHÍLO
Año 2024 | n° 3

ORGANIZANDO LA RESISTENCIA EN LA ERA TRANSMEDIAL:

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y POPULARES EN IBEROAMÉRICA



Núcleo de sociología del arte y de las prácticas culturales



Fotograma Documental "Engrudo".

EQUIPO EDITORIAL

Cristóbal Allende Pino
Fran Óscar Checa Fernández
Marce Soto Ramírez
Pablo Venegas De Luca

Núcleo de sociología del arte y de las prácticas culturales

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD DE CHILE

ORGANIZANDO LA RESISTENCIA EN LA ERA TRANSMEDIAL: MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y POPULARES EN IBEROAMÉRICA

NÚCLEO DE SOCIOLOGÍA DEL ARTE Y LAS PRÁCTICAS CULTURALES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES | UNIVERSIDAD DE CHILE

FECHA: Abril, 2024
DIRECCIÓN NÚCLEO: Marisol Facuse Muñoz
COORDINACIÓN NÚMERO: Fran Óscar Checa Fernández
MAQUETACIÓN Y DISEÑO: Marcela Soto Ramírez



Fotograma Documental "Engrudo".

TABLA DE CONTENIDOS

6 Introducción: Organizando la resistencia en la era transmedial
Por Fran Óscar Checa Ferndández

8 Activistas curatoriales: La irrupción del feminismo en los museos de arte en Chile
Por Tamara Bolzman

32 Cuerpos de memoria en las prácticas artísticas y activistas chilenas
Por Roberta Garieri

52 Un despertar a la distancia: Proyecto Curatorial Chile Woke
Por Marce Soto Ramírez

56 Documental Engrudo: Arte, Propaganda y Revuelta
Por Equipo Engrudo

60 Podcast 50º Aniversario
Por alumnos del ramo de Sociología de la Cultura, Universidad de Chile

64 Articulaciones, redes y circulación: sobre la dimensión colectiva de la performance de disidencias sexuales en Santiago de Chile
Por Camila Marchant

92 Dos raperas hip hoperas feministas y la oralidad Mapuche
Por Marjorie Huaiqui Hernández

114 Pedagogía y Hip Hop: el desarrollo del pensamiento crítico desde los centros de educación no formal
Por Diego Niño Huaqui

140 Entrevista a Pablo Venegas De Luca
Por Fran Óscar Checa Fernández y Cristóbal Allende Pino

INTRODUCCIÓN



"Iba más allá del cobre, era por fin tener zapatos,
la quimera del descanso, la leche en la mesa,
tener un libro, ir al teatro, dejar de ser invisibles"

(SALVADOR ALLENDE EN LOS MIL DÍAS DE ALLENDE, 2023)

Por Fran Óscar Checa Fernández

El fracaso en el plebiscito constitucional de septiembre 2022, unido al triunfo del Partido Republicano en las nuevas elecciones de mayo del 2023 sitúan a Chile (si alguna vez dejó de estarlo) en un terreno complejo. La incapacidad pese a los esfuerzos del gobierno de Gabriel Boric para desmontar problemáticas fosilizadas, así como la dominación mediática y social de una ruidosa minoría chilena inauguran un nuevo periodo post estallido social dictado por la incertidumbre.

Frente a esta coyuntura, para el nuevo número de la revista A Contrahilo del Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales de la FACSO en la Universidad de Chile, un grupo de profesorxs y investigadorxs nos propusimos, desde la indocilidad de las ciencias humanas y sociales, seguir contribuyendo a deslavazar este reaccionarismo que parece dictar a menudo el signo de los tiempos. El necrocapitalismo y diversos conflictos geopolíticos nos legan un mundo en llamas, donde el accionar colectivo desde las artes se erigen como un resorte desde el que pensarnos y combatir esta liquidez de la humanidad actual. El pasado agosto en Segovia (España), durante la Universidad de Verano de la formación política Anticapitalistas, Sebas, un compañero de la Pobla Social de Arica me contaba cómo trabajaban con los cabrxs que llegaban a la organización a través del poder de identificación que encontraban con ellxs en la música. Especialmente me refería a los resultados tan positivos de trabajar canciones de Arte Elegante y de Pablito Chil-E, raperos chilenos de orígenes marginales y con biografías complicadas, para lidiar con las también difíciles circunstancias vitales de lxs estudiantes:

"La música es el combustible que me alimenta, ojalá que libren la tormenta, lo único imposible es lo que no se intenta" ***(Inténtalo, Arte Elegante, 2020)***

Entendí así como aquello que Eva Gugenber denominó iniciativas grass-root para la revitalización de prácticas sociales y lingüísticas, cobraba ante mí un sentido práctico y representaba el rol adecuado del arte en su aplicación a la sociedad presente: aquel que trace genealogías e inspire para, por naive que suene, guiarnos en el camino. Este es el mismo espíritu que, ya sea desde el arte callejero, la creación de contenido audiovisual, el cuerpo o la performance se ha intentado trasladar al número que ahora se presenta. El título del mismo, Organizando la resistencia en la era transmedial, obedece a estas nuevas lógicas culturales en una época digital donde las disciplinas dialogan y se reproducen a través de una amalgama de plataformas comunicacionales interconectadas. Y de esta forma transversal lo hemos tratado de reflejar aquí: en las páginas siguientes se recogen proyectos que nacen desde diversas manifestaciones donde, si bien la narrativa de la forma varía, la función social e ideológica del contenido es compartida.

El primer artículo, de Tamara Bolzman, reflexiona sobre la realidad de los museos de arte en Chile desde la visión de las activistas curatoriales, figuras clave para transformar esta práctica compleja e institucionalizada desde los movimientos feministas actuales. En esta misma línea, el siguiente artículo de Roberta Garieri nos presenta un recorrido por diversas prácticas performáticas comprometidas con la memoria en el periodo de cuatro décadas que transcurre desde los primeros años de la dictadura hasta el estallido social.

A continuación, el número presenta tres proyectos artísticos: "Un despertar a la distancia", de Marce Soto Ramírez donde se reflexiona sobre el proyecto curatorial Chile Woke en Estados Unidos, el documental "Engrudo" sobre la explosión gráfica en las calles chilenas durante el estallido y una iniciativa de radiopodcasting de los alumnos de la carrera de Sociología de la Universidad de Chile sobre el 50º aniversario del Golpe de Estado en el país.

Posteriormente se retoman las investigaciones académicas: Camilia Marchant nos comparte su trabajo etnográfico sobre la performance de disidencias sexuales y sus protagonistas en el Santiago postestallido. Marjorie Huaiqui nos trae el relato de dos raperas mapuches, las cuales conjugan su identidad multifacética asociada a la cultura Hip Hop con elementos propios de su cultura originaria, reflexionando sobre las interesantes claves sociales y musicales que brotan de tal mestizaje. Por último, Diego Niño nos presenta los resultados de una novedosa iniciativa pedagógica en Bogotá, donde, a través del Hip Hop y de la experiencia de jóvenes, se pone en cuestión aspectos clásicos de la educación tradicional y se fomenta el pensamiento crítico y el diálogo entre actores.

Para cerrar el número reproducimos la charla con Pablo Venegas De Luca , encargado del próximo número de la revista, el cual abordará distintos enfoques sociológicos para el estudio de las ficciones artísticas. En esta entrevista nos cuenta su trayectoria de migrante chileno en Francia, su llegada al mundo de la sociología del arte, así como también sus diversas experiencias como profesor en la Universidad Grenoble-Alpes desde el año 2017 y la visión sociohistórica que se tiene de nuestro país por aquellos lares. Se recoge asimismo la experiencia expositiva "50 ans d'Art en Résistance au Chili", exposición efectuada en la ciudad de Grenoble durante la conmemoración de los 50 años del Golpe de estado en Chile y Uruguay, la cual fue coordinada por él mismo junto a la antropóloga -y profesora de FLACSO- Bélen Rojas, y realizada por Marcel Solà, director del Museo del Estallido Social.

Este número no sería posible sin la inestimable ayuda de todos los compañerxs del Núcleo de Sociología del Arte, especialmente la profesora Marisol Facuse, por guiarme en mi estancia chilena y confiar en mí para este proyecto.
Desde aquí invitamos a toda la comunidad académica internacional, así como un público más amplio interesado en estas materias a disfrutar y compartir este número. *Pasen y lean.*

Activistas curatoriales:

La irrupción del feminismo en los museos de arte en Chile.

Por Tamara Bolzman

RESUMEN

Como ha sido ya problematizado décadas atrás en los años ‘70, a través de trabajos como el de Linda Nochlin (1971) donde la autora cuestiona la falta de presencia de mujeres en el mundo del arte, abriendo así las puertas al desarrollo de una Historia del Arte feminista, sumado a las denuncias realizadas en el espacio público por el colectivo Guerrilla Girls en la misma época y agregando el trabajo de importantes teóricas del arte y curadoras; es posible dar cuenta de la forma en que el género y el feminismo son perspectivas sumamente importantes para dar a conocer la estratificación que existe en el mundo del arte y el carácter androcéntrico de los museos que persiste a pesar del desarrollo de las ideas feministas, en tanto la poca presencia de mujeres en el discurso artístico y cultural que se hace notar hasta el día de hoy, tal y como fue denunciado décadas atrás en el contexto de la Segunda Ola feminista. Por este motivo, y a la luz de la reciente denominada Cuarta Ola del feminismo, la investigación explorada en este artículo se posicionó desde la experiencia de actrices clave en el mundo del arte, pero que también realizan labores altamente institucionalizadas en los museos.

Estas actrices clave son las curadoras, y la forma en que sus prácticas buscan reformar los museos desde el feminismo, dando cuenta así de los contrastes entre los principios revolucionarios del feminismo con los orígenes añosos de los museos y el contexto de movilización social feminista actual. Para los objetivos de la investigación se consideraron i) estrategias desarrolladas por las activistas curatoriales para levantar proyectos feministas, ii) transformaciones que este tipo de curatoría genera en los museos y iii) la relación entre las activistas curatoriales con las instituciones en las que posicionan dichos cambios. Para ello, la metodología utilizada corresponde a la Etnografía Institucional.

Los resultados dan cuenta de distintas estrategias utilizadas por las activistas curatoriales, las cuales comprenden aspectos metodológicos, los proyectos curatoriales y actividades desde el feminismo desarrolladas en los museos, donde se conjugan aspectos técnicos, políticos y sociales. Ahora bien, sobre las transformaciones desde la curatoria feminista en los museos, si bien estas persiguen objetivos revolucionarios para cambiar el mundo del arte, hasta ahora su mayor impacto se encuentra en las programaciones, mas no en la organización institucional, lo que es central para que estas transformaciones dejen de sostenerse en responsabilidades individuales, principalmente de las activistas curatoriales.

Para que ello, instituciones como el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio tienen un rol fundamental, en tanto las activistas curatoriales perciben a las políticas públicas como elementos centrales para que estos cambios organizacionales ocurran y así modificar los sistemas de estratificación del mundo del arte desde los principios feministas.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo se basa en la realización de una investigación de tesis, motivada por la necesidad de indagar en la forma en que el feminismo ha ingresado en los museos de arte a partir del trabajo de las curadoras, en un contexto marcado por el resurgimiento de la denominada Cuarta Ola del feminismo. A través de esta investigación se presentaron los hallazgos respectivos, que buscan contribuir al entendimiento y exposición de la tensión entre el museo y el feminismo, este último tanto como teoría y movimiento social, especialmente en su rol por interpelar los aspectos más tradicionales y misóginos en el arte y sus instituciones.

El feminismo juega un papel central en la actualidad para abordar las transformaciones del museo desde la perspectiva de género, puesto que posibilita una nueva interpretación de la realidad y de la vida social, donde ciertos aspectos que eran considerados normales se vuelven controversiales, haciendo posible generar nuevos discursos (De Miguel, 2005). Así, identificar las desigualdades de género presentes en el mundo del arte, y los museos como su institución por excelencia, donde fueron pioneras historiadoras del arte como Linda Nochlin y el movimiento de las Guerrilla Girls, permite desnaturalizar la escasa participación de las mujeres y otras minorías en el mundo del arte y las instituciones artísticas.



IMAGEN 1. Afiche de Guerrilla Girls "Do women have to be naked to get into the Met. Museum?. https://www.guerrillagirls.com/

En el ensayo de Lina Nochlin (1971) *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?*, se dilucidan las limitaciones institucionales que de acuerdo con la autora están a la base de las desigualdades de género en el arte, criticando aspectos como la figura del genio artista, el sistema educativo y la división sexual del trabajo, en tanto estos aspectos inciden negativamente en la participación de las mujeres en el mundo del arte. En palabras de la autora: *"el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado y, más vaga y superficialmente, por fuerzas sociales".*- (Nochlin, 1971, p. 28).

Importante es también el actuar del colectivo Guerrila Girls desde los años '70, precisamente para emplazar a los museos por la subrepresentación de mujeres en sus exposiciones, entendiéndolo como un problema político y demostrando que el activismo y el feminismo son vitales para lograr equidad en el mundo del arte.

Ahora bien, a pesar de los avances y propuestas que se vienen gestando desde los años '70, estos esfuerzos no han significado transformaciones suficientes que permitan erradicar los principios androcéntricos que están a la base de la estructura de los museos. Trigueros (2010) da cuenta de tres estrategias adoptadas por los museos en esta línea; i) inclusión de más obras de artistas mujeres, que, en palabras de esta, *"no parecía pertinente simplemente sumar nombres femeninos a un canon masculino, porque ellas siempre parecerían incluidas a pie forzado y sería evidente su papel complementario"* (p. 20). Del mismo modo, una segunda y, por lo demás, más usual al respecto es ii) la exposición de muestras temporales

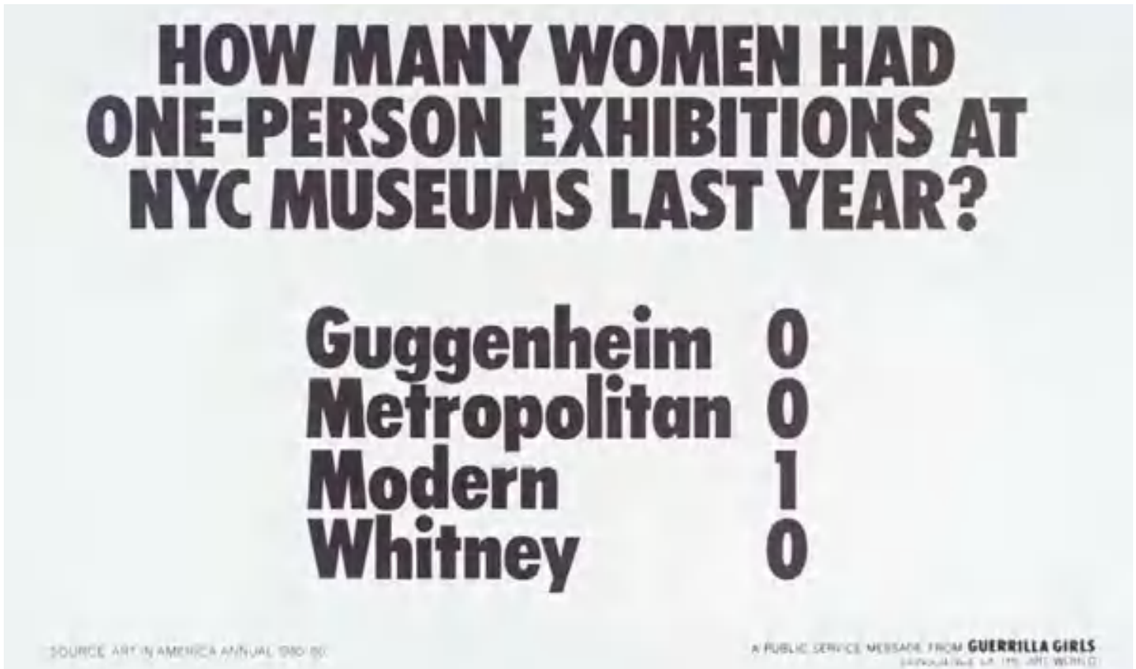


IMAGEN 2. Afiche de Guerrilla Girls "How many women had one-person exhibitions at NYC museum last year? 1987. https://www.guerrillagirls.com/

o permanentes de artistas mujeres exclusivamente. A juicio de Alario Trigueros (2010) el objetivo de esta iniciativa es -mediante un carácter celebratorio y compensatorio- *"redescubrir nombres de artistas mujeres que se presentaban como un conjunto cuyo único factor de unión era el género de las creadoras"*(. 20).

Curadoras como Maura Reilly, concuerdan en este fenómeno, y siguiendo con el análisis de Nochlin en los años 70 advierten que: *"Cuanto más de cerca se examinan las estadísticas del mundo del arte, más obvio se vuelve que, a pesar de décadas de activismo y teorización poscolonial, feminista, antirracista y queer, la mayoría sigue siendo definida como blanca, euroamericana, heterosexual, privilegiada y, sobre todo, masculina. El sexismo todavía está tan insidiosamente entretejido en el tejido institucional, el lenguaje y la lógica del mundo del arte dominante que a menudo pasa desapercibido".* - (Reilly, 2015)

De la misma manera, en la Bienal de Venecia, los datos expuestos por Reilly (2019) dan cuenta de lo poco sustantiva de las iniciativas para llevar a la equidad de género, puesto que las artistas que han participado de la Bienal no han aumentado en el tiempo, por el contrario, han disminuido. Por ejemplo, en el año 2009 se llegó a un 43%, pero en el 2013 ese porcentaje bajó a 33% y el 2015 subió nuevamente a 37%.

Así, la desigualdad de género en el mundo de arte en esta investigación no se enfocó en el acceso de las mujeres a los museos como público, sino que se centró en el problema de la escasa participación de las mujeres como creadoras y por ende en su aporte al arte, la cultura, sus perspectivas y puntos de vista que se ven escasamente representados en las narrativas de los museos y el patrimonio del país. Esta realidad ha sido abordada desde el Estado y las políticas públicas, a través de programas como Patrimonio y género implementado el 2002, con el objetivo de alcanzar una mayor representatividad del aporte de las mujeres a la cultura, el arte, la ciencia y la historia (Barrenechea Vergara, 2021). De tal forma que se difundan, articulen y financien diversas iniciativas con enfoque participativo, inclusivo y de género en instituciones como bibliotecas, museos, archivos, monumentos y la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios.

Por otro lado, la curatoría es una disciplina artística que implica la selección, organización y presentación de obras de arte o exposiciones en un contexto cultural o institucional. Las curadoras son profesionales que trabajan en museos, galerías u otras instituciones culturales y son responsables de la planificación y gestión de exposiciones, así como de la interpretación y contextualización de las obras de arte.

En los últimos años, ha habido un creciente reconocimiento de la importancia de la perspectiva de género en la curatoría y el trabajo curatorial. Las curadoras feministas han emergido como defensoras de la igualdad de género en el mundo del arte y la cultura. Estas curadoras se centran en la visibilidad y representación de las artistas mujeres, así como en la promoción de una perspectiva feminista en la producción y presentación de exposiciones. Así, el trabajo curatorial feminista busca desafiar las jerarquías de género y las estructuras de poder en el mundo del arte, cuestionando la exclusión histórica de las mujeres artistas y promoviendo la diversidad y la inclusión (Reilly, 2019). Esto implica la identificación y promoción de artistas mujeres, artistas no binarios y artistas de otras identidades de género marginadas en las exposiciones y colecciones de museos.

Además, el trabajo curatorial feminista busca abordar cuestiones de raza, clase, sexualidad y otras formas de opresión en el mundo del arte, y promover prácticas curatoriales éticas y responsables. Las curadoras feministas también buscan establecer colaboraciones y relaciones equitativas con artistas, comunidades y otros profesionales del arte, con el objetivo de crear un diálogo inclusivo y diverso en el ámbito cultural.

En resumen, la curatoría feminista es una corriente emergente en el campo de la curatoría que se enfoca en la igualdad de género, la diversidad y la inclusión en la producción y presentación de exposiciones y en la representación de artistas mujeres y marginalizadas en el mundo del arte.

De esta manera, el objetivo que guió esta investigación fue conocer las prácticas de las curadoras que buscan reformar las instituciones artísticas desde el fem-

inismo en Chile. Destacando sus estrategias utilizadas, las transformaciones y cambios que se buscan implementar teniendo en consideración el contexto de la relación entre las curadoras y los museos donde trabajan.

MARCO TEÓRICO

El sustento teórico de esta investigación contempla en primer lugar la teorización sobre el concepto mundo del arte desarrollado por Howard Becker, para dar paso a la discusión entre lo que se entiende por arte feminista y arte de mujeres. Ello en contraste con la propuesta de Laurajane Smith relativa a una perspectiva crítica del arte y el patrimonio definido por el género. Además de un concepto central relacionado a la curaduría feminista y el activismo curatorial en relación con los museos e instituciones artísticas.

MUNDO DEL ARTE

El mundo del arte es un fenómeno social complejo que involucra la actividad conjunta de numerosas personas, incluyendo no solo a los artistas, sino también a curadores, mediadores y otras trabajadoras del arte. Según el sociólogo Howard Becker (2008), el arte no puede ser analizado aisladamente, sino que es un producto social que surge de la interacción entre diferentes actores en el mundo del arte.

Las convenciones compartidas en el mundo del arte son la base de las acciones, permitiendo coordinar acciones en múltiples situaciones y dificultades, pero también pueden limitar la creatividad de las artistas y generar tensiones si se frustran las expectativas del público. Estas convenciones pueden ser cambiadas a través de la negociación, pero implican un mayor esfuerzo, tiempo y dinero, así como un mayor riesgo de menor circulación de las obras.

En cuanto a los cambios en el mundo del arte, Becker (2008) destaca la importancia del desarrollo organizacional y del respaldo y cooperación para la divulgación de ideas innovadoras. Los cambios pueden ser continuos o revolucionarios, siendo estos últimos más disruptivos y generando tensiones y amenazando ciertos intereses.

En cuanto al papel del Estado en el mundo del arte, este es importante ya que puede influir en la definición de qué es arte y quiénes son artistas, así como en la financiación y promoción del arte. Sin embargo, el Estado no es el único actor en el mundo del arte y debe considerarse en conjunto con otros actores, como el mercado y las instituciones del arte.

Así, el mundo del arte es un fenómeno social complejo que involucra la actividad conjunta de numerosas personas y tiene la capacidad de definir y asimilar qué es arte y quiénes son artistas, así como de generar tensiones y cambios tanto continuos como revolucionarios. El papel del Estado en el mundo del arte es importante, pero debe ser considerado en conjunto con otros actores.

ARTE FEMINISTA Y ARTE DE MUJERES

En cuanto a la definición de arte feminista y arte de mujeres, destacando que no todas las obras realizadas por mujeres pueden considerarse feministas y que el arte de mujeres no reflexiona necesariamente sobre el género y la sexualidad, sino que es un espacio entregado a las mujeres, pero que sigue siendo tradicional y responde al punto de vista hegemónico y masculino (Urtubia Figueroa, 2014). Por otro lado, el arte feminista si se caracteriza por abordar temas de género y sexualidad desde una perspectiva crítica y reflexiva, y está vinculado al feminismo como movimiento político.

Además, de acuerdo a Andrea Giunta (2018, págs. 72-75) existen tres opciones de identificación en el arte realizado por mujeres; i) aquellas que se sitúan dentro del feminismo y realizan arte feminista, ii) las artistas que se definen como artistas mujeres que investigan propuestas de un arte femenino y iii) las artistas que realizan una obra crítica y transgresora de los cánones asociados al género y a lo femenino, pero que no se identifican como feministas ni mujeres.

En definitiva, para esta investigación se consideraron como arte feminista aquellas obras que son críticas del género y que también conllevan prácticas feministas conscientes, donde sus creadoras se vinculan con el feminismo no solo teóricamente, sino que también como movimiento político. Además, se utilizó el enfoque de prácticas artísticas híbridas, que de acuerdo con Nina Felshin (en Blanco et al., 1993), es donde se mezclan impulsos estéticos, políticos y tecnológicos para desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como es representada desde el poder. Estas prácticas culturales buscan dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y conectar el arte con un público más amplio: "*... Desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder. Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio*".- (Felshin en Blanco et al., 1993, pág. 61)

CURADURÍA FEMINISTA Y ACTIVISMO COMISARIAL

La curaduría feminista se refiere a una práctica de conocimiento que cuestiona y transforma las estructuras y prácticas patriarcales del mundo del arte. A diferencia de la curaduría tradicional, que se enfoca en la selección de obras de arte para exhibiciones y en la construcción de historias y narrativas, la curaduría feminista busca desmantelar las estructuras institucionales que marginaron a las mujeres y grupos subalternos (Ramos, 2017).

La curaduría feminista no se limita al número de mujeres artistas dentro del museo, sino que tiene como objetivo reformar el museo como institución y desafiar sus estructuras institucionales y culturales patriarcales. Desde esta perspectiva, se proponen interrogantes acerca de qué hace a una obra de arte feminista y qué

no, y se entiende que el feminismo puede incluso estar presente en una obra de forma no intencional.

De acuerdo con L. Ramos (2017), la curaduría feminista se enfoca en tres niveles de intervención: i) colecciones y prácticas de exhibición, ii) manejo de la institución y iii) público y audiencias. En cuanto al primer nivel, se propone un cambio en las prácticas de exhibición y en la inclusión de artistas y grupos subalternos en las colecciones del museo. En el segundo nivel, se busca desmantelar las estructuras institucionales patriarcales y desafiar la autoridad museológica. En el tercer nivel, se busca involucrar al público y las audiencias en la reflexión crítica y la toma de conciencia de los problemas de género y desigualdad en el mundo del arte.

La curaduría feminista representa un desafío para los fundamentos canónicos del museo, ya que implica una impugnación del patriarcado y una transformación profunda en la forma en que se entiende y se practica el arte. Como tal, la curaduría feminista es una herramienta importante para cuestionar la historia del arte y articular elementos teóricos con aspectos prácticos, así como agendas políticas, discursos de las instituciones y actos de lectura crítica (Jones, 2016).

METODOLOGÍA

El tipo de investigación que se utilizó para responder a la pregunta guía sobre las prácticas curatoriales de curadoras que buscan reformar las instituciones artísticas desde el enfoque de género en Chile será cualitativa, específicamente se abordará desde la etnografía institucional o EI.

La EI se utiliza en la sociología para estudiar segmentos marginales de la propia sociedad, y en esta investigación se interpretó en tanto las mujeres como segmento componen un grupo marginado en las instituciones culturales de la sociedad. La EI permite examinar las posiciones discordantes en las prácticas curatoriales y cómo estas se relacionan con los valores tradicionales de las instituciones de arte.

En concordancia, la EI apunta a visibilizar las maneras en que el orden institucional genera condiciones de experiencia, y para el caso, estas condiciones están enmarcadas en las relaciones de género guiadas por principios androcéntricos. El punto de partida o standpoint en esta investigación fue la experiencia de las curadoras que se han desempeñado laboralmente en instituciones artísticas en Chile, cuyas prácticas se han transformado en pos de incorporar el enfoque de género.

Para llevar a cabo este enfoque metodológico, se consideraron tres conceptos definidos por J. Rankin (2017) en tanto son claves para el análisis de la EI. En primer lugar, el punto de partida o standpoint refiere al lugar empírico que la investigadora debe adoptar. En segundo lugar, las relaciones de control o ruling relations son relaciones sociales que organizan las representaciones, los sentidos y el trabajo de forma deslocalizada. El objetivo de la EI es develar estas relaciones a través de los datos que se construyen y cómo se conectan con el trabajo diario de las personas en el punto de partida local.

FASE DE INVESTIGACIÓN	TÉCNICA DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN UTILIZADA	TIPO DE DATOS RECOGIDOS DE ACUERDO CON LA EI
Fase 0 (Nivel de entrada)	Entrevistas no estructuradas grupales a trabajadoras de MNBA y Sala Museo Gabriela Mistral	Definición de punto de partida o standpoint
Fase 1 (Nivel de entrada)	Entrevistas semi estructuradas a curadoras	Recolección de datos sobre la problemática ya definida
Fase 2 (Nivel secundario)	Entrevistas semi estructuradas a funcionarias del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio implicadas en intervenciones de género y feminismo	Recolección de datos translócales de la problemática

TABLA 1. Fases de recolección de información y análisis. Elaboración propia.

A continuación se describen dos técnicas de recolección de información utilizadas en la investigación etnográfica institucional: la entrevista no estructurada y la entrevista semi-estructurada. Estas técnicas se organizaron en distintos momentos de la investigación, a partir de lo que la EI denomina nivel de datos de entrada o level one data, y nivel de datos secundarios, translócales o level two data. En la tabla se presenta un resumen de las fases de recolección de información y análisis.

En la fase 0, se realizaron dos entrevistas no estructuradas y de carácter grupal para definir la problemática de investigación a través de las experiencias cotidianas y localizadas de dos trabajadoras del Museo Nacional de Bellas Artes y dos trabajadoras de la Sala Museo Gabriela Mistral. Al momento de realizar ambas entrevistas, en lugar de una trabajadora ingresaron dos a la sala online, por lo que se optó por ajustar la técnica de recolección de información a entrevistas grupales.

En las fases 1 y 2 se realizaron entrevistas semiestructuradas a cuatro curadoras y dos trabajadoras que participaron de políticas públicas de género en

instituciones culturales. Se optó por esta metodología en tanto se contempló la existencia de experiencias diferentes de las entrevistadas que impedían la formulación de una serie exhaustiva de posibles respuestas antes de la realización de la entrevista. Con estas entrevistas se buscó realizar preguntas que guiaran, pero que al mismo tiempo le permitieran a las entrevistadas responder libremente los temas abordados, poniendo especial énfasis en las labores que se relacionaban con el género y el feminismo en sus trabajos.

En cuanto al tipo de muestra utilizado, se empleó la técnica bola de nieve, dado el carácter de la investigación etnográfica institucional. La técnica de bola de nieve permitió avanzar a medida que se desarrollaban las entrevistas y se obtenía nueva información que permitía continuar con el curso de la investigación.

En cuanto a la técnica de análisis seleccionado, esta corresponde al análisis textual, técnica utilizada normalmente en la Etnografía Institucional, que sugiere indexar formas de trabajo y las formas en las que este se produce con el objetivo de *"explicar las formas en que el orden institucional crea condiciones de experiencia individual"* (Klostermann, 2020, pág. 273).

El análisis de información derivado del análisis textual enuncia Campbell y Gregor (2004) propone entregar explicaciones materiales y empíricas, es decir, identificar relaciones de poder y de coordinación de las cuales hablan las informantes y que organizan sus experiencias. Poniendo especial énfasis en la forma en la que estas experiencias traspasan las barreras locales. Para ello, se utiliza el conocimiento de las informantes para identificar, hacer seguimiento y describir relaciones sociales que van más allá de la experiencia inmediata de las informantes, es decir, son translócales.

En orden de escribir el análisis textual, y considerando que no existe un modo estandarizado para abordar esta metodología, más allá de los principios orientados al análisis de la experiencia cotidiana en retorno a la misma, y observar cómo las experiencias están enganchadas y coordinadas por relaciones de control (Jirón Martínez et al., 2018), se tomarán en cuenta las recomendaciones hechas por Campbell y Gregor (2004), quienes proponen aspectos prácticos para llevar a cabo el análisis en la Etnografía Institucional.

En primer lugar, se realizan notas de campo para iluminar las posibles historias y enfoques que devendrán de los mismos y permitirán dar cuenta de las relaciones sociales. Aun así, dicen ambas autoras, el análisis se hace a medida que se escribe y se utilizan los datos para redactar una historia. El objetivo es *"utilizar los datos de forma persuasiva"* (Campbell & Gregor, 2004, pág. 93), es decir, explicar el significado que se ha descubierto a partir de los datos, haciendo énfasis en el punto analítico y luego exponiendo datos que lo ilustren. De esta forma, los relatos de las informantes permiten en el análisis comprender qué hace que las cosas sucedan en la forma en que lo hacen, dando relevancia a la subjetividad



IMAGEN 3. Afiche expocisión "Mujeres Publicas". Gentileza de la Universidad de Chile.

de aquellas personas que experimentan la problemática que se investiga, iluminando los procesos y relaciones sociales e institucionales del entorno.

ANÁLISIS: LAS CURADORAS EN LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN INSTITUCIONES ARTÍSTICAS

Este estudio etnográfico se centró en la incorporación de la perspectiva de género en museos e instituciones artísticas. Para delimitar la problemática, se realizó una entrevista a funcionarias del Museo Nacional de Bellas Artes y de la Sala Museo Gabriela Mistral. Se concluyó que las prácticas curatoriales y el trabajo de las curadoras son el punto de partida de la investigación, debido al papel transcendental que se les concede en la labor interna de los museos e instituciones para tratar temas de género y feminismo. Las curadoras han planteado estrategias para ampliar las narrativas en la historia del arte y hacer frente a las desigualdades de género en su entorno de trabajo.

"...Llega Gloria (Curadora actual del MNBA) un poco también con las exhibiciones entonces hay ahí otro trabajo que es mucho más sistematizado y que ella ha podido permear (respecto al feminismo) de mayor manera..." (Trabajadora 1)

Mientras desde la Sala Museo Gabriela Mistral expresaron que: *"...En nuestro caso que el museo tenga una perspectiva muy crítica, que se trabajen temas de género y que sea un poco como contracultura dentro de la universidad pasa por la línea editorial de la directora (también curadora del museo)"* (Trabajadora 3)

Se destaca cómo el trabajo desde la curación afecta a otras áreas del museo (Smith, 2005), en particular las exhibiciones (Deveau, 2009), lo que influye en la incorporación de la perspectiva de género en los museos. Las políticas públicas del Estado también tienen un papel importante, pero el trabajo de las curadoras es fundamental para que estos temas se vuelvan importantes en la institución (Trabajadora 1). Además, se menciona cómo las iniciativas y militancia propia en el feminismo de las curadoras influyen en el orden institucional (Deveau, 2009), como se ve en la experiencia del Museo de la Educación y cómo la llegada de Gloria Cortés como curadora en el museo tuvo un impacto importante en la instalación del tema (Trabajadora 1): *"Hay algunos hitos importantes dentro de la misma institución que es la llegada de Gloria Cortés como curadora, que también a partir de su propio trabajo nos lleva hacia allá, es como que se arma un grupo quizás más fuerte de personas que empiezan a instalar el tema y ya nadie se lo cuestiona"* (Trabajadora 1)

A lo cual se suma un elemento más para poder dar cuenta de prácticas curatoriales feministas y cómo ellas han sido abordadas en los museos; el contexto social actual marcado por el movimiento feminista, que ha incidido en la relación museo y sociedad en los últimos años de acuerdo con las entrevistadas: *"La exposición yo creo parte de los contextos sociales que estábamos viviendo en ese momento, una patita que se vincula desde la exposición anterior que también trabajaba temas de género pero sólo una vitrina dedicado a eso, pero era un tema recurrente así que Mujeres Públicas*[1] *un poco abre ese tema que ya salía en esta exposiciones anteriores en los comentarios de las personas y reflexiones y claro responde también al contexto de movilizaciones de mujeres, creo también que un poco yo creo que interpretando el trabajo de la directora"* (Trabajadora 4)

A través de la identificación de estos elementos; el trabajo de las curadoras, la militancia feminista de las mismas y la expresión de ello en su labor, sumado a la relación con las instituciones externas al museo que entregan lineamientos para abordar el género y feminismo, se construyó la problemática de investigación desde la experiencia experta de las trabajadoras de museos e instituciones artísticas que se declaran abiertamente feministas.

Esta primera aproximación constituyó la entrada al campo de investigación y definió el curso de esta, en tanto las entrevistadas en un segundo momento de la investigación fueron exclusivamente curadoras de museos e instituciones artísticas que han desarrollado tanto en su carrera profesional, como en aspectos de su vida privada y personal adherencia a los principios del feminismo, considerando el aspecto teórico y también como movimiento social (Antivilo, 2013; Giunta, 2018).

2. ESTRATEGIAS CURATORIALES FEMINISTAS

Se exploraron las estrategias utilizadas por curadoras para desarrollar proyectos curatoriales relacionados con género y feminismo, categorizándolas en metodologías, elementos relevantes de la curatoría y actividades desarrolladas en museos e instituciones artísticas. La colaboración entre las funcionarias y entre las distintas áreas de los museos se destacó como una metodología clave. Sin embargo, la falta de recursos y la precarización laboral a menudo hacen que la colaboración sea necesaria para llevar a cabo proyectos innovadores en los museos de arte. Además, el trabajo colaborativo también se extiende a actividades autoconvocadas y de autoformación al interior de las instituciones.

Las curadoras necesitan apoyo para impulsar proyectos curatoriales feministas que integren nuevas narrativas y minorías en las instituciones artísticas. Es necesario que las funcionarias reciban formación en términos de género y feminismo para lograr estos cambios. Del mismo modo, la colaboración y la relación con las comunidades son elementos relevantes para pensar los proyectos curatoriales críticos desde el enfoque de género y el feminismo, en consecuencia las curadurías participativas permiten a la comunidad participar directamente en el trabajo y exposición de material en los museos e instituciones artísticas. El MNBA ha logrado una relación afectiva con las comunidades a través de iniciativas como Retratos de la Memoria: *"Las convocatorias bueno siempre fueron bastante masivas, la gente le gustaba mucho participar, entendía el museo, siempre se entendió o al*

1. MUJERES PÚBLICAS corresponde a la exposición actual exhibida en la Sala Museo Gabriela Mistral, y que tiene como objetivo recoger la historia de las mujeres, hacer dialogar el patrimonio con los movimientos feministas actuales y reflexionar sobre el papel de las mujeres en la historia y la sociedad. En la exposición se muestran objetos de mujeres como por ejemplo Eloísa Díaz, Sor Tadea García de la Huerta, Gabriela Mistral y otras más (Barrera, 2019).

menos hasta donde yo estuve siempre se entendió el museo como un espacio legitimado entonces las personas decían bueno "yo expuse en el Bellas Artes" como una forma de legitimar y además la fotografía entendiéndola como parte de las artes visuales y en ese sentido también había una relación, comenzó una relación muy afectiva entre las comunidades y el museo…. Seguimos reflexionando de la relevancia que tenía abrir el espacio no solamente para mostrar la colección oficial adquiridas por el Estado chileno bajo la categoría de obra de arte, sino que también la posibilidad de que estas personas pudiesen ingresar al museo no desde la perspectiva del público que va y se le dice lo que es una obra de arte, sino que ellos también proponiendo" (Curadora 2)

Las curadurías participativas generan tensiones dentro de los museos, ya que difuminan la definición del museo en relación con la comunidad, cambiando las posiciones de los miembros del museo y las formas en que el público acoge las obras. Esto entra en tensión con la función institucional de las curadoras, quienes sostienen la legitimidad de los museos por medio de su trabajo. Además, la curaduría participativa permite cuestionar la narrativa del genio artista presente en la historia del arte y desmantelar las jerarquías existentes. En proyectos feministas, la tensión aumenta, ya que se transgreden las convenciones respecto a lo que el público espera de un museo nacional y cómo ello entra en tensión mediante exposiciones de carácter feminista que buscan interpelar y perturbar al público.

Por último, la creatividad de las curadoras es crucial para reinterpretar las colecciones a disposición y crear proyectos curatoriales feministas, como se expresa a continuación: *"Bueno yo creo que depende de la creatividad de cada persona que esté a cargo de esas funciones, en el Bellas Artes Gloria Cortés ha hecho cuestiones interesantes al respecto, ha hecho cuestiones para ir instalando una pregunta; por qué esto es normal, por qué esto debiera ser así, pero ahí me cabe la duda de qué pasa con los públicos por ejemplo, cómo esto se transmite, cómo se dialoga, cómo permeas a los públicos, digo en el caso de un museo, de una sala de exposiciones, cuestiones que se pueden hacer sin duda, cuestiones concretas, por ejemplo incentivar la adquisición de obras de artistas mujeres para ampliar las colecciones, que parece una buena medida, pero como eso no queda en una acción aislada, reparatoria si se quiere y forma parte de una cuestión más amplia, más grande, el tema no es fácil no es decir "no puedo aplicar enfoque de género en esta exposición porque hay muy pocas mujeres" eso es no entender nada."* (Curadora 1)

La creatividad se utiliza en proyectos curatoriales feministas para reinterpretar narrativas tradicionales sobre grupos marginados en la sociedad, como lo menciona la Curadora 3 al hablar de la romantización de la violación en el arte en el Día del Amor: *"Ponte tu antes se subían en redes sociales para el día del amor obras que no sé, una muy emblemática que quedó la escoba se subió esta obra de Pal Szinyei que es una fauno con una ninfa y en el fondo lo que está diciendo esa historia es que ese fauno se rapta a la ninfa para violarla, pero se sube en el día del amor, como la romantización de la violación como ese tipo de cosas que eran super inconscientes, eso ha habido un cambio o el reconocimiento de ciertas sexo- disidencias, o sea la instalación de Laura Rodig como una artista lesbiana y su relación con Gabriela Mistral ha sido super importante dentro del museo y es una figura icono para nosotras."* (Curadora 3)

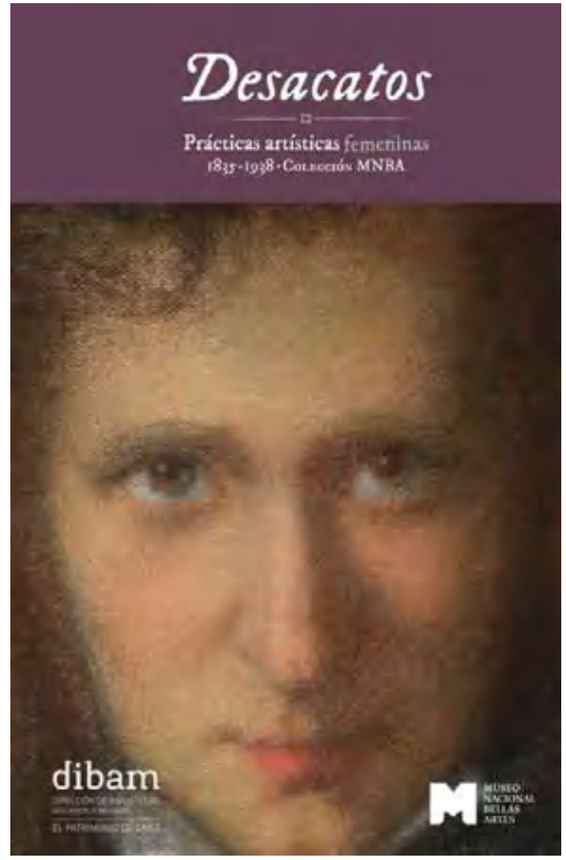


IMAGEN 4. Afiche para exposición "Desacatos" del MNBA, 2018. Gentileza Museo Nacional de Bellas Artes.

Las curadoras también abordan la falta de información sobre mujeres artistas y la subrepresentación de estas en instituciones artísticas y sus colecciones, para lo cual llevan a cabo proyectos de investigación como el libro "*Modernas*" y la exposición "*Desacatos*". Otras iniciativas, como las Editatones de Mujeres, buscan visibilizar a mujeres artistas en espacios de archivos e internet. Sin embargo, estas iniciativas enfrentan limitaciones, como la discriminación en las licitaciones de recursos para la investigación y la falta de atención a la investigación en la historia del arte.

Según las curadoras, existe una discrepancia entre lo que las instituciones entienden por género y lo que el feminismo realmente representa. Esto se refleja en el cumplimiento superficial de los lineamientos relacionados con el género, como los Programas de Mejoramiento de Gestión (PMG), que muchas veces no abordan temas importantes.

Además, los seminarios y cursos que abordan el género y el feminismo, como el Seminario Historia del Arte y Feminismo, son espacios importantes para discutir estos temas en el contexto del museo. Por ejemplo, la Curadora 1 destaca el hecho de que el museo público haya creado un espacio para estas discusiones. También se llevaron a cabo cursos enfocados en profesores y profesoras a partir de las colecciones, donde se generaron experiencias de mediación artística con el enfoque de género. Ambas experiencias se enmarcan en la curaduría feminista, ya que buscan promover la conciencia sobre la historia del arte con relación a las mujeres y el feminismo, tanto desde una perspectiva teórica como política y social.

RELACIÓN DEL MUSEO CON EL MOVIMIENTO FEMINISTA

El ingreso del feminismo al mundo del arte y los museos se relaciona directamente con el actual contexto de movilización feminista en el país, lo que ha llevado a las instituciones a considerar el enfoque de género en sus prácticas y exposiciones (Becker, 2008). Ya no se trata de un simple *"checklist"* sino de un cuestionamiento más profundo de las interpelaciones que plantea el feminismo en las instituciones artísticas y museales, lo que ha llevado a cambios en la forma de hacer y pensar en el mundo del arte (Becker, 2008).

Según la Curadora 2, este cambio de perspectiva también está relacionado con el Estallido Social ocurrido en Chile en 2019. Las instituciones han comprendido la importancia de estar en sintonía con las demandas sociales y han comprendido que ya no hay vuelta atrás en cuanto a la necesidad de incluir el enfoque feminista en sus prácticas y exposiciones: *"Las instituciones que antes desarrollaban estos programas de género porque había que hacerlo, se dieron cuenta o advirtieron de la relevancia de estar en sintonía con las demandas sociales, que claro, sobre todo también esta lectura después del Estallido Social que el 2018 en el fondo fue como una previa, en el fondo ha habido una apertura y una instancia también de entender que no tiene vuelta atrás, como que ya pasamos una barrera claro, una barrera de resistencia que ya no es posible volver hablar de ciertas cosas o de ciertos modos sin que se activen ciertas alarmas no solamente institucionales sino que también sociales"* (Curadora 2)

En este sentido, las marchas feministas que se han realizado en los últimos años han tenido un impacto significativo en la programación de los museos de arte. Para la Curadora 4, la necesidad de las instituciones de ponerse al día respecto al feminismo propicia el espacio para que iniciativas feministas ocupen un lugar relevante en las exposiciones, como lo ocurrido en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos (CNACC) con la retrospectiva de Polvo de Gallina Negra, uno de los grupos feministas más importantes de Latinoamérica, gracias a la labor de Soledad Novoa: *"Yo creo que en realidad las instituciones están más vinculadas con género que con feminismo, pero cuando hay ciertas mujeres concretas accediendo desde esos lugares, por ejemplo en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo ahora se cerró hace poco Retrospectiva de Polvo de Gallina Negra, y Polvo de Gallina Negra[2] que es de los grupos de feminismo más importantes a nivel de Latinoamericano no había tenido una retrospectiva y esa primera retrospectiva se hace acá en Chile y eso tiene que ver con una persona concreta que es Soledad Novoa"* (Curadora 4)

INGRESO DE FEMINISMO EN EL MUSEO

El feminismo se convierte en un tema importante en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) gracias a la militancia de las trabajadoras, especialmente las curadoras, que buscan posicionar los principios del feminismo en el museo. Esto se evidencia en la organización de actividades autoconvocadas por las trabajadoras del MNBA, como el Día de la Mujer, que con el tiempo se han institucionalizado y han contado con el apoyo del museo. Sin embargo, la institucionalización del feminismo en el museo no ha sido completa y aún falta una política pública de género que permee en aspectos relacionados a las jerarquías internas referidas a la gestión institucional. La relación del museo con el feminismo está marcada por la militancia de las curadoras y existe incertidumbre sobre el lugar que ocupa realmente el feminismo en el museo: *"Así yo me voy del museo no tengo certeza de si se va a hacer como se ha estado haciendo, por mucho que se queden mis compañeras puede llegar un curador o una curadora con otros lineamientos entonces se instala otra agenda, no existe, que es la razón por la que me fui de la mesa de género es que yo insistía, yo y otras más, en que teníamos que instalar una política de género que no bastaba el PMG de género que había que generar una política pública de género"* (Curadora 3)

4. PERSPECTIVA DE GÉNERO EN MUSEOS ¿UNA POLÍTICA DE ESTADO O UNA VIDA DE MILITANCIA?

Las curadoras luchan por incorporar el enfoque de género y feminismo en las instituciones culturales, pero se enfrentan a los lineamientos y programas en torno al género y feminismo trabajados a nivel Estatal. Funcionarias públicas en el área de la gestión cultural también han trabajado para posicionar el tema en sus lugares de trabajo y movilizan a las funcionarias e instituciones en general respecto a la desigualdad de género. Sin embargo, las iniciativas relacionadas con género y feminismo están sujetas a la aprobación y financiamiento de otras entidades, lo que limita su alcance. La falta de postura de las instituciones respecto al feminismo en el arte y la cultura en Chile es una constante, como lo demuestra la experiencia relatada por la Funcionaria pública 2:

F2: *En el gobierno de Piñera por su puesto que, es divertido, porque ahí con una ministra mujer la primera actividad que a mí me tocó, por ejemplo, la primera ministra que fue Alejandra Pérez yo quería hacer para el Día de las Artes Visuales una nueva Editatón, pero también quería invitar a la artista Elina Chauvet, que tiene una acción de zapatos rojos, ella es la creadora de Zapatos Rojos ... Entonces ella empezó con esta obra que la itinera para en el fondo activar justamente la sensibilidad respecto al tema del feminicidio...*

2. **POLVO DE GALLINA NEGRA: MAL DE OJO Y OTRAS RECETAS FEMINISTAS** es una muestra sobre el colectivo mexicano Polvo de Gallina Negra conformado en 1983, el que es central dentro del arte feminista latinoamericano. La primera muestra de este colectivo se realizó en Chile, en el CNACC durante el año 2022, en donde se exhiben archivos, cartas, fotografías, diversas piezas y dispositivos de proyectos del colectivo. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022)



IMAGEN 5. Afiche retrospectiva "Polvo de Gallina Negra: Mal de ojo y otras recetas feministas". Gentileza de Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos.

Entonces yo quería invitar a Elina a hacer esto acá en Chile y la primera Ministra me lo negó, me lo negó, me lo negó.
E: *¿Y no te dio ninguna explicación?*
F2: *No, simplemente no, me alegaba que yo había elegido a dedo a esta artista, pero bueno las artistas tienen obras que a uno le interesa digamos, bueno la peleé, la peleé, la peleé y entonces.*
E: *Como sobre justificar mucho tu elección*
F2: *Claro, es absurdo imagínate. Luego entró la Consuelo Valdés y la Consuelo Valdés yo fui de nuevo a pedirle a la autorización para hacer esto y me dijo inmediatamente que sí.* (Funcionaria pública 2)

El Estado, a través del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, juega un papel relevante en la distinción de iniciativas consideradas de interés público y aquellas que considera hostiles, debido a que el arte tiene un impacto en la movilización social (Becker, 2008). Los principios feministas buscan subvertir las estructuras de poder y autoridad (Ramos, 2017), lo que amenaza los intereses del gobierno y genera tensiones.

La Funcionaria pública 2 describe una falta de voluntad institucional en la intervención propuesta, lo que destaca la importancia de las bases organizacionales para que los proyectos feministas tengan cabida y se repliquen en el tiempo. La Funcionaria pública 2 también enfatiza la necesidad de que las Unidades de Género tengan suficiente poder y financiamiento para impulsar sus objetivos, y no solo existan como secciones de trabajo para cumplir un check list:

F2: *Claro en el fondo esas unidades de género son como, quiero ser super respetuosa con ellos, pero yo creo que son como secciones de trabajo que se han integrado en las instituciones y haces Check list, o sea es como cumplir, cumplir porque hay que cumplir, pero no necesariamente cuentan con una dotación de equipos con un presupuesto asociado para poder realmente abordar el trabajo cómo debería me entiendes, yo fui testigo de todos los esfuerzos que hacía la sección de género en el Ministerio de la Culturas y realmente tenían muy poca, muy poco poder entonces no porque las personas fueran incapaces o no sé qué, no porque no se le daba importancia.*
E: *¿cómo poder para intervenir en las instituciones?*
F2: *claro si bueno, ¿hasta qué punto queremos que exista esto fuerte consolidado para que pueda incidir realmente? o realmente esa una cosa que se hace para quedarnos con la conciencia tranquila digamos.* (Funcionaria pública 2)

La Funcionaria pública 1 advierte que trabajar en línea con la Unidad de Género no puede ser una obligación, pero sí es necesario impulsar una posición clara sobre la importancia de trabajar en esta línea: *"...Nunca puede ser una obligación porque no hay ningún mecanismo de fiscalización, pero si impulsar con una posición bien clara que esta es una línea de Estado que hay que trabajar"* (Funcionaria pública 1)

En consecuencia, para generar transformaciones en el mundo del arte es necesario que los proyectos feministas cuenten con poder suficiente para hacer realidad las transformaciones que se proponen, sobre todo cuando estas responden a lineamientos feministas que buscan la transformación de los principios androcéntricos que fundamentan el orden social.

La Funcionaria pública 2 identifica las incomodidades que los proyectos feministas y críticos del género provocan y las limitaciones de su libertad para impulsar estas iniciativas a nivel del Ministerio, a pesar de estar en un cargo directivo: *"Ahora, cuántas llegamos a cargos directivos. Entonces si bien las estructuras se están como permeando en ese sentido todavía falta mucho, porque además pasa que, cuando las mujeres llegamos a ciertos cargos de poder además ejercemos el poder de manera muy patriarcal, porque es una cuestión como estructural y eso es lo que también hay que*

revisar e ir modificando, porque el quehacer tiene que ver mucho en el cómo se pueden ir realmente, que se convierta la forma de pensar me entiendes" (Funcionaria pública 2)

CONCLUSIONES

A lo largo de este proyecto de investigación, se exploraron diversos aspectos sobre las prácticas que las activistas curatoriales han llevado a cabo en Chile respecto al feminismo y al enfoque de género en museos y otras instituciones artísticas, como centros culturales y espacios de exhibición. Para hacerlo se utilizaron tanto teorías provenientes de las ciencias sociales como de la historia del arte, las que posibilitaron un entendimiento más amplio sobre las estrategias utilizadas por las activistas curatoriales en el contexto de las instituciones artísticas, y así generar cambios en tales espacios desde los principios feministas, que, como se ha venido argumentando hasta ahora, no están exentos de tensiones ni complejidades, las que van incluso más allá de las experiencias de las curadoras.

Para aproximarse a tales complejidades, fue imprescindible desarrollar un enfoque metodológico a partir de la Etnografía Institucional, donde se pudo introducir la importancia de las políticas públicas y el papel del Estado en la cultura en relación con las experiencias de las activistas curatoriales y trabajadoras de las artes y las culturas.

Sobre las estrategias utilizadas por las activistas curatoriales para construir proyectos feministas, se pudo distinguir entre las metodologías, los proyectos y actividades de carácter feminista.

Dentro de las metodologías fueron destacadas el carácter colaborativo en el plano interno de los museos, en tanto para levantar proyectos innovadores que se des enmarcan de las convenciones usuales, ya sean estos formales, al formar parte de la programación oficial de las instituciones, o informales cuando son iniciativas exclusivas de las trabajadoras que no cuentan con respaldo institucional, es necesario generar redes de apoyo organizacionales fuertes para que los proyectos se lleven a cabo de forma exitosa.

También, al momento de pensar los proyectos curatoriales feministas se considera la relación de las muestras y las instituciones con las comunidades, es decir hacia afuera de los museos. Ello logra poner en contexto las exposiciones en contraste con lo que predica la museología tradicional al descontextualizar las obras. En el caso de las estrategias curatoriales feministas existe un intento por vincularse con el espacio para visibilizar realidades sociales de forma crítica.

Igualmente, las curadurías participativas pueden ser analizadas desde el concepto de curaduría feminista, en tanto se comparten los principios de cambiar el carácter del arte al incluir voces nuevas y típicamente ausentes en las narrativas de los museos y la historia del arte. Ello trae como consecuencia la difuminación del sistema de estratificación en las instituciones artísticas, debido a que se reconfiguran las prácticas y responsabilidades que tienen las miembros del mundo del arte, incluyendo las artistas, públicos, curadoras, en fin.

En cuanto a la creatividad desde el feminismo para construir curatorias, esta estrategia consta de una reinterpretación de lo femenino y la sexualidad desde un punto de vista crítico, de forma tal que el feminismo puede no estar presente en una obra de arte, pero sí en la tesis curatorial de la exposición mediante la reinterpretación de las obras desde la creatividad. Por el contrario, cuando existe una ausencia de ello, pueden darse exposiciones sobre las mujeres y el género de carácter conservador, puesto que no se realiza una interpretación crítica en la tesis curatorial, sino que se refuerzan narrativas tradicionales e incluso machistas sobre la representación de las mujeres en el arte.

En cuanto a las actividades, destacan la investigación como formas de producción de conocimiento necesarias cuando se abordan grupos de la sociedad y de la historia del arte que han sido excluidos, puesto que se ha minimizado sus producciones. Ello logra ser difundido a través de seminarios y cursos dentro de los museos, donde las activistas curatoriales a través de su trabajo logran promover una mayor concientización de las mujeres en la historia del arte.

Así, las estrategias curatoriales feministas conjugan aspectos de carácter técnico, político y social, con el objetivo de instalar narrativas cítricas respecto al género, ello no exento de contradicciones y tensiones dada la naturaleza jerárquica y androcéntrica de los museos e instituciones artísticas. Aun así, es posible afirmar que los museos y los principios feministas se influencian el uno al otro mediante la labor de las activistas curatoriales, lo que se expresa con mayor claridad en el carácter de las transformaciones que han podido permear en las instituciones artísticas a partir de la utilización de estas estrategias.
Respecto a las transformaciones provenientes del ingreso de los principios feministas a las instituciones artística, ello se coincide con importantes momentos de movilización social en el país, lo que de acuerdo con las activistas curatoriales ha interpelado a las instituciones para cambiar sus prácticas y responder ante este clima social, marcando la relación de los museos con la sociedad.

En razón de ello, las iniciativas que abordan el género se dejan de percibir como simples checklist a los que las instituciones deben responder para cumplir con los lineamientos provenientes del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. En consecuencia, se conjuga el contexto de movilización social con la militancia individual de las activistas curatoriales para abrir los espacios de las instituciones artísticas y poder demandar y levantar iniciativas que no solo aborden el género, sino que lo hagan desde una perspectiva feminista en tanto visibilizar las injusticias culturales respecto a las discriminaciones de género y abordarlas desde allí.

Sin embargo, desde la percepción de las activistas curatoriales existen una falta de postura clara de museos e instituciones artísticas, lo que genera que las transformaciones se restrinjan a lo programático, es decir al aspecto de exhibiciones y colecciones, pero sin llegar a intervenir en la organización institucional, cuyas redes son sumamente importantes para que cualquier cambio realizado sea duradero y no dependa únicamente de las voluntades o de los momentos de mayor efervescencia social si es que estos comienzan a desvanecerse, como ha ocurrido con olas feministas anteriores.

Así, si bien es preciso afirmar que las curatorías feministas tienen un potencial revolucionario para transformar el mundo del arte y sus convenciones, difícilmente ello ocurrirá si se relega únicamente a la programación, ya que es en la organización institucional donde se puede intervenir para transformar los modelos que sostienen las desigualdades al modificar los sistemas de estratificación del mundo del arte.

Tales sistemas de estratificación no se restringen ni operan únicamente en el dispositivo museo, como se pudo conocer a través de la Etnografía Institucional, muchos de los lineamientos y programas respecto al género que a las manos de las curadoras provienen del Estado y el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Así, estas instituciones tienen injerencia en el trabajo de las activistas curatoriales y en los museos de forma translocal.

Acerca de ello, se advirtió que los lineamientos y programas provenientes de estas instituciones translócales si bien abordan el género, ello no se traduce necesariamente en la toma de una postura clara respecto al feminismo en el arte, en tanto este último genera tensiones al buscar subvertir orgánicas basadas en el poder y la autoridad en el ámbito organizacional. Por ende, además de que existan redes de organización para transformar el mundo del arte, estas deben estar empoderadas para intervenir en los cánones masculinos que infravaloran las características y producciones relacionadas a lo femenino.

REFERENCIAS

• Alario Trigueros, M. T. (2010). Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo. *Her&Mus. Heritage & Museography, 0(3), 19-24.*

• Antivilo, J. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas en la producción visual. Universidad de Chile.*

• Barrenechea Vergara, P. (27 de Enero de 2021). *Programa Patrimonio y Género: 18 años promoviendo acciones transformadoras del patrimonio. Obtenido de Resumen:* https://resumen.cl/articulos/programa-patrimonio-y-genero-18-anos-promoviendo-acciones-transformadoras-del-patrimonio

• Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.*

• Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (1993). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa Un proyecto editorial de. Ediciones Universidad de Salamanca.*

• Campbell, M., & Gregor, F. (2004). *Mapping Social Relations. A Primer in Doing Institutional Ethography. Canada: Garamond Press.*

• De Miguel, A. (2005). *La construcción de un marco feminista de interpretación: la violencia de género. Cuadernos de Trabajo Social, 18(18), 231-248.* https://doi.org/10.5209/CUTS.8440

• Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI.*

• Jirón Martínez, P., Orellana Águila, N., & Imilán, W. (2018). *Etnografía institucional como aproximación al habitar cotidiano. Revista Temas Sociológicos, 23, 215.* https://doi.org/10.29344/07196458.23.1855

• Jones, A. (2016). *Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?). Curating in Feminist Though, 05-21.*

• Klostermann, J. (2020). *Investigating the organizational everyday: a critical feminist approach. Culture and Organization, 26(4), 269-283.* https://doi.org/10.1080/14759551.2019.1576681

• Nochlin, L. (1971). *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En K. Cordero, & I. Sáenz, Crítica feminista en la teoría e historia del arte (págs. 17-43). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.*

• Ramos, L. D. (2017). *Feminist Curatorial Interventions in Museums and Organizational Change: Transforming the Museum from a Feminist Perspective. March, 1-217.* https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/39450/1/2017diazramoslphd.pdf

• Rankin, J. (2017). *Conducting Analysis in Institutional Ethnography: Analytical Work Prior to Commencing Data Collection. International Journal of Qualitative Methods, 16(1), 1-9.* https://doi.org/10.1177/1609406917734484

• Reilly, M. (2019). *Activismo en el mundo del arte. Hacia una crítica del comisariado artístico. Madrid: Alianza Editorial.*

• Urtubia Figueroa, C. (2014). *La emergencia del arte de género en Chile: apuntes sobre la relación entre el activismo de género y las artes visuales durante la Dictadura Militar.* http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129655

ARTÍCULO

CUERPOS DE MEMORIA EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ACTIVISTAS CHILENAS. (1980-2020)

Por Roberta Giareri

HCA, Histoire et critique des arts (UR2), Université Rennes 2
Bibliotheca Herziana - Max Planck Institut für Kunstgeschichte

RESUMEN
Adoptando un enfoque temático y cronológico, este artículo privilegia algunas prácticas artísticas comprometidas con la performance surgidas en Chile entre 1980 y 2019. Al manifestarse individual y colectivamente, estas expresiones evidencian las interferencias entre las demandas políticas más urgentes y la dimensión artístico-estética.

A la luz del posicionamiento adquirido en los últimos años por el movimiento feminista como fuerza social impulsora y vanguardista, se pretende contextualizar un conjunto de prácticas individuales y colectivas a través de la historia política de las artes, los estudios de performance, las teorías feministas y de género, en un continuum histórico, que apunta a rearticular los vínculos entre pasado y presente.

PALABRAS CLAVE: performances, feminismos, memoria, dictadura, post-dictadura, Chile, historia política de las artes.



RECUPERAR LA HISTORIA INVISIBLE: ARTE, GÉNERO Y FEMINISMOS

En Chile, la relación entre arte, género y feminismos no es un tema nuevo y su historicidad ha sido objeto de un estudio de revisión que, emprendido desde fines de la década de 1980 - período que coincidió con el fin de la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990) y la entrada en la era post-dictatorial -, continúa hasta nuestros días (Richard, 1987, 1993; Berenguer et al., 1990; Novoa, Becerra, Saavedra, 2007; Cortés Aliaga, 2013, 2017; Rosa y Novoa, 2017; Fajardo-Hill y Giunta, 2017; Giunta, 2020).

Recuperar la historia invisible (Kirkwood, 2010) de esta relación es posible a través de un ejercicio crítico de la memoria que nos permita repensarla desde las grietas y las discontinuidades creadas por el disenso de una memoria traumática, en lugar de la linealidad de una memoria neutra y libre de conflictos. Esta historización retroactiva contribuye también a cuestionar la hegemonía de la ontología modernista occidental, basada en la razón blanca y patriarcal y en una concepción evolucionista de la historia como progreso, que establece el eje euroamericano como centro de difusión y producción de lenguajes. Finalmente, la invisibilidad de esta historia es atribuible tanto al silencio interno, causado por la represión de la dictadura militar, como al predominio excluyente del modelo de las narrativas euroamericanas.

Al repensar los paradigmas historiográficos dominantes, este artículo pretende contribuir a esta revisión, con el fin de ampliar los límites de lo visible hacia otras historias y activar así un cambio en las miradas, las percepciones y las sensibilidades y, finalmente, en los sistemas de representación de la realidad que son siempre definidos por las relaciones de poder.

Sacando a la luz una cronología de la protesta, el eje que recorre nuestro análisis sitúa dos focos de máxima intensidad en 1983 y en 2019. El primero coincide con el surgimiento del movimiento feminista Mujeres por la vida, mientras el segundo con el del colectivo Las Tesis. La elección de estas dos insurgencias como parteaguas temporal para nuestro análisis radica en varias observaciones. Una es de orden histórico, ya que ambas constituyen la culminación de un profundo descontento social, basado en la lucha contra la violencia, la precarización y a favor de la "reproducción de la vida"[1] (Federici, 2020). Ambas, de hecho, demostraron cómo fue desde el espacio ocupado por el feminismo que se libró la lucha. En el primer caso, contra el régimen de Augusto Pinochet, una dictadura cívico-militar que acompañaba a la dictadura ordinaria y habitual del patriarcado (Morel Letelier, 1989), en el segundo caso, contra la perpetuación de un sistema basado en la violencia del capitalismo, del patriarcado, de la heteronormatividad y de todos los sistemas de dominación que hoy ponen a la política frente a nuevos desafíos. Pasando a la dimensión simbólico-estética, existen similitudes en las modalidades de intervención: el "cuerpo-territorio" (Federici, 2020) como fuerza social, la ocupación del espacio público, la acción performativa como herramienta de emancipación tanto física como artística y la dimensión efímera en la que se desarrollan las acciones. Estos dos momentos señalan un importante punto de inflexión histórico y, al mismo tiempo, revelan la potencialidad del arte que, al implicar el individual y el colectivo, es un elemento necesario para la lucha política.

Las prácticas aquí reunidas se nutren de estas luchas. Se distinguen según el espacio en el que toman forma y según lo que pretenden mover y cuestionar. Si, como afirma la crítica cultural Nelly Richard, "el feminismo es estratégico porque atraviesa lo subjetivo, lo privado y lo público, lo productivo y lo reproductivo" (Espinoza, 2019), los espacios en los que emerge el arte relacionado con estas demandas son diversos y múltiples, ya que una de las propuestas fundamentales del feminismo es superar las dicotomías excluyentes, en primer lugar, aquellas entre lo público y lo privado.

RE-ARTICULACIONES

Sin embargo, en este periodo, tanto el autoritarismo como su fase "modernizadora" (en cuanto eleva los contactos con el exterior), actúan conjuntamente sobre la conciencia femeninas, dándose socialmente un notable auge de rebeldías femeninas de diversos tintes, las que van desde la protesta abierta por la represión, a la generación de organizaciones novedosas de sentido reivindicacionista, comunitario y solidario. La profundización de la democracia vivida al interior de esas organizaciones, en contraste con las experiencias concretas de represión económica, política y social, acarrea una profundización de los contenidos protestatarios femeninos. (Kirkwood, 2010, p. 36)

Estas son las palabras de Julieta Kirkwood, socióloga feminista chilena, reconocida por su rigurosa reflexión sobre el papel y los desafíos de las mujeres durante la dictadura. En el pasaje citado, destaca que el feminismo chileno vive una rearticulación, despertándose ante los problemas económicos y sociales causados por la dictadura militar. Desde 1983, han surgido diversas organizaciones[2] que reclaman "democracia en el país y en la casa", destacando la urgencia de poner fin al autoritarismo tanto en el ámbito público como privado. Por otra parte, el feminismo chileno de estos años, además de la doble dictadura, también desafió a la izquierda chilena, demostrando que la sola dimensión de clase era reductora para combatir las dinámicas de explotación que afectaban también a la opresión sexual. Como es sabido, la dictadura militar, a través de su proyecto de transformación radical del país, ha perseguido un discurso de género basado en una moral conservadora y cristiana, que relegó a las mujeres a la vida privada y, en consecuencia, al papel natural de madre-esposa, y a los hombres al de pater familias (Valdivia, 2010, 87-116).

1. Por "reproducción de la vida" nos referimos al trabajo cotidiano que garantiza la reproducción social - la sexualidad, los nacimientos como reproducción de la fuerza de trabajo, así como los cuidados cotidianos -, indispensable para el capitalismo, pero invisible.

2. Entre ellas podemos mencionar: La Casa de la Mujer La Morada; Centro de Estudios de la Mujer; Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena-MEMCH '83.



IMAGEN 1. Lotty Rosenfeld, Una milla de cruces sobre el pavimento, Santiago, 1979. Cortesía de la Fundación Lotty Rosenfeld. Fotografía por Rony Goldschmit.

Como es sabido, durante los diecisiete años de duración el régimen militar pinochetista mantuvo un discurso de género muy conservador, en tanto asignó a las mujeres un papel ante todo de madres y esposas, mientras que a los hombres, de proveedores y jefes de familia. Desde un comienzo, el régimen hizo hincapié en la supuesta inmoralidad que había caracterizado los mil días de la Unidad Popular, expresada en la existencia de revistas de caricatura erótica - El Pingüino, Viejo Verde, Cosquillas -, la permisividad sexual entre los jóvenes, la crisis de la familia y de la autoridad entre generaciones, la supuesta masculinización de las mujeres de la izquierda radical, como una vida que transcurría en gran parte en el espacio público. Por ello se propuso moralizar el país, insistir en un imaginario maternal femenino, revalorizar el matrimonio y los valores asociados a él, tales como la virginidad femenina, devolviendo a la sociedad, y a las mujeres en particular, a la vida privada y a las funciones de esposa y madre. (Valdivia, 2010, p. 88).

3. Las mujeres que formaban parte del colectivo tenían profesiones, afiliaciones políticas y orígenes sociales diferentes.
4. Todas las traducciones del inglés son de la autora.

Entre las distintas iniciativas que surgieron en aquellos años se encuentra la formación, en noviembre de 1983, de Mujeres por la vida, cuyas socias fundadoras fueron Mónica González, Patricia Verdugo, María Olivia Monckeberg y Marcela Otero[3]. Este grupo se formó a raíz del shock causado por la inmolación de un padre, Sebastián Acevedo Becerra, cuyos dos hijos habían sido detenidos por la Central Nacional de Inteligencia (CNI). Este caso, junto con otros, generó un profundo replanteamiento sobre cómo denunciar los crímenes. Surgiendo como respuesta a este statu quo, Mujeres por la vida actuó como cuerpo colectivo a través de "acciones relámpago, consistentes en marchas que confluían en un punto inesperado de la ciudad, señalamientos, cortes de tráfico mediante cadenas humanas, lienzos reivindicativos y el recurso a la letanía para vincular la denuncia a la cadencia repetitiva de la voz" (Varas y Manzi, 2016). Haciendo uso de la creatividad y de la ironía, sus acciones alimentaron el proceso de cambio social, orientado, por un lado, a hacer visibles y audibles públicamente las violaciones de los derechos humanos y la condición opresiva de las mujeres y, por otro, a poner fin al estado de excepción del golpe de Estado (Carvajal y Vindel, 2012, p. 37). En este sentido, coincidimos con Diana Taylor cuando afirma - en su estudio sobre las acciones de las Madres de Plaza de Mayo en Argentina (1997) - el carácter "restaurado" (Schechner, 2002) de sus actuaciones, que no deben entenderse como la "antítesis de lo real" o como una puesta en escena sin impacto. Así lo expresa Diana Taylor: *Reconozco que el uso del término performance para describir el activismo de las Madres podría parecer incoherente: ¿qué podría ser más natural, se podría argumentar, que unas mujeres buscando a sus hijos desaparecidos? ¿Cómo puede considerarse una performance? ¿Trivializa el término la naturaleza real de su dolor? La performance (...) suele percibirse como la antítesis de lo "real", como si no causara repercusiones reales. Cualquiera que conozca el movimiento de las Madres sabe lo real y valiente que es, y nunca minimizaría las repercusiones violentas (...) o la interpretación, tal y como utilizo el término en este estudio, no sugiere artificialidad; no es una "puesta en escena" ni una antítesis de la "realidad". Más bien, en este estudio he seguido el concepto de Richard Schechner de actuación como "comportamiento restaurado" o "doblemente educado". Argumentaré que la índole "restaurada" de la actuación de las Madres servía a varios propósitos simultáneamente y ofrecía a las mujeres una forma de lidiar con su dolor y canalizarlo en acciones que promovieran la vida.* (Taylor, 1997, 225-226)[4]

En estos años, el espacio público, privatizado por el régimen y transformado en una zona fronteriza, se convirtió en terreno propicio para acoger los deseos, un espacio en el que poner de manifiesto lo ocultado por el sistema de terror y en el que proyectar una memoria alternativa. Veremos a continuación cómo una de las participantes activas en el colectivo, la artista Lotty Rosenfeld (1943-2020), abrió las fronteras entre el arte y la vida, entre la urgencia de las reivindicaciones políticas y la práctica artística.

BUSCANDO UN PUNTO DE PARTIDA. LOTTY ROSENFELD, *UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMIENTO*

La dictadura cívico-militar, instaurada mediante un violento golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, redefinió todos los niveles de la vida, redibujando un

nuevo mapa de la nación. Fundándose en el control total de la sociedad y la represión violenta, tenía como objetivo eliminar la identidad, la alteridad y la memoria cultural, provocando expulsiones forzadas y otras formas de desplazamiento, tanto físico como simbólico. Como señala Luis Hernán Errázuriz en sus estudios sobre la dimensión estética del golpe militar (2009, 2012), los primeros años del régimen están marcados por la "operación limpieza", una cirugía estética de lo cotidiano que borró toda huella o reminiscencia del pasado reciente. Esta primera fase de negación de las costumbres democráticas, que duró de 1973 a 1976, representó un momento de profundo choque colectivo. Fue durante este proceso de depuración de la nación y de reconstrucción de una verdadera "chilenidad" que la Junta Militar, al declarar el estado de excepción, imponer toques de queda, así como la privatización del espacio público, puso en marcha en todo el país lo que se ha llamado la "caravana de la muerte", seguida posteriormente por la "operación Cóndor" (Verdugo, 1989; Arellano, 2000; Calloni,1999; Dinges, 2004).

Después de años de silencio, el período que va de 1978 a 1980 - debido a una serie de acontecimientos violentos hechos públicos - está marcado por una progresiva movilización de las masas, que tiene su contrapartida directa en la escena cultural-artística. Aquí irrumpe un movimiento que circunscribe su propio espacio de difusión al margen de la institución y el orden establecidos por la cultura oficial.

"Era 1979 (...) buscaba una señal, un punto de partida" (Tala, 2020).

Fue por la noche, de regreso de una reunión, cuando Lotty Rosenfeld identificó en la señal de tráfico de la línea blanca discontinua en medio de la carretera, la posibilidad de profundizar en la relación que el arte mantiene con la ciudad y la política. Este código de conducta cotidiano y universalmente reconocido se ha convertido para la artista en un espacio a romper y profanar, el "punto de partida" desde el que subvertir la percepción y comprensión de la realidad. Necesaria para la circulación y el disciplinamiento de los cuerpos, la línea blanca vertical se transforma así en una metáfora del poder hegemónico y normativo. Mediante un gesto silencioso e inofensivo, la artista ha transformado el - en +.

La primera intervención de Una milla de cruces sobre el pavimento (1979) está documentada por un vídeo que muestra la artista caminando por la Avenida Manquehue de Santiago de Chile. El vídeo comienza con su voz declarando "No, no fui feliz". Una negación que podría leerse como una respuesta silenciosa a la obra de otro artista chileno, activo en los mismos años. En 1979, Alfredo Jaar inició la serie Estudios sobre la felicidad, una investigación que consistía en colocar carteles blancos en el espacio público de la ciudad con la pregunta "¿Es usted feliz?" impresa en ellos. Este diálogo, tácito, invitaba a reflexionar sobre la opacidad, el mutismo y a salir de las sombras para rebelarse contra el control que se ejercía sobre las mentes y los cuerpos. Lotty Rosenfeld, al igual que Alfredo Jaar, al alterar la percepción de la realidad rutinaria, invitaba a los transeúntes a sumarse a este "No" y a asumir una postura disidente, atravesada por el desacuerdo y la insumisión. A este respecto, Nelly Richard comenta el significado de esta negación múltiple y plural: *"No" a las escrituras unificadoras del yo indivisible; "No" al esencialismo binario de la ecuación sexo-género; "No" al reduccionismo del significado subordinado a la unidimensionalidad del mensaje; "No" a la relación entre arte y política en la que el arte es una ilustración que sólo debe "representar" los conflictos sociohistóricos que existen fuera de la obra de arte en lugar de reflexionar interiormente sobre el propio dispositivo de representación desde la perspectiva de sus fracturas y escisiones de signos.* (2015, p. 61)

Además, el gesto de Lotty Rosenfeld reaccionaba a una "doble prohibición" (2015, p. 36): la impuesta por la ideología de género dominante y la impuesta por el régimen a través de la privatización del espacio público. Una milla de cruces sobre el pavimento es, por tanto, una obra crítica marcada por un contexto local asediado.

Es notorio que en esta época la artista formaba parte del grupo denominado Escena de Avanzada - más precisamente del C.A.D.A. (Colectivo Acción de Arte) - cuya unidad discursiva fue formulada por la crítica cultural Nelly Richard (1986, 2007). Este movimiento reunía un conjunto de prácticas experimentales y neo-vanguardistas que subvertían las normas a través de las cuales el autoritarismo vigilaba la circulación de los signos (Richard, 1994). Las producciones de los artistas de esta nueva escena eran obras que, a través de lo efímero, lo precario y lo opaco desobedecían los sistemas de representación dominantes. En muchas de las obras, el territorio nacional era el referente y el soporte, desafiando la definición esencialista en la que se basaba la idea de nación promovida por la Junta Militar; una definición excluyente que derivaba de una lectura conservadora y militar de la historia chilena.

Aunque no se hace explícita, la estética promovida por Lotty Rosenfeld, al negar la forma en que el poder simbólico definía y estructuraba las identidades, estimulaba al mismo tiempo una perspectiva feminista. Refiriéndose a las obras de cuatro artistas chilenas de ese período (Catalina Parra, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Virginia Errázuriz), Nelly Richard afirma que se trata de obras que valorizan una "(...) práctica de género. Práctica que libera escapatorias dentro de los lenguajes del poder simbólico e institucional para armar estratagemas de resistencia a sus códigos dominantes de significación e interpretación" (1993, p. 50).

Si con esta intervención Lotty Rosenfeld desafiaba la dominación masculina y militarista del espacio público, desdibujando la dicotómica relación público/privado, la danza de la cueca, interpretada por el dúo Las Yeguas de la Apocalip-

5. Este proceso histórico se inició tras el plebiscito de 1988 que decretó la retirada del gobierno de la Junta Militar. Estaba encabezado por los partidos de la Concertación, una coalición de partidos políticos chilenos de centro e izquierda.
6. Formada formalmente en 1975 en Santiago de Chile y aún activa en la actualidad, es una organización que reúne a familiares de presos desaparecidos durante la dictadura militar.



IMAGEN 2. Las dos Fridas. Colectivo Las Yeguas del Apocalipsis. Fotografía por Pedro Marinello, 1989.

sis, intersecaba y fracturaba una multiplicidad de fronteras erigidas por la Junta para construir su proyecto de nación. Interrogando traumas pasados y presentes para protegerlos del olvido, La conquista de América ahonda en las ruinas invisibles de una sociedad sólo aparentemente en transición hacia la democracia.

CUERPOS MNEMÓNICOS. LAS YEGUAS DE LA APOCALIPSIS, *LA CONQUISTA DE AMÉRICA*

El 12 de octubre de 1989, un año después del plebiscito nacional que dio inicio a la transición democrática[5], el colectivo Las Yeguas de la Apocalipsis, integrado por Pedro Lemebel (1952-2015) y Francisco Casas (1959-), irrumpió en la Comisión Chilena de Derechos Humanos con una intervención titulada La conquista de América. La acción se desarrolló sobre un plano rectangular blanco sembrado de cristales rotos y trozos de botellas de Coca-Cola y sobre el que se dibujó el contorno de América Latina. Mientras bailaban la cueca sobre los fragmentos, la piel lacerada coloreaba de rojo el mapa bajo sus pies, y la sangre se transmitía mutuamente del cuerpo al territorio, simbolizando una violencia de profundas raíces. Otro elemento significativo fue la presencia, como espectadores activos, de miembros de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD)[6] con sus pancartas de denuncia de las desapariciones perpetradas por la Junta Militar.

La conquista de América es una performance que combina múltiples niveles - espacial, identitario y temporal -, tantos como las formas de opresión que pretende denunciar. Cuestiona desde el presente la memoria del pasado con el fin de imaginar un Chile verdaderamente democrático e inclusivo para el futuro. Esta multidimensionalidad nos permite recurrir a dos nociones: interseccionalidad y decolonialidad. La noción feminista de interseccionalidad, desarrollada por la investigadora estadounidense Kimberlé W. Crenshaw (1989), debe entenderse como una herramienta teórica útil para comprender cómo una identidad se constituye por la superposición de varias categorías - biológicas, sociales y culturales (género, raza, sexo, clase, etc.) - sobre las que actúa el poder dominante, generando múltiples niveles de injusticia social. En lo que respecta a Las Yeguas del Apocalipsis, además de la exclusión sufrida al desviarse de las normas de género habituales, estuvo atravesada por otras opresiones sociales. En este sentido, Pedro Lemebel afirmó: *"Hago alianzas con las minorías (...) con quienes están en desventaja con el poder, como los jóvenes, los homosexuales, las mujeres, los pobres. Nunca hablo por ellos. Tomo prestada una voz. (...) Pero también soy yo: soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer (...)"* (Gómez 1997, p. 44).

No es casualidad que La conquista de América citara una versión activista anterior de la cueca, la cueca sola. Esta última, que al principio era sólo una canción, fue escenificada por primera vez como baile el 8 de marzo de 1978 por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). La danza, que consistía en solos, escenificaba un cuerpo ausente (el del ser querido desaparecido), materializado a través de un retrato-foto en blanco y negro colocado en el pecho de las bailarinas. De este modo, la cueca sola participaba en la batalla por la visibilidad de los detenidos desaparecidos que empezaba a hacerse pública ese mismo año. En la misma línea que las acciones del colectivo Mujeres por la vida, la cueca sola es una forma expresiva que no se sitúa fuera de la vida, sino que, por el contrario, actúa dentro de ella, haciendo cada vez más imperceptibles los límites que la separan. Las desapariciones, perpetradas por el régimen para depurar el país de elementos considerados no conformes con su idea de nación, están en el centro de la danza. Por otra parte, el movimiento repetido, además de ritualizar la memoria para resistir al olvido, inscribe en la superficie

corporal de las mujeres una idea de nación opuesta a la anhelada por el régimen. El cuerpo femenino se convierte así en vehículo de una transformación radical, que se expresa en el abandono del cuerpo pasivo, materializado en el papel de madre-esposa que le asigna la Junta, y en su reencarnación en un cuerpo activo y político, que se convierte en territorio de lucha colectiva contra la brutalidad amnésica de la dictadura.

La versión actuada por Las Yeguas del Apocalipsis, al citar la cueca sola, también propone una transformación de los roles de género, partiendo, sin embargo, no del cuerpo de la mujer, sino del cuerpo homosexual. Reconocida nacionalmente por ser una danza interpretada por una pareja heterosexual, una danza de conquista amorosa, la versión propuesta por el dúo desafiaba así la ideología dominante respecto a la identidad de género, una lucha que precisamente en esos años comenzaba a entrar en el debate público, interfiriendo e integrándose con las reivindicaciones del movimiento feminista.

Por otro lado, una relectura de esta performance a través del prisma de las teorías decoloniales también puede ser útil para reconsiderar las jerarquías de poder sobre las que el mundo ha construido sus fundamentos y participar así en la rearticulación de las memorias silenciadas por la hegemonía dominante. Con esta acción, el colectivo expresó la urgencia de releer el pasado colonial para afrontar el presente con vistas a un futuro en el que lo silenciado y marginado por la historia nacional pueda incluirse y tener una voz protagonista en la construcción de su propia memoria histórica.

El recuerdo de este pasado se pone de relieve en la elección del título y del día, que coincidió con la conmemoración del "día de la raza", el 12 de octubre de 1989. El sociólogo peruano Aníbal Quijano considera que es a partir de la "invención" de América - proceso inaugurado con la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo el 12 de octubre de 1492 - cuando toma forma lo que él denomina la "colonialidad del poder" (2000), es decir, el lugar de enunciación a partir del cual se justifica el poder colonial y que participa en consecuencia en la producción de la "diferencia colonial", según Walter Mignolo (2001). Este último explica la dinámica vinculada a la clasificación de los grupos de pueblos según un criterio de inferioridad establecido por aquel que clasifica. Según Anibal Quijano, el proyecto de la modernidad occidental, que siempre se ha basado en los conceptos de progreso, dominación y expansión geográfica y cultural, ha tenido como aliados predilectos al capitalismo mundial y a la idea de raza. En este sentido, la performance La conquista de América cuestiona los desequilibrios provocados por la expansión colonial occidental y los proyectos imperiales, ambos procesos basados en los valores del capitalismo, el patriarcado, la heteronormatividad y el colonialismo. En este sentido, el dúo criticó la negación de este pasado en la construcción de un proyecto de nación verdaderamente democrático, ya que como afirma Lemebel: *"Lo moderno en este país pareciera atentar siempre contra la memoria, como quien desea inventar en el día a día un país instantáneo, sin pasado. Un país que más bien es un flamante vestuario para la hipocresía neoliberal"* (Neira 1999, E12).



IMAGEN 3. Afiche de Mujeres por la Vida, No+ porque Somos +, Día Internacional de la Mujer, 1986. Cortesía de la Fundación Lotty Rosenfeld

En esta primera parte del artículo, se han examinado algunas prácticas que, surgidas en el contexto dictatorial y post-dictatorial, e informadas por las demandas de los feminismos, redefinieron el espacio público ampliándolo, en la medida en que pretendían reclamarlo como ámbito necesario para el debate y el cambio. La exposición de estas corporalidades contrahegemónicas en la vida cotidiana facilitó así el encuentro y el diálogo entre esferas antes no confluyentes: el arte, la política y el feminismo. Además, en estas acciones, estimuladas y permeadas por las urgencias sociales, la noción de performance debe entenderse según un significado más amplio, a saber, como un acto vital de transferencia de *"conocimiento social, memoria y sentido de identidad a través de acciones repetidas"*. (Taylor, 2011, p. 20). De este modo, estas acciones estético-políticas, al transferir información histórica, abren para el futuro caminos alternativos para revisitar el pasado. El devenir memoria de los cuerpos posibilita así potenciales inesperados para el análisis histórico y artístico.

Con el objetivo de reconectar estas temporalidades y reparar las brechas causadas por el trauma histórico, veremos, en la siguiente sección, cómo estos recuerdos están vivos en las luchas actuales. Siempre afloran a través de acciones que podemos definir "mnemónicas", ya que, al ritualizar los recuerdos, es decir, al repetirlos, nos permiten escapar de la amnesia cultural.

DEL SILENCIO AL RESURGIMIENTO

La detención en octubre de 1998, así como la muerte en diciembre de 2006 de Augusto Pinochet, fueron dos momentos de la historia en los que Chile entró en estado de suspensión. Ambos acontecimientos desempolvaron los vestigios latentes de su pasado dictatorial, permitiéndoles resurgir en la memoria. El sociólogo chileno José Joaquín Brunner habla de un "gradualismo relativamente moderado" (1981), refiriéndose al proceso emprendido por la transición democrática para camuflar las cicatrices del periodo inmediatamente anterior. Teniendo presente como documento el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (o Informe Rettig), presentado en 1991, ocultar y homogeneizar las voces disidentes en favor de una aparente prudencia fue el programa estratégico adoptado por la transición: "Justicia en la medida de lo posible", afirmaba Patricio Aylwin, el primer presidente del período democrático.

Consenso, éste, obtenido doblegando a la multitud social a las leyes del mercado y del consumo, propias de la maquinaria neoliberal. Nuevos deseos y necesitades, dirigidas por la mano invisible del mercado, han sido plasmadas para desensibilizar la memoria de la tortura. Como sostiene Nelly Richard en este periodo, "el mercado y el consenso fueron los mecanismos encargados de normalizar lo social, bajo el lema de la pseudointegración de lo diferente y lo plural" (2001, p. 227). La lucha feminista fue una de las tantas memorias "tensas y densas" normalizadas y niveladas por la democracia de los acuerdos. Así se exprime Nelly Richard: *(...) la voz feminista perdía cada vez más intensidad en el escenario de los discursos públicos. Esta redelimitación normalizadora le hizo perder al tema de la mujer el impulso contestatario y la dinámica agitativa que habían identificado al feminismo durante los tiempos de la recuperación democrática, dejando atrás lo que lo había caracterizado: la explosión del deseo, la anarquía de formas y conceptos por inventar, las energías sueltas todavía no amarradas a la instrumentalidad de un programa, las acciones irregulares diseminadas en circuitos múltiples y cruzados (231).*

Por otra parte, la creación en 1991 del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM), regido por la democracia cristiana, reorientó los temas lanzados por el feminismo hacia la "ecuación mujer-naturaleza-familia", de acuerdo con la moral de la Iglesia Católica, que en esa época adquiría cada vez más "poder de palabra" por su papel en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura. De este modo, se condenaban todos aquellos cuerpos y sexualidades que no cuadraban con los esquemas familiares tradicionales y los valores de la religión cristiana. La palabra "feminismo", junto con todo el imaginario radical anti-patriarcal al que hacía referencia, quedó así silenciada y relegada al olvido durante mucho tiempo, solo para resurgir con toda su fuerza durante mayo de 2018 (Zerán, 2018; Richard, 2020).

A pesar de que nuestra cronología de la protesta anota esencialmente los levantamientos movidos por los feminismos, es necesario considerar que, en este flujo temporal post-dictatorial, la primera fractura neoliberal ocurrió en 2011 durante el primer mandato de Sebastián Piñera (2010-2014). Aquí, el movimiento estudiantil salió a la calle para protestar contra la privatización y por la educación gratuita. Las reivindicaciones de este movimiento tienen una ramificación feminista desde 2018.

Ejercicio de protesta 1 2 3 es un tríptico de performances o, como lo define la artista Liuska Astete Salazar, "una acción visceral disfrazada de arte", realizada en 2010 en la ciudad chilena de Concepción frente a tres instituciones: el Tribunal, la Iglesia y la Escuela. En estas acciones, "la cuerpa" actúa como soporte, como "territorio proprio" a través del cual activar la protesta, mientras que la pintura de distintos colores intervine como símbolo: rojo frente al tribunal contra la violencia y el juicio del estado, negro frente a la iglesia en oposición al blanco de la pureza y la castidad, amarillo para significar la visibilidad de la luz que el sistema educativo privatizado oscurece.

La memoria rebelde también está en el centro de las acciones del Colectivo Cueca Sola. Creado en 2016, el colectivo es compuesto por mujeres y activistas de la disidencia sexual y forma parte del actual movimiento de los derechos humanos. El 8 de marzo de 2016, en una convocatoria abierta, se presentaron así:

Somos Colectivo Cueca Sola, un grupo amorosamente decidido a mantener viva la memoria histórica, porque reivindicamos la memoria como una construcción colectiva y social. Bailamos la Cueca Sola para desprivatizar la memoria, porque las que bailaron antes que nosotras nos enseñaron una forma transgresora, revolucionaria [...] La danza como herramienta de lucha tensiona las prácticas e imaginarios políticos: los abre a otras

preguntas y esferas, los complejiza, los enriquece, los desestructura. No se equivoque nadie. No solo estamos familiares y amigos y amigas. Estamos todxs aquellxs que se han conmovido con la historia de nuestro pueblo [...] En nuestro gesto está [...] la rebeldía de Lemebel y de las Yeguas; la cueca popular y resistente y la memoria de la subversión del espacio público: tomarnos las calles por asalto.

El 8 de marzo de 2019, el movimiento feminista organizó una de las movilizaciones más importantes desde el fin de la dictadura. El feminismo, manifestándose como una fuerza de oposición autónoma e independiente generó un nuevo tejido social, que, podríamos considerar como un antecedente, o síntoma, del levantamiento de octubre de 2019.

Las intermitencias de esta memoria radical se han intensificado en los últimos años. Pasado y presente se reúnen a través de estos cuerpos que resisten a la desintegración provocada por la crisis. Es en este escenario de reapropiación del espacio público, de ingobernabilidad y masificación del movimiento feminista que emerge el colectivo Las Tesis, como síntesis de todas las memorias en lucha que proceden del pasado dictatorial.

ACUERPAR[7] PASADO, PRESENTE Y FUTURO. LAS TESIS, *UN VIOLADOR EN TU CAMINO*

En noviembre de 2019, un mes después de la explosión de las protestas sociales en Chile, un grupo de mujeres, que se nombró Las Tesis[8], interrumpió la cotidianidad de la ciudad portuaria de Valparaíso con una performance colectiva y participativa.

El video, realizado en esa ocasión, registra y destaca - en su modalidad en vivo - la irrupción de otra temporalidad. Una voz no identificada, "¡Ahora, eso!", inicia el cruce y posterior parada de estas mujeres que se sitúan a lo largo de una línea que corta horizontalmente la calle adyacente a la plaza Aníbal Pinto. Suena un claxon, la cámara da un giro de 180° y se detiene en el tráfico de coches que se interponen en su camino. Al igual que éstos, los peatones observan con curiosidad y sorpresa. La cámara vuelve inmediatamente al grupo que se dispone para la puesta en escena. Entre la multitud de gente, se vislumbra un cartel que lleva el slogan "EL ARTE FUERA DE SALA. INTERVENCION = FUEGO", insinuando lo que está a punto de suceder. Resuena un silbato anunciador. De una caja negra apoyada en el suelo se difunde una base musical. Cuerpos y voces se activan a su ritmo.

Así comienza la performance:

7. Acuerpar es una noción surgida del movimiento feminista latinoamericano. Según la feminista comunitaria Lorena Cabnal: "Acuerpar o acuerpamiento es la acción personal y colectiva de los cuerpos indignados por las injusticias que sufren otros cuerpos. (...) El acuerpamiento genera energías afectivas y espirituales y rompe fronteras y tiempos impuestos".
8. El colectivo feminista Las Tesis está integrado por Dafne Valdés, Sibila Sotomayor, Paula Cometa y Lea Cáceres.



IMAGEN 4. Las Tesis interpretando la performance "Un violador en tu camino". Fotografía por Daniel Barahona.

El patriarcado es un juez
Que nos juzga por nacer
Y nuestro castigo
Es la violencia que no ves.

El patriarcado es un juez
Que nos juzga por nacer
Y nuestro castigo
Es la violencia que ya ves.

Es femicidio
Impunidad para mi asesino
Es la desaparición
Es la violación

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía (x2)
El violador eras tú
El violador eres tú

Son los pacos

Los jueces
El estado
El Presidente

El Estado opresor es un macho violador
El Estado opresor es un macho violador
El violador eras tú
El violador eres tú

Duerme tranquila, niña inocente
Sin preocuparte del bandolero
Que por tu sueño dulce y sonriente
Vela tu amante carabinero

El violador eres tú (x4)

Un año después de su primera realización, Un violador en tu camino, se ha convertido en una performance viral y planetaria[9] que se ha sumado a las historias de otros lugares, reproduciéndose y readaptándose - coreográfica, música, lingüística e iconográficamente - según las urgencias sociales de cada realidad local. Emergiendo como un himno contra la violencia sistémica, cuyas formas de expresión son múltiples y transversales, la performance de Las Tesis se presenta como una reconfiguración simbólico-estética de los estudios teóricos sobre género y violencia de la antropóloga argentina Rita Segato (2003; 2016), cuyas tesis inspiraron al colectivo.

Desde las primeras líneas del texto, afirman que el patriarcado siempre ha estado investido de la autoridad para juzgar, controlar y disciplinar a las mujeres a través de una violencia que es invisible, imperceptible, porque está normalizada. Esta autoridad, que el colectivo identifica con el Estado, la policía, los jueces y el presidente, es un "sujeto moral" y sus actos de violencia son "actos de poder y actos políticos" y no "actos sexuales", nos dice Segato. Al moralizar, la violencia devuelve así a la mujer a su lugar "original": '*El patriarcado es un orden político primordial que se basa en el control, el disciplinamiento y la opresión de las mujeres mediante narrativas muy diversas y dispersas en el planeta, que son narrativas de diversas religiones, narrativas de diversas culturas, que son diversas narrativas morales. Pero, por detrás de todas ellas, se encuentra este orden político de dominación que dice que la mujer es sospechosa moralmente, vulnerable al mal, a la tentación. Lo tenemos nosotros, la civilización judeocristiana en el Génesis, pero otras civilizaciones lo tienen en sus propios mitos: la mujer es tentada fácilmente y, por lo tanto, debe ser capturada por un orden, subordinada, disciplinada porque ella es vulnerable a esa tentación. La violación es parte de esa moral opresora que coloca que atrapa a la mujer y le impone un límite, que es el límite de su cuerpo*". (Pichel, 2019)

La potencia de esta performance reside, por un lado, en que aporta una dimensión renovada a las formas de protesta, combinando la teoría feminista con la performance callejera militante, expresada a través de una coreografía y una oralidad contestataria. Además, el llamamiento del al acuerpamiento desde una perspectiva horizontal y participativa estimula la emergencia de un "empoderamiento" (Butler, 2012). Por otro lado, también funciona como archivo encarnado y vital, ya que reúne en un cuerpo colectivo en movimiento todas las opresiones y violencias sufridas. El pasado resurge porque los cuerpos conservan recuerdos dolorosos, como puede verse en la actuación de Las Tesis Senior frente al Estadio Nacional - antiguo centro de tortura y detención durante la dictadura. La acción de Las Tesis, al unir pasado y presente, tiene la capacidad de mantener viva esa "continuidad mágica", como diría Silvia Federici (Furtado y Menéndez Diaz, 2020), que, al fluir y transmitirse de cuerpo a cuerpo, entre pasado y presente, es capaz de frenar y reparar la fragmentación amnésica provocada por el sistema dominante.

9. Este mapa indica los lugares donde se reprodujo la performance: http://umap.openstreetmap.fr/fr/map/un-violador-en-tu-camino-20192021-actualizado-al-0_394247#2/36.5/24.1

REFERENCIAS

• Berenguer, C., Brito, E., Eltit, D., Olea, R., Ortega, E. y Richard, N. (1990). *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987.* Santiago: Editorial Cuarto Proprio.

• Brunner, J.J., (1981). *La cultura autoritaria en Chile.* FLACSO.

• Butler, J. (2012). *Cuerpo en alianza y la política de la calle.* Transversales, 26, 1-18. http://www.trasversales.net/t26jb.htm

• Calloni, S. (1999). *Los años del lobo: Operación Cóndor.* Buenos Aires: Ediciones Continente.

• Carvajal, F. y Videl, J. (2012). *Acción Relámpago. In Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, 37-42.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

• Cortés Aliaga, G. (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno, 1990-1950.* Santiago: Origo.

• Cortés Aliaga, G. (2017). *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938.* Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

• Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics.* University of Chicago Legal Forum 1, Article 8. https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf

• Dinges, J. (2004). *The Condor Years: How Pinochet and His Allies Brought Terrorism to Three Continents.* New York: The New Press.

• Donoso Fritz, K. E. (2019). *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

• Escalante, J. (2000). *La misión era matar. El juicio a la caravana Pinochet-Arellano.* Santiago: LOM Ediciones.

• Espinoza, C. (12 de mayo de 2019). *Nelly Richard: "La revuelta feminista en Chile exige una educación no sexista y sin violencia de género".* El Salto. https://www.elsaltodiario.com/feminismos/nelly-richard-revuelta-feminista-chile-exige-educacion-no-sexista-sin-violencia-genero

• Esposito, M. (27 de mayo de 2020). *Entrevista a Nelly Richard, ensayista, crítica cultural chilena.* Nodal. https://www.nodal.am/2020/05/nelly-richard-ensayista-critica-cultural-chilena-tendremos-que-hacer-reaparecer-el-deseo-en-medio-de-la-necesidad/

• Fajardo-Hill, C. y Giunta, A. (2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985.* Los Angeles: Hammer Museum. Munich: Prestel.

• Federici, S. (2020). *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism.* Oakland: PM Press.

• Furtado, V. y Menéndez Díaz, M. (15 de abril de 2020). *Silvia Federici: "Le féminisme d'État est au service du développement capitaliste." Ballast.* https://www.revue-ballast.fr/silvia-federici-le-feminisme-detat-est-au-service-du-developpement-capitaliste/

• Garretón, M.A. (1982). *Modelo y proyecto político del régimen militar chileno. Revista Mexicana De Sociología 44 (2), 355-372.* Ciudad de México: UNAM. doi: 10.2307/3540270s

• Gómez, A. (1997). *"Es necesario liberar algunas perversiones".* La Tercera.

• Giunta, A. (2020). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Buenos Aires: Siglo XXI.

• Hernán Errázuriz, L. (2009). *Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural.* Latin American Research Review, 44 (2), 136-157. The Latin American Studies Association. http://www.jstor.org/stable/40783610

• Hernán Errázuriz, L. y Leiva Quijada, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973-1989).* Santiago: Ocho Libros.

REFERENCIAS

• Kirkwood, J. 2010 (1982). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos.* Santiago: LOM Ediciones.

• Larraín, J. (2001). *Identidad chilena.* Santiago: LOM Ediciones.

• Letelier, I. (1989). *Women's action in Chile. Women's Studies International Forum* 12 (1), 125-127. doi: 10.1016/0277-5395(89)90091-5

• Manzi, J. y Varas, P. (2016). *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en América Latina en los años ochenta.* Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

• Mignolo, W. (2001). *Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale.* Multitudes 3 (6), 56-71. doi: 10.3917/mult.006.0056

• Neira, E. (1999). *La metáfora de la subversión.* El Mercurio.

• Novoa, S. y Rosa, M. L. (2017). *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte.* Santiago: Metales Pesados.

• O' Gorman, E. (2010) (1958). *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir.* México: Fondo de cultura económica.

• Pichel, M. (11 de diciembre de 2019). *Rita Segato, la feminista cuyas tesis inspiraron 'Un violador en tu camino': La violación no es un acto sexual, es un acto de poder, de dominación, es un acto político.* BBC. https://www.bbc.com/mundo/noticias-50735010

• Quijano, A. (2000). *Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America.* International Sociology 15 (2), 215-232. doi: 10.1177/0268580900015002005

• Richard, N. (1987). *Mujer, arte y periferia.* Vancouver.

• Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino. Práctica de la diferencia y cultura democrática.* Santiago: Francisco Zeger Editor.

• Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poética de la crisis).* Santiago: Cuarto Proprio.

• Richard, N. (2001). *La problemática del feminismo en los anos de la transición en Chile.* En Mato, D. *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y trasformaciones en tiempo de globalización 2.* Buenos Aires: CLACSO.

• Richard, N. (2007) (1986). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973.* Santiago: Metales Pesados.

• Richard, N. (2015). *Poéticas de la disidencia: Paz Errazuriz - Lotty Rosenfeld.* Barcelona: Ediciones Polígrafa.

• Richard, N. (2020). *La insurgencia feminista de mayo 2018 en Chile.* Papel Máquina. 14, 67-81.

• Saavedra, A. M., Soledad, N. y Becerra, Y. (2008). *Handle with care: Mujeres artistas en Chile 1995-2005.* Santiago: Museo de Arte Contemporáneo.

• Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction.* New York: Routlege.

• Segato, R. (2003). *Las Estructuras Elementales de la Violencia.* Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

• Segato, R. (2016). *La Guerra contra las Mujeres.* Madrid: Traficantes de Sueños.

• Tala, A. (13 de octubre de 2020). *How Chilean Artist Lotty Rosenfeld Created an Enduring Protest Symbol.* ArtReview. https://artreview.com/how-chilean-artist-lotty-rosenfeld-created-an-enduring-protest-symbol/

• Taylor, D. (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War".* Durham: Duke University Press.

• Taylor, D. (2011). *Introducción. Performance, teoría y práctica. En Taylor, D. y Fuentes, M. Estudios avanzados de performance.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

• Valdivia Ortiz De Zárate, V. (2010). *¿'Las Mamitas de Chile'? Las mujeres y el sexo bajo la dictadura pinochetista. En Pinto Vallejos, J. Mujeres. Historias chilenas del siglo XX.* Santiago de Chile: LOM Ediciones.

• Verdugo, P. (2017) (1989). *Los Zarpazos del puma. La caravana de la muerte.* Santiago: Catatonia.

• Zerán, F. (2018). *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado.* Santiago: LOM Ediciones.

Un despertar a la distancia: Proyecto Curatorial Chile Woke

Por Marce Soto Ramírez
Diseñadora gráfica, curadora independiente y artista visual.



IMAGEN 1. Archive vitale de la Révolte: Esthétiques dissidentes de l'Octubre Chileno: Exposición en galeria Salon du Salon. Francia, 2023.

El levantamiento social del 18 de Octubre del 2019 me pilló en un momento de mi vida muy agitado, todo parecía caótico de por sí y muchas cosas comenzaron a hacerme ruido. En lo personal todo estaba cambiando, comencé un doloroso proceso de separación y divorcio en Septiembre de ese año, me sentía aislada y sobre todo sola. Vivo a más de 10.000 kilómetros de mi casa, mi familia y amigues, y en ese momento también me sentí lejos de las protestas que estaban sucediendo a lo largo del país. Soy mestiza, feminista y trabajadora del arte, y desde hace más de 8 años vivo en territorio Duwamish, Seattle, Estados Unidos.

Al estar lejos y desconectada físicamente de la experiencia de este despertar colectivo, esperado por años, decidí buscar refugio en la comunidad chilena que reside aquí. Así, junto a un grupo de chilenes formamos el Cabildo de Seattle, grupo conformado por refugiados políticos, familiares de refugiados y personas que llegaron por diversos motivos pero que no corresponden a persecuciones políticas.

Durante nuestras reuniones nos juntábamos a procesar, conversar y pensar en maneras de apoyar este importante momento en la historia de Chile. Queríamos ser parte de este movimiento y organizamos eventos como "completadas" para la recaudación de fondos, apoyando por ejemplo a la Cruz Roja y las organizaciones que apoyaban a la primera línea. También organizamos protestas visibilizando las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el estallido por parte de carabineros y apoyando las demandas sociales, intentando amplificar las voces de la gente en Chile hasta acá en el hemisferio Norte.



IMAGEN 2. Sitio web www.chilewoke.org

Como comunidad nos pareció de suma importancia esta labor, ya que nos encontramos en Estados Unidos, país que intervino y apoyó el golpe cívico-militar en el año 1973, y que colaboró con la instauración de un modelo económico y una constitución que hasta el dia de hoy rige y que perpetra un sistema de desigualdad que llevó al país a decir basta en Octubre 2019.

Soy curadora, sindicalista, diseñadora y artista gráfica, en resumen una trabajadora del arte con una visión crítica sobre las instituciones y su rol en nuestra sociedad. Decidí comenzar un proyecto que preservara el desarrollo e identidad visual de este momento histórico en nuestro país, que sirviera de plataforma para las voces de artistas y fotógrafes chilenos en Estados Unidos y otras partes del mundo y que generará espacios de conversación con respecto al rol del arte en los movimientos sociales. Así nace Chile Woke, un proyecto curatorial que reúne el registro de más de 30 artistas que durante los primeros meses del estallido crearon piezas relacionadas a la protesta social o bien salieron a las calles para inmortalizar a través de su lente momentos históricos -y dolorosos- de nuestra sociedad.

En noviembre del 2019 realicé un llamado a artista a través de instagram @chile_woke, a lo que respondieron artistas gráficos y fotógrafes. Con esta colaboración comencé el archivo de Chile Woke, y que contiene más de 60 piezas, entre las cuales hay fotografías de momentos claves durante las protestas, y afiches, con mensajes que reflejan el sentir de la sociedad chilena antes y durante las manifestaciones. Con ello desarrollé el sitio web del proyecto y comencé a buscar espacios y fondos para gestionar exhibiciones con este material en galerías o espacios en la ciudad, sin saber que la pandemia llegaría a tres meses de andar de este proyecto. Aun así, con aforos limitados y todas las galerías de Seattle cerradas por la aparición del COVID - 19 autogestioné la primera muestra, en agosto de 2020, a cielo abierto, en un parque en el corazón de Seattle. Esta fue la primera mues-



IMAGEN 3. Exhibición Chile Woke, Shoreline, Seattle, Washington, EE.UU. 2021. Fotografía por Marce Soto Ramírez

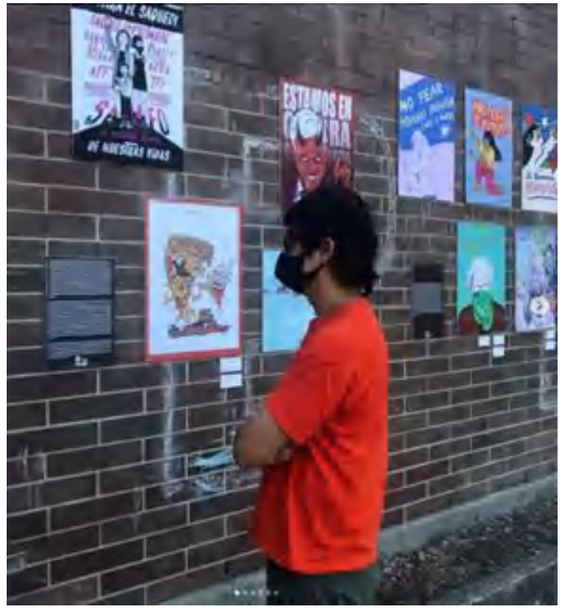


IMAGEN 4. Exhibición Chile Woke, Volunteer Park, Seattle, Washington, EE.UU 2020. Fotografía por Val González

tra con arte político en el estado de Washington en plena pandemia y fue sin duda importante, ya que no solo acogió a miembros de la comunidad lantina en Seattle, sino también sirvió de ventana sobre lo que sucedía en Chile para un público que vive en Estados Unidos, desconectado de la realidad chilena. Luego realicé una exhibición junto a African American Heritage Museum and Community Center, en un espacio de resistencia de la diáspora africana, y que se ha caracterizado por luchar activamente desde los años 80's hasta la fecha por el reconocimiento de un espacio gestionado por y para la comunidad afrodescendiente en Seattle. Luego vinieron 2 muestras realizadas en el Evergreen State College, Olympia. Estas muestras fueron realizadas en un contexto académico, con una comunidad muy diversa, gracias a la gestión de las profesoras Alice Nelson y Catalina Ocampo. A través de ellas y Evergreen State College, se hizo posible la participación en persona de la Colectiva Ser y Gráfica, quienes nos visitaron por 4 días. El desarrollo de la gráfica en protesta de la Colectiva (Ser y Gráfica), y la fuerza y resistencia creativa que mueven en estos espacios son precisamente lo que inspira Chile Woke, inspirandome a pujar y abrir nuevos caminos para reconocer el valor de propuestas artísticas tan potentes como estas .

A la fecha, Chile Woke ha realizado 9 exhibiciones en total, en Estados Unidos y Francia y se están gestando al menos 2 fechas para el futuro. Cada muestra es curada en contexto y pertinencia territorial, radicando ahí la importancia de los espacios y las conversaciones que se gestan, ya que estas giran en torno a las realidades que convergen en ese momento, pero desde una perspectiva artística, y con un ojo y un trazo chileno que sirve de punto de partida para la discusión. Chile Woke nació desde la necesidad de resguardar la memoria gráfica de un momento clave en la historia de Chile y el sentimiento de traer un pedacito de esta resistencia chilena tan característica a otros lugares del mundo, abriendo camino por medio de las artes y la acción directa.

Actualmente Chile Woke se encuentra en un periodo de transición. Después de 4 años funcionando de manera independiente y completamente autogestionada, el proyecto se prepara para una nueva etapa, donde el objetivo es ampliar el archivo curatorial y la base de datos de artistas que colaboran con esta iniciativa, con la idea de gestionar y abrir más espacios para el arte Chileno en el extranjero.

Como profesional y trabajadora del arte, me parece fundamental visibilizar el arte que está más allá de los museos y las nociones hegemónicas. Chile Woke nació con este objetivo, queriendo ser un aporte a la resistencia creativa, reconociendo el valor de les artistas que están detrás de cada una de las piezas y amplificando las voces que representan. Necesitamos más que nunca alzar nuestra voz, tomarnos los espacios y discutir sobre lo que nos está pasando, para luchar por ello y sanar en el proceso.

Espero que este proyecto siga creciendo, quiero seguir aportando al desarrollo de esta resistencia y a todes quienes la hacen posible, quiero ver florecer a todes les artistas que a pesar de las precariedades de la vida, deciden cada día, como acto político, resistir y crear.-

Para más información sobre este proyecto y les artistas que colaboran , visita www.chilewoke.org o @Chile_Woke en Instagram.

ARTISTAS VISUALES

·Paola Tapia Squella
·Max Salinas
·Valeria Araya Tamayo
·Enzo Merino Arata
·Claudia Arriagada
·Matias Stone
·Joyce Maureira
·Matías Meza
·Miguel Cabrera
·Claudio Cárdenas Campillay
·Rodrigo Urzúa
·Cristobal Lopez
·Camila Olivares
·José Flores
·Karine Hurtado
·Drina Herrera
·Galem Martinez
·Gonzalo Castro
·Maka Kramcsak
·Pablo Lineros
·Ana Gutierrez
·Ignacio Perez
·Victor Ledezma V.
·Alonso Martínez Muñoz
·Antonia Taulís

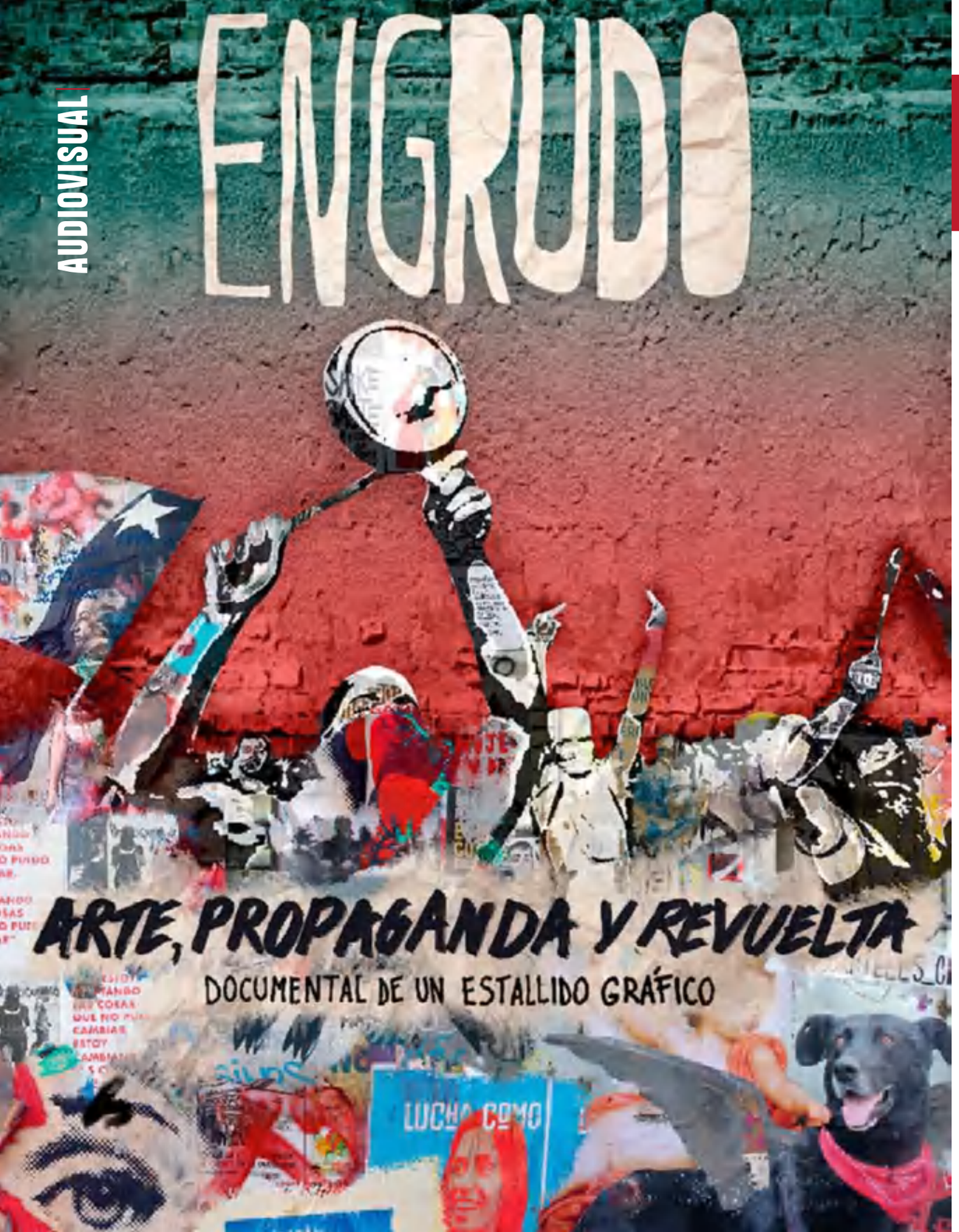
FOTOGRAFES

·Alejandro Gallardo
·María Paz Zarzar E.
·Pablo Zamorano
·Nico Morales
·Sonia Rossel López
·Rodrigo Sandoval Martínez
·Francisco J. Gutiérrez
·Pablo Croquevielle
·Margaux Bello





IMAGEN 5 y 6. Archive vitale de la Révolte: Esthétiques dissidentes de l'Octubre Chileno. Francia.



FICHA TÉCNICA
Título: Engrudo
Realizadores: Rodrigo Riveros, Daniela Vivar, Cindy Sandoval
Género: Documental
Año: 2022
https://engrudodocumental.cl/

DOCUMENTAL ENGRUDO:
Arte, Propaganda y Revuelta

Engrudo retrata la explosión gráfica a partir del estallido social que el 18 de octubre del 2019 sorprendió a toda la sociedad chilena.

Realizadores, artistas y ciudadanos se apropian del espacio público interviniéndolo con gran intensidad. La diversa multitud que intenta por este medio comunicar sus anhelos y exigencias deben resistir a la represión y la censura jugando su propio rol en un momento trascendental para la historia del país.

Por Rodrigo Riveros, Daniela Vivar y Cindy Sandoval

El 18 de octubre de 2019 quedará marcado en nuestra historia. Somos muchos los que no olvidaremos aquellos días realmente intensos, habitamos un mundo totalmente distinto de un momento a otro, esa experiencia marcará de diferentes formas a toda una generación. Los realizadores de Engrudo lo vivimos en la calle como parte de las masivas manifestaciones de ciudadanos autoconvocados, en la calle nos fuimos encontramos una y otra vez hasta que nació el proyecto.

Hacer un documental sobre el Estallido Social como tal nunca fue una opción, es un fenómeno demasiado amplio y caótico, decidimos centrarnos en la gráfica callejera, porque era un fenómeno más manejable para nosotros, un pequeño equipo de producción autogestionado, pero también por el interés personal y el conocimiento que teníamos del arte callejero y de las artes gráficas.

Nunca vimos antes la masividad con la que se intervinieron las calles, con esa superabundancia de mensajes, ideas, metáforas, colores, denuncias, con diferentes materialidades y técnicas. El fenómeno seguía siendo muy grande y optamos enfocarnos en las expresiones que se pegaban en las calles, ya fuera serigrafía, pasteup, xilografía, impresiones digitales, papeles escritos, dibujos, etc. Una vez decidido eso, el nombre llegó inmediatamente: "*Engrudo*".

Por un lado, un material popular con una larga historia de uso en la resistencia política callejera en nuestro país y por otro simboliza un aglutinante, un material que une, lo cual nos pareció representativo de este movimiento colectivo, sin partidos políticos ni líderes, que se tomó las calles, las casas, los medios, durante meses.



IMAGEN 1. Fotograma del Documental "Engrudo"

A lo largo de la historia de las luchas populares han sido los muros donde encontramos aquellos mensajes que son censurados por la institucionalidad y los medios masivos, es una forma de comunicación popular que aprendimos de generación en generación y que incluso en el contexto actual de extrema digitalización en la que vivimos, no deja de tener fuerza y efectividad.

Muchas de las reflexiones y conversaciones de esos días terminaron en los muros, sintetizadas en un rayado, en una gráfica o en un símbolo. Un notable ejemplo es el "perro matapacos", un perro quiltro, negro y callejero que comenzó a representar al movimiento de una manera transversal, plasmado en cientos de retratos, bordados, pinturas, o mosaicos

La palabra "dignidad" emergió como el concepto que cohesionó a los ciudadanos, siendo también la más recurrente en las intervenciones urbanas, ya sea pintada, bordada, pegada, etc.

Durante las manifestaciones, el espacio público estuvo en constante disputa y los muros fueron claramente uno de esos espacios de batalla. En nuestro documental, decidimos destacar esta dinámica al darle protagonismo a los cuerpos que ocupaban ese espacio, marchando, conversando, caminando o interviniendo paredes.

Luego la llegada de la pandemia por el COVID, nos obligó a abandonar ese espacio público, incluso las reuniones sociales quedaron restringidas a su más mínima expresión.

"Engrudo" tiene registros desde octubre del 2019 hasta diciembre del año 2020, incluyendo ese periodo posterior al plebiscito del 25 de octubre donde la opción "apruebo" tuvo el 78% de las preferencias. Fue estrenado en agosto del 2022 y hemos tenido la suerte de mostrarlo en algunos cines, museos, espacios culturales, comunales, ferias gráficas, en diferentes ciudades e incluso diferentes países, todo desde la autogestión. Hace pocos días decidimos liberarlo por YouTube después de conseguir agregarle subtítulos en español, inglés y francés.

Actualmente, como equipo, seguimos investigando alrededor de la gráfica popular y el arte callejero con la intención de generar un nuevo trabajo audiovisual. Engrudo cuenta con registros únicamente de Santiago, la idea es seguir expandiendonos, por lo que hemos viajado a diversas partes del país y entablado conversaciones con exponentes de una amplia gama de técnicas que se pueden observar en el espacio público.

A pesar del pesimismo político y social que se puede sentir en gran parte de la sociedad, el mundo de la gráfica popular y el arte callejero ha seguido en movimiento y ha aprendido bastante del Estallido Social, trabajando de manera colaborativa, agrupándolos en colectivos, realizando ferias y festivales. Si bien estas prácticas existían previamente, hoy tienen nuevos significados y una fuerza renovada. Además, cientos (miles quizás) de personas decidieron dedicarse a un oficio gráfico o intervinieron en la calle por primera vez gracias a la experiencia del estallido social, por lo que ese impacto tan grande es recién una semilla que verá sus frutos en los próximos años.

Hoy en día se habla mucho del "estallido" como un fracaso, pero traspasando la responsabilidad a la gente que se manifestó en las calles. Sin embargo esa revuelta callejera fue una reacción al fracaso de las instituciones y el modelo económico, quienes han profundizado la desigualdad y no han logrado sacarnos de esta transición eterna a la democracia.

Posteriormente fueron las mismas instituciones quienes ofrecieron la forma de solucionar este conflicto, las cuales fallaron, ya sea porque el proceso constitucional nunca tuvo detrás el apoyo comprometido institucional que esa compleja labor requería o por la extrema polarización política que ha tirado al suelo todo aquel entusiasmo que se logró en algún momento.

A pesar de eso, se ha forjado todo un discurso en el que se responsabiliza a las personas que se manifestaron, llamándolo "estallido delincuencial" y "octubristas" a quienes participaron, para minimizar ese fenómeno tan complejo y esconder bajo la alfombra el descontento y la decepción generalizada.

Cuando las personas abandonaron el espacio público por la emergencia sanitaria, las paredes fueron pintadas de gris, las instituciones se apresuraron en asegurar que no existía la censura, a pesar de los millones gastados en pintura, solo se hacía para "embellecer" una ciudad abandonada. Sin embargo todas esas palabras, denuncias, ideas, sufrimientos, conceptos, etc., todo eso desapareció también de los medios y de la agenda pública o fueron burdamente distorsionadas... es decir, el malestar fue censurado.

No sabemos cuánto tiempo persistirá esta indolencia por parte de aquellos que ostentan el poder y por ende, la capacidad de imponer su agenda comunicativa, transformando a los oprimidos en los culpables de la crisis. Sin embargo, en lo que respecta al mundo del arte popular y callejero, se han extraído valiosas lecciones y en este momento más de alguno de ellos, en alguna parte del país, está preparando su próxima intervención.-

EQUIPO ENGRUDO

Ya puedes ver Engrudo completo por YouTube, con subtítulos disponibles en Inglés y Francés.





IMAGEN 2 y 3. Fotogramas del Documental "Engrudo"

PODCASTS



Les invitamos a escuchar este trabajo de estudiantes de la Universidad de Chile, en formato podcast, donde serán analizadas distintas formas de arte asociadas con la resistencia político-social.

Utiliza tu smartphone para escanear el código QR o pincha el link y disfruta desde donde estés.



"Activismo y cultura en clandestinidad: la Brigada Ramona Parra a 50 años del Golpe."

Por: Antonia Báez, Tamara Dubo , Anaís Jimenez y Daniela Ponce-Hille



"Historia(s) en dictadura: un recorrido por las calles de Santiago Centro."

Por: Agustín Díaz, Julilán Contreras, Nicolás de la Fabián y Marcela Reyes



"Cine en Dictadura."

Por: Tania Flores, Emilio Miranda, Rocío Ramírez y Vicente Mancilla.



"Punk en Dictadura."

Por: Matias Gallardo, Pablo Guzmán y Manuel Prieto



Afectos, solidaridad y memoria en Estadio Nacional

Por: Camila Carreño, María Núñez, Francisca Parra y Javiera Romo



‘Hablando de memoria e impunidad. Ex Clínica Santa Lucía.”

Por: Carolina Arenas, Sofía Hugo, Laura Rivera y Daniela Sánchez



“Lista de los 119.”

Por: Melina Matta, Vicente González y Beatríz Pinto



“Exilio Chile España.”

Por: Daniel Tumola, Leyla Pérez, Lucía García y Aldo Chávez



“Mujeres por la vida: entrevista a Fanny Pollarolo.”

Por: Dante Aguirre, Francisca Espinoza, Vicente Henríquez y Monserrat Montaña



“Representaciones culturales en grafitis y murales.”

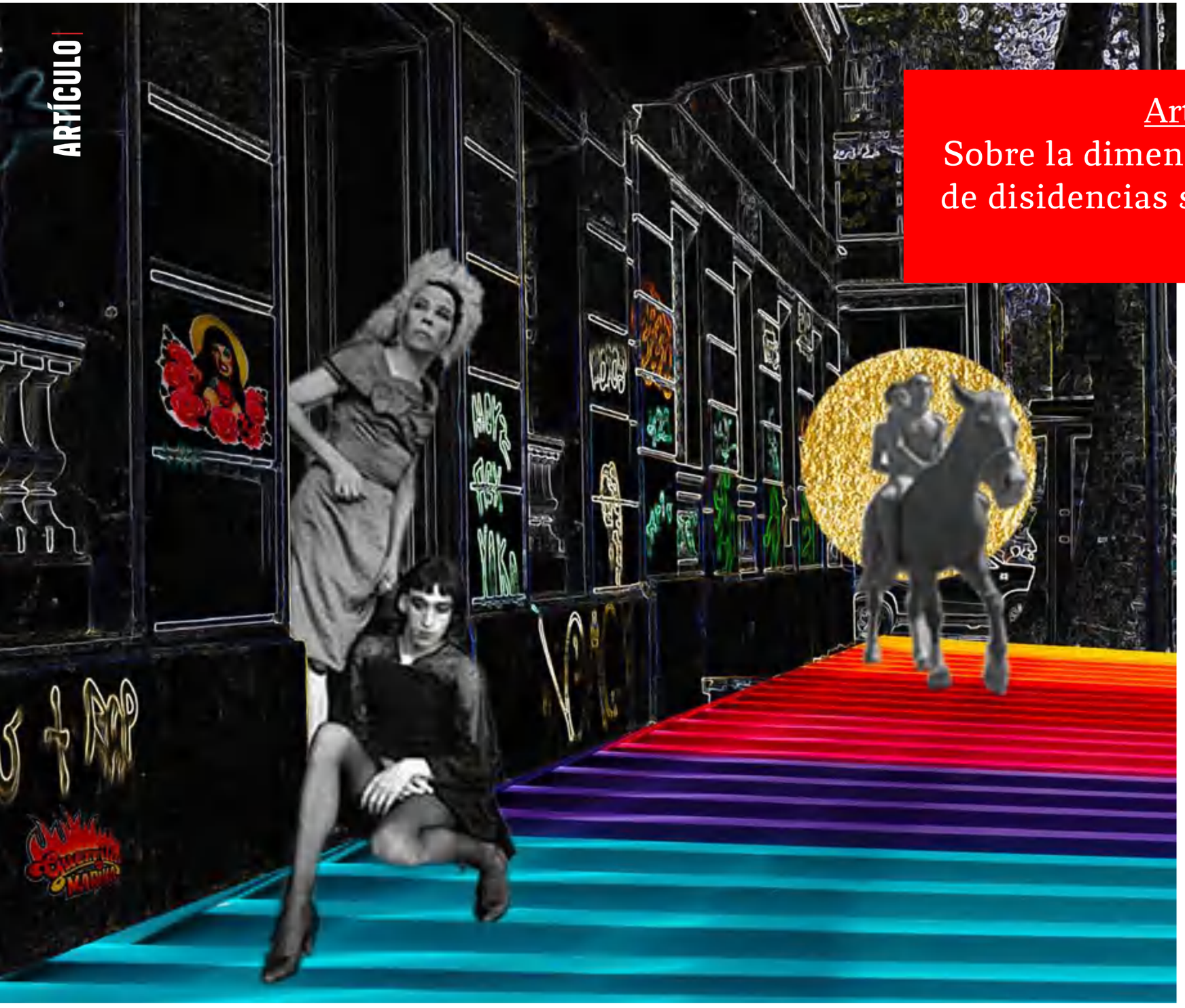
Por: Gabriel Alfaro, Marco Moscoso, Vicente Valderrama



“Prácticas de resistencia: micropolíticas frente a la violencia política sexual en el centro de tortura “Venda Sexy”.”

Por: Agustín Díaz del Fierro, Victoria Hidalgo, Francisca Padró, Tomás Urzúa y Javiera Yáñez

ARTÍCULO



Articulaciones, redes y circulación: Sobre la dimensión colectiva de la performance de disidencias sexuales post-estallido social en Santiago de Chile (2020-2022)

Por Camila (Iku) Marchant
Socióloga - Núcleo de Sociología del Arte de la Universidad de Chile
camila.marchant.n@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo explora las formas de cooperación y circulación en torno a la performance de disidencias sexuales en Santiago de Chile durante el periodo comprendido desde 2020 hasta 2022. El interés surge a partir de la necesidad de conocer lo que ha ocurrido con la performance más allá de Octubre de 2019. La perspectiva teórica recoge aportes de la Sociología del arte sobre performance artística y de disidencias sexuales en Latinoamérica. Para analizar este objeto de estudio se utilizó un enfoque cualitativo, interpretativo y situado. Se realizaron entrevistas semiestructuradas a 8 artistas/performers de la escena local para adentrarse en sus propuestas de acción artístico-política.

Los resultados muestran que estas propuestas circulan entre espacios de arte locales, instancias de activismo político de disidencias y eventos ligados al erotismo. Quienes hacen performance generalmente parten desde la autogestión. Debido a que ha tenido un desarrollo periférico a las Instituciones de arte tradicionales, la plataforma de archivo Registro Contracultural se ha posicionado como un agente relevante para quienes hacen performance de forma independiente. En la actualidad, el registro y el archivo son elementos relevantes para las propuestas. La virtualidad y las Redes Sociales han permitido que estos trabajos adquieran mayor visibilización, pero la censura ante estas propuestas plantea la necesidad de repensar los espacios para la performance en la actualidad.



IMAGEN 1. Pedro Lemebel y Francisco Casas.
Fotografía por Pedro Marinello, 1991 - Santiago, Chile.

heterosexual y patriarcal, justificando así la discriminación hacia la población LGBT (Richard, 2021; Garrido, 2016).

En particular, el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis[1] (1987-1993), colectivo conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, constituye uno de los principales referentes de performance para las disidencias sexuales. A través de sus acciones, las Yeguas hacen aparecer la experiencia travesti, de las personas transgénero y sus problemáticas ante la crisis del VIH y frente al contexto dictatorial, propulsando nuevos imaginarios de protesta desde la marginalidad social y sexual, y desligándose de la política de izquierda tradicional, profundamente masculinizada (Antivilo, 2016; Kulawik, 2008).

Como explica Vélez (2019): *"las Yeguas del Apocalipsis hacen de la travesti un símbolo, una especie en vía de extinción, cuya función es desarticular las fuerzas del homosexual masculinizado yanqui, el cual es, según las Yeguas, al mismo tiempo lo que provoca el contagio, no solo del cuerpo individual, sino del cuerpo social."* (pág. 97).

1. Las acciones de "Las Yeguas del Apocalipsis" se encuentran disponibles en el siguiente archivo: http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/category/acciones/

De esta forma, Lemebel y Casas generaron una ruptura con los patrones tradicionales de hacer política, adhiriendo a un reclamo por los cuerpos maricas olvidados del amparo institucional, y generando un proceso de bifurcación en torno a las estéticas, formas de relación e ideologías de resistencia en la época (Vélez, 2019; Carvajal, 2014).

A pesar de que hacia 1990 se instaura una nuevo régimen político democrático en el país, los años de transición destacan por una política higienizadora y conciliadora. Garrido (2015) relata que aquellas personas que habitaban fuera de la sexualidad heteronormativa siguieron siendo perseguidas y criminalizadas por *"faltas al pudor, la moral y las buenas costumbres"*. El investigador plantea que entre los 90's y los 2000's, la Penalización a la Sodomía significó un aumento en la violencia policial, negligencia estatal e impunidad hacia los crímenes de odio.

Petric (2019) y Vio Biridinis (2018), plantean que, a raíz de la necesidad de crear espacios que escapen al contexto religioso y represivo de la época, se organizaron una serie de espectáculos, performances, obras de teatro, fiestas y cabaret. A inicios de los 90's espacios como las fiestas Spandex fueron testigo de un destape cultural que surge de la búsqueda por una auténtica libertad sexual, política y artística. Más adelante, surgirían otros espacios de vida nocturna que mantendrían vivo este movimiento performático en el underground, una explosión artística y vanguardista, que buscaba promover por sobre todo la libertad sexual, política y artística. En la época, cobra relevancia la concientización sobre infecciones de transmisión sexual y de VIH, la clandestinidad y la violencia hacia la población disidente (Vio Biridinis, 2018).

Como parte de esta escena, destacan las figuras de Hija de Perra[2] e Irina la Loca[3], artistas que se desarrollaron en múltiples formatos artísticos, llevando la performance desde las fiestas hasta espacios académicos y universitarios (Vio Biridinis, 2018). Su propuesta conjugaba pedagogía con performance, activismo y una transgresión estética que emerge desde la vereda de *"lo inmundo"*. Lo potente de sus presentaciones, era que hacían grotescamente visible sus críticas a la realidad social de la época.

En palabras de Camilla-Araya y León (2017): *"Con sotanas, dildos, su orina, caca falsa y su leche materna, Irina La Loca junto a Hija de Perra se plantaban en el escenario con actitud disruptiva y a pesar de su peculiaridad, el discurso de la performance se planteaba desde la arista política y social de lo que sobra, de la inmundicia (...) El feísmo se plantea como aquello que incomoda, que perturba. Ese era el objetivo de la dupla de artistas"* ("Artistas desde el Under", párrafo 1).

2. https://www.instagram.com/hijadeperraoficial
3. https://www.instagram.com/lairinalala/

Cabe destacar el valor político que adquieren los espacios de vida nocturna, dado que es aquí donde se gestan formas de resistencia que eran perseguidas a luz del día.

En paralelo, dentro de los espacios universitarios surgen actores como la CUDS (Coordinadora Universitaria de Disidencias Sexuales)[4] que desde su conformación el año 2002, propulsó un activismo que *"mezcla la performance callejera, el video, las intervenciones en redes mediales y sociales, la creación artística, las marchas y las tomas, los talleres de escritura y pensamiento"* (Cabello y Rivas, 2016, párr. 2).

A partir de las experiencias de las movilizaciones estudiantiles que se gestan desde el año 2011, surgen agrupaciones dentro de los espacios educativos, que buscaban afrontar la violencia de género y discriminación contra mujeres y disidencias. Hacia el año 2016, estas demandas estudiantiles se articulan en torno a la necesidad de una Educación no sexista y feminista, propiciando performances desde un rol pedagógico para combatir la violencia de género. Una de las agrupaciones que destacan en este tiempo son el Colectivo Lemebel[5], quienes utilizaron las herramientas de la performance para levantar un lenguaje activista. Tal y como relataba una de sus activistas, Ivón Figueroa (2016) en una entrevista realizada por el diario The Clinic: *"Tenemos claro que no somos artistas, que ocupamos este lenguaje para el activismo y también tenemos un desarrollo sensible de respeto por el imaginario de género (...) Y estas imágenes del colegio, de uniforme, la mesa, la sala, son nociones que todos tenemos. Entonces analizarlas, exagerarlas y criticarlas desde el colegio, es lo que la hace una intervención, porque estamos interviniendo el mismo lugar donde ocurre"* (párr. 7).

En esa línea, durante el *"tsunami feminista"* de 2018, la performance es usada como una forma de acción colectiva, donde el cuerpo desnudo, las capuchas, y las acciones artísticas son utilizadas como un signo de resistencia y resignificación frente al control y prohibiciones que impone la moralidad patriarcal. Esto instaló la discusión en los espacios educativos acerca de violencia sexual, los roles de género y el sexismo en la educación (Contreras, 2021).

En la historia más reciente, hacia el *"Estallido Social"* que se generó desde Octubre de 2019 hasta los inicio de la pandemia, es posible observar cómo la performance se vuelve parte del repertorio de protesta y denuncia frente a la precarización de la vida y un malestar generalizado de la población que salió a las calles. Veas y Bello (2022), plantean que el alcance y formas de acción que tuvo esta revuelta, no se pueden explicar sin comprender sin considerar las distintas movilizaciones de los años anteriores, en conjunto con estas escenas que salen del underground a ocupar el espacio público.

4. https://www.instagram.com/cuds.chile
5. https://www.instagram.com/colectivolemebel



IMAGEN 2. Hija de Perra, serie "Santa hija de perra", 2008.
Fotografía por Zaida González Ríos

Algunas de las características de estas intervenciones, responden a la utilización del desnudo en forma colectiva para levantar críticas hacia la represión policial y la violación a DDHH perpetradas en el contexto de la protesta (Dimarco, 2019). También se hacen presentes las demandas por la memoria .

Este potente movimiento social se vio frenado por el contexto de Pandemia de Covid-19, que significó la declaración de Estado de Catástrofe y cuarentenas a lo largo del país, junto con un despliegue aún mayor de fuerzas armadas en las calles. Como narra Nelly Richard (2021, pág. 115) *"aquel tiempo transcurrido a partir de octubre de 2019, un tiempo de aceleración y precipitación, de sobreexcitación de los deseos de futuro, se vio bruscamente cortado en sus ritmos vitales por la epidemia y sus cuarentenas"*. Sin embargo, la performance persistió adaptándose al espacio virtual y sus posibilidades, invitando a repensar sobre los soportes, relaciones con el público o ahora, cámara, las formas de articular y difundir el trabajo artístico.

Para Ceriani (2017), la mediación de las tecnologías digitales en la performance ha contribuido a redefinir la concepción del cuerpo, la imitación, el registro y la memoria colectiva. De este modo, los dispositivos de interacción tecnológica posibilitan el tránsito de lo público a lo privado y viceversa, y en tanto manifestación artística que, dentro del espacio público de lo virtual, cuestiona las prácticas de exclusión de los mundos artísticos, generando nuevas relaciones entre proyectos artísticos, curadores, exhibiciones y audiencias, lo cual permite una circulación inédita de proyectos artísticos y nuevas formas de producción del sentido artístico (Carlón, 2009).

Por su parte, el estudio de la dimensión colectiva en torno a la performance de disidencias sexuales, toma forma a partir de los aportes de Howard Becker (2008) en torno a los *"mundos de arte"*. Esta concepción es útil en tanto permite dar una mirada dinámica a las prácticas artísticas, entendiéndose como procesos sociales donde existen redes cooperativas que, a través de su actuar coordinado sostenido en el tiempo, posibilitan la creación de formas de organización y actividad colectiva que posibilitan la creación artística. Entonces, estos mundos van definiendo sus fronteras en torno a la asimilación o exclusión de ciertos artistas y sus obras, cuya distinción no recae sobre el trabajo mismo, sino en la capacidad del mundo para asimilar al artista y su obra.

Por otro lado, se hace necesario comprender que no todas las actividades relacionadas a la creación artística involucran criterios de autoría, o requieren, para la sociedad, un tipo de sensibilidad particular que merezca el reconocimiento de hacerse llamar *"artista"*. En ese sentido, la creación artística supone la colaboración entre artistas, que desarrollan la actividad central, y personal de apoyo (Becker, 2008). Es así que determinadas obras, artistas y roles dentro de la producción son considerados artísticos y cobran sentido dentro de una tradición y contextos espacio-temporales y culturales. Por ello, las fronteras de estos mundos siempre son móviles, mutables y relacionales.

Respecto a esto último, Richard (2021), invita a pensar la relación entre las distintas posiciones y oposiciones que emergen de los sistemas culturales, desde las tendencias hacia la asimilación, rechazo, consenso, disensos que ocurren al borde de las fronteras de las instituciones. En el caso de la performance, esto cobra especial relevancia, al considerar su vocación política e interdisciplinar.

A partir de estos antecedentes, la presente investigación busca indagar en las propuestas, articulaciones y circulación de performances que han ocurrido en los últimos años después de la Revuelta (2020-2022), esbozando nuevas posibilidades en tiempos donde la virtualidad ha pasado a formar parte esencial del quehacer artístico y político.

METODOLOGÍA DEL ESTUDIO

El presente trabajo se ha estructurado a partir de un enfoque de investigación cualitativo y sigue una línea interpretativa y situada, esto da la posibilidad de comprender la dimensión colectiva del mundo de la performance disidente desde la experiencia de quienes disponen sus cuerpos para la acción. Con esta finalidad, la investigación se aproximó a las reflexiones que levantan artistas y performers sobre las posibilidades de producción, cooperación y circulación para llevar a cabo estas acciones. La técnica de producción de información utilizada corresponde a la entrevista semiestructurada y se optó por un análisis por categorías (Echeverría, 2005). En ese sentido, se elaboró un análisis recursivo y que combina lógicas inductivas y deductivas en distintos momentos del análisis a través del software Atlas. Ti 7.

PARTICIPANTES	PRESENTACIÓN DE SU TRABAJO EN RELACIÓN A LA PERFORMANCE
Amadalia Liberté (Ella)	Creadora autodidacta de performance. Exploración artística autogestionada (fotografía, intervención callejera y registro audiovisual). Parte del equipo de archivo web Registro Contracultural. Performer en los colectivos DESperformance[v], Proyecto Nuclio[vi] y Guerrilla Marika[vii]. Instagram: https://www.instagram.com/amadalia.liberte
Andrés Valenzuela (Él)	Diseñador y Productor Digital. Videsta y Montajista. Creador de archivo web Registro Contracultural. Creador de obras de performance de autoría. Instagram: https://www.instagram.com/andresvalenzuela.cl
Cheril Linett (Ella)	Artista de performance y directora escénica. Autora del proyecto de performance Yeguada Latinoamericana[viii]. Creadora y directora de las series de performance "Coreografía de la Succión", "Poética de las Aguas", "Vertiente Fúnebre" y "Casa". Ha sido parte de exposiciones colectivas en Chile y Alemania y realizó la exposición individual "Del cuerpo a la Carne" en el Museo La Neomudéjar, Madrid. Instagram: https://www.instagram.com/cherillinett
Colorx (Ella/elle/él)	Directore, Actor/Actriz y Performer. Licenciade en Artes con Mención en Actuación, Diplomado en Creación Artística. Fundadore de la colectiva de teatro y performance "La Monstravestida". Dirección e interpretación principal en proyecto de performance "Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja".[ix] Instagram: https://www.instagram.com/colorxss
Galatea (Ella/elle)	Ha participado como performer en DESperformance y Proyecto Nuclio. Performer en eventos relacionados a lo erótico y el BDSM. Gogo en fiestas de música electrónica de la escena underground Santiaguina. Instagram: https://www.instagram.com/galatea.season/
Ivón Figueroa Taucán (Ella/elle)	Creadora de performances en Colectivo Lemebel. Performer en Proyecto Yeguada Latinoamericana. Socióloga e Investigadora de Performance, Artes Escénicas y Activismos por la Educación no Sexista. Instagram: https://www.instagram.com/ivon.figueroat
Jazmín Ra (Ella)	Performista de obra autoral. Licenciada en Artes y Psicología. Es parte del equipo de Registro Contracultural. Ha realizado talleres de performance con Registro Contracultural y en Balmaceda Arte Joven[x]. Instagram: https://www.instagram.com/jazminra_diogenia
Leonardo Vela (Él/elle)	Licenciado en Artes con Mención en Artes Visuales. Director de Arte e Intérprete en colectiva de teatro y performance "La Monstravestida". Director de Arte e Intérprete en proyecto de performance "Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja". Instagram: https://www.instagram.com/androc.tonus_

TABLA 1. Participantes de la muestra (a-z) y presentación de su trabajo en relación a la performance.

Para efectos de la investigación, la muestra no es probabilística ni representativa, pero sí significativa a partir de la población. Es decir, la muestra ha sido intencionada teóricamente y apunta a una población en específico: personas que hayan dispuesto sus cuerpos en performances llevadas a cabo entre 2020 y 2022, desde un posicionamiento disidente sexual, en Santiago de Chile.

El contacto con quienes participan de la muestra surge con el acercamiento a la plataforma Registro Contracultural[6], a través del contacto con su creador, Andrés Valenzuela. La muestra cuenta con performers que desempeñan diversos roles en relación al proceso creativo de performance, pero que en todos los casos, han dispuesto sus cuerpos en escena para ejecutar acciones.

A su vez, el foco está puesto en aquellos trabajos que nacen al margen de instituciones artísticas, con una muestra compuesta principalmente por artistas jóvenes, cuyos trabajos se mueven aun dentro del underground capitalino, pero que han entrado, en muchos casos, a dialogar y formar parte de instituciones artísticas consolidadas.

Cabe mencionar que, por criterios éticos, se llevaron a cabo consentimientos informados, y en la aplicación de cada entrevista se dio la opción de participar de forma anónima en la investigación, no obstante, cada una de las personas participantes aceptó aparecer con su nombre artístico, social o legal dependiendo de cada caso.

CRITERIOS DE SELECCIÓN:
a) Performers que aborden propuestas relacionadas a la disidencia sexual
b) que hayan realizado performances en el periodo 2020-2022 en la ciudad de Santiago de Chile.

Desde el año 2020, se ha incurrido a distintos eventos ya sea de performance, o donde la performance fuera parte de jornadas en torno a la disidencia sexual.

Se privilegiaron instancias locales y convocadas desde la virtualidad y las Redes Sociales. En paralelo, se estableció contacto con la plataforma de archivo web Registro Contracultural y se participó del taller *"Textos críticos experimentales sobre performance"*[13], dictado por Anastasia Benavente durante Junio de 2021 y se formó parte de una Laboratoria de exploración y entrenamiento guiado por la colectiva DESperformance[14] (marzo de 2022).

6. https://registrocontracultural.cl/
7. https://www.instagram.com/des_._performance
8. https://www.instagram.com/proyectonuclio
9. https://www.instagram.com/explore/tags/guerrillamarika
10. https://www.instagram.com/yeguadalatinoamericana/
11. https://www.instagram.com/reflexionesentornoauncuerpo/
12. https://www.balmacedartejoven.cl/
13. Texto disponible en el siguiente link: https://registrocontracultural.cl/interconexion-y-cortocircuito/
14. La convocatoria de esta instancia se encuentra en el siguiente link: https://www.instagram.com/p/CaoH2Xau-_9/

RESULTADOS
A continuación, se presentan los hallazgos del estudio, proponiendo una narrativa que articula las citas más relevantes para cada caso, permitiendo así que prevalezca la voz de quienes entregan estos conocimientos.

CIRCUITOS DE LA PERFORMANCE DISIDENTE Y AGENTES RELEVANTES EN SANTIAGO DE CHILE: ENTRE POLÍTICA, ARTE Y SEXUALIDAD
A partir del relato de les artistas, se hace posible identificar distintas "escenas" de performance, cuya diferencia recae en la finalidad que persigue la acción, pero que se encuentran en contacto e intercambio constante En ese sentido, Ivón Figueroa, identifica distintas escenas en relación a los intereses que persigue la performance: *"Están las performances como de "entretención" o entretenimiento nocturno, como el drag o este tema del BDSM que cae a veces en eso. Y por otra parte están las personas que lo exploran como un lenguaje y que les interesa consolidarlo como una exploración autoral (...) Entonces yo creo que las escenas de performance, también se están diferenciando así. Como las performances de gente que hace activismo, como que no le interesa mucho explorar el lenguaje, que le interesa solamente el pronunciamiento político"* (Ivón Figueroa, 2022)

A su vez, la posibilidad de involucrar distintas disciplinas, va diferenciaciones en torno a las líneas creativas que siguen los proyectos en los distintos territorios: *"Hay agrupaciones como territoriales, llamémosla como regionales, y también como de intereses (...) hay diferentes tipos de performances, con diferentes líneas creativas. Algunas personas incluyen cosas más escénicas, otros son más de calle (...) creo que tiene harto que ver con los intereses, lo cual no significa que te cierres, porque siento que igual es un mundo pequeño"* (Amadalia Liberté, 2022)

De ese modo, la performance de cada persona o colectividad es muy particular en cuanto a herramientas, enfoques y posibilidades de ejecución. De allí también la relación periférica que adopta respecto a las artes más tradicionales. Siguiendo las reflexiones de Cheril Linett (2022): *"Hay muchas maneras de hacer performance, y todas tienen que ver con la persona. Es muy particular el estilo que pueda tener cada persona o su visión que tenga de la performance. Y me gustó también eso anárquico que tiene, saberse fuera de la institucionalidad, aunque ya está muy dentro, también esto de romper con los límites disciplinarios (...)"* (Cheril Linett, 2022)

Más allá de estas distinciones, la escena de la performance capitalina se mueve en circuitos que oscilan en el underground de las fiestas, las instancias de conmemoración y memoria, y encuentros de corte político en espacios públicos, por lo cual se identifica como un "mundo pequeño".

En general, los materiales y cantidad de personal necesario varía de acuerdo a las necesidades artísticas de la propuesta, la naturaleza colectiva o individual

del proyecto, el alcance que este busque, entre otros factores. Al respecto, Ivón Figueroa (2022), plantea una serie de diferenciaciones en torno a los roles que se ocupan en torno a la performance y los reconocimientos que les acompañan: *"Actualmente hay personas que hacen performance más ligada al teatro por ejemplo, o a la danza. Actualmente también hay personas que lo hacen en colectivo, hay personas que lo hacen anónimamente, hay otras personas que lo hacen en solitario y quieren tener un nombre propio y una autoría. Hay otras personas que tienen sus ideas y llaman a otras para ejecutarlas y conservan su autoría, y hacen su trabajo de respeto y reconocimiento a través de créditos"* (Ivón Figueroa, 2022)

De ese modo, la performance de cada persona o colectividad es muy particular en cuanto a herramientas, enfoques y posibilidades de ejecución. De allí también la relación periférica que adopta respecto a las artes más tradicionales. Siguiendo las reflexiones de Cheril Linett (2022): *"Hay muchas maneras de hacer performance, y todas tienen que ver con la persona. Es muy particular el estilo que pueda tener cada persona o su visión que tenga de la performance. Y me gustó también eso anárquico que tiene, saberse fuera de la institucionalidad, aunque ya está muy dentro, también esto de romper con los límites disciplinarios (...)"* (Cheril Linett, 2022)



IMAGEN 3. Grupo Guerrilla Marika.
Fotografía por Ana Carolina Alba.

Por otra parte, para Andrés Valenzuela (2022), la vocación política que adopta la performance en el territorio tiene que ver con las afinidades y afectaciones que existen entre les actores. En este sentido, y pese a las diferencias que puedan existir en sus propuestas, estas se encuentran en diálogo y cooperación para adquirir visibilidad, sobre todo cuando se sitúan al margen de las instituciones tradicionales del arte: *"es una comunidad pequeña igual, como te decía al principio. No hay tanto (...) igual es un arte difícil, es difícil ganar lucas por él, porque es principalmente político. Lo que busca es remecer, no es tener visitas en un museo. Aunque puede tener doble propósito, no está mal. También están estas personas que son como antimuseo, anti academia, pero todos los espacios son válidos para mostrar los discursos que queremos expresar."* (Andrés Valenzuela, 2022)

Esto guarda relación con el punto de vista de Ivón Figueroa, quien destaca la trayectoria política que ha tenido la performance, delimitando también sus espacios de acción: *"Yo creo que una performance que llega a una galería blanca o que solamente se diera en estos diálogos experimentales de la materialidad no pegaría tanto porque hay una escuela de performance política muy fuerte en Chile"* (Ivón Figueroa, 2022).

Este componente político ha mantenido estas expresiones dentro de un circuito que comparte estas críticas, pero cuyas formas, mensajes y discusiones muchas veces no se extienden hacia el resto de la sociedad.

Por ello, algunos artistas han insistido en expandir y democratizar la cultura de la performance y las críticas que emanan de estas acciones. Para Leonardo Vela, la performance una forma de arte propia de disidencias sexuales, pero cuyo lenguaje no es tan reconocido en tanto forma artística por el resto de la sociedad: *"(...) a menos que seamos de la comunidad marika, que estamos como acostumbrades a la perfo (...) Yo lo definino un poco como un arte de nosotres. Entonces creo que ese es el problema (...) que no hay cultura de, pero hay que hacerla"* (Leonardo Vela, 2022).

Frente a este diagnóstico, Galatea propone expandir las convocatorias y abrir los procesos creativos, para que cualquier persona interesada pueda involucrarse con estos lenguajes, más allá de si pertenece a un mundo de arte o no: *"De repente nos topamos las mismas en otras colectivas. Yo siempre he hecho el llamado a meter más gente, a mostrarle esto, a que todes pueden, pero igual hay como muches bailarines, actrices, actores, bueno, y como todo este mundo como del arte , siento que igual se apropia harto de la perfo"* (Galatea, 2022).

Sin embargo, la relación entre la performance y su inclusión o exclusión dentro de los marcos de la institucionalidad es una temática siempre compleja, así como las lógicas de inclusión o exclusión que se dan dentro de este mundo.

En suma, el mundo de la performance disidente circula entre espacios de las fiestas underground, espacios artísticos y activistas, pero que muchas veces, y más allá de su compleja relación con las instituciones artísticas, se mantienen dentro de círculos afines a las artes.

DE LA AUTOGESTIÓN AL ACCESO A FINANCIAMIENTOS

Un factor que media el trabajo en torno a la performance en la actualidad, es la dificultad que plantea el obtener financiamientos para ejecutar las performances, y poder remunerar a los equipos que participan de ellas. La mayoría de las instancias en torno a performance son de carácter autogestionado y no reciben financiamiento: *"muchas veces no tienes quien te apoye, y como somos precarizadas (...) no le podi' decir a un fotógrafo "venga a trabajar conmigo yo le voy a pagar un sueldo"* (Jazmín Ra, 2022)

La mayor parte de les artistas/performers, han venido desarrollando sus trabajos de manera autogestionada. Sin embargo, con el paso del tiempo y al obtener mayor reconocimiento público, emerge la necesidad por mayores recursos que permitan financiar a los equipos de trabajo y los materiales requeridos. Esto se ilustra en las reflexiones de Cheril Linett: *"A mí nadie me paga por hacer performance, y eso es muy complicado. Cada vez se me hace más difícil el hacer una performance, y convocar equipos grandes como fue en un inicio (...) es muy difícil el hacer una performance ahora sin recursos, sobre todo cuando ya se han viralizado tanto"* (Cheril Linett, 2022)

En consecuencia, el levantar una carrera artística desde la performance, y siendo disidente, se vuelve un desafío en tanto existen pocas instancias remuneradas para sostener la realización de acciones a través del tiempo: *"Existen performistas viejos, sí, pero poco. No creo que haya sido porque no había performance antes, sino que es porque tienes que "soltar la esponja" y dedicarte a otra cosa (...) de repente no puedes sostener ser performista porque realmente si no tienes apañe de otras cosas"* (Jazmín Ra, 2022).

Al situarse en los márgenes de las instituciones tradicionales de mediación y circulación artística, se hace difícil recurrir a fondos estatales para financiar las obras, los cuales son entregados desde Fondart[15] a través de concursos públicos: *"Es un arte que es más difícil ganarse un Fondart ponte tú (...) nos hacen competir mucho por fondos, esta cuestión como de lo institucional lo hace muy perverso, de los lugares para poder hacer talleres o para poder ganarte una visibilización de tu obra o fondos para hacerla."* (Jazmín Ra, 2022).

Se hace relevante señalar que, hasta el momento, no existe la categoría "performance" como una disciplina artística en la cual enmarcar un proyecto para postular a Fondart, sino que debe postularse a través de otras disciplinas. Siguiendo el relato de Colorx: *"no hay un fondo para performance, sino que es el fondo de artes escénicas, y hay que saber dónde meterlo. Yo al fondo que postulé fue en la submodalidad de interdisciplina (...) pero te limita a que pueden ser algunas disciplinas, y me daba teatro, danza, narración oral y ópera"* (Colorx, 2022).

Por tanto, esta situación de precarización percibida desde quienes se dedican a las artes, se tensiona aún más al no tener un reconocimiento como disciplina para acceder a fondos públicos. Aquí adquieren relevancia los financiamientos por parte de Organizaciones No Gubernamentales, que se interesan en promover artes desde los feminismos y disidencias. Tal es el caso del Fondo Alquimia[16], que ha permitido financiar proyectos en esta línea: *"Durante toda mi experiencia de performance, siempre ha estado apañando el Fondo Alquimia, por ejemplo. Ha sido una institución que se ha puesto muy con los movimientos feministas y que ha estado ahí muy presente"* (Ivón Figueroa, 2022).

Así también, se hace relevante el reconocimiento internacional de estas obras. En el caso de Cheril Linett, la internacionalización de sus trabajos es lo que le ha permitido encontrar en la performance una forma de subsistencia: *"De donde más he recibido para poder vivir, es de Universidades, y no de Chile, de otros países en realidad (...) Los espacios artísticos reciben más fondos con los que pueden remunerar a artistas que van a trabajar allá. Pero acá no, es el puro Fondart, o Goethe Institute[17]"* (Cheril Linett, 2022).

Así también, la artista ha logrado acceder a financiamientos para la realización de sus obras en Museos y Centros de Arte públicos, tal como ha sido el caso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: *"a veces ha salido algo como lo del Museo de la Memoria, que ahí igual me pagaron, entonces pude pagarle a las chicas, a las performers que convoqué esa vez, a Andrés de Registro. Ahí se pudo hacer una distribución de remuneración y pagar materiales. Pero fue una cuestión excepcional"* (Cheril Linett, 2022).

Este conflicto entre el margen y la inclusión en la institucionalidad, más aun siendo una práctica artística disruptiva, se hace visible respecto a las posturas que adquieren los artistas sobre el tipo de lugar que debiese tener la performance y su relación con instituciones artísticas.

CIRCUITO DE LA PERFORMANCE DISIDENTE Y AGENTES RELEVANTES EN SANTIAGO DE CHILE

Entre los actores que más convocan y reúnen performance disidente, destaca la plataforma Registro Contracultural, que desde 2019 se ha encargado de generar un archivo de performance, con especial énfasis en propuestas ligadas a los feminismos y las disidencias sexuales. Tal y como destaca la artista Cheril

15. Para mayor información, visitar el siguiente link: https://www.fondosdecultura.cl/

16. https://www.fondoalquimia.org/
17. https://www.goethe.de/ins/cl/es/kul/kfg.html

Linett (2022): *"Yo creo que Registro Contracultural ha sido una plataforma importante de difusión, y que ha sido muy integradora de propuestas, sin hacer una selección (...) En otras instituciones hay una selección y no es un espacio abierto para todo el mundo que está creando haciendo performance (...) es una plataforma que contiene mucho material que se ha hecho en cierto periodo, y periodos conflictivos y muy activos"* (Cheril Linett, 2022).

De esta forma, se ha configurado como un actor relevante que otorga visibilización a este arte disponiendo el material audiovisual de manera gratuita a través de su página web, y generando convocatorias para quien esté interesado en mandar sus propuestas. Para Jazmín Ra (2022), la plataforma ha sido sumamente relevante para potenciar la performance en los últimos años: *"Es una red que se ha estado levantando de a poquito este último tiempo, y que también es buena porque se ha mantenido desde el tiempo que apareció con actividades. Y ahí también tienes el apañe de que sabes que de repente es algo que se está preocupando de cosas que no habíamos podido preocuparnos antes, como de hacer registros, de mantenerse vivo, de cubrir cosas que están pasando"* (Jazmín Ra, 2022).

Andrés Valenzuela (2022), creador del sitio, relata que este archivo nace ante la necesidad de disponer y ordenar el material audiovisual que surge a partir de la performance: *"Empecé como a ordenar este mundo de los registros, a hacer los montajes (...) pasaba que muchos artistas me decían "vinieron y me grabaron estas dos personas", pero el archivo no lo veías nunca"* (Andrés Valenzuela, 2022).

En un primer momento, se dedicó a almacenar y visibilizar las acciones realizadas a propósito del Estallido Social, y allí se fue conformando un equipo de trabajo, a partir de colaboraciones entre personas interesadas por potenciar la performance. Luego, al llegar la cuarentenas, en conjunto con el Festival de Arte Erótico, lanzaron la covocatoria *"Bitácoras de cuerpx en aislamiento*[18]*"*. De acuerdo con Andrés, la naturaleza digital del proyecto contribuyó a generar instancias de encuentro entre quienes practicaban o estaban interesades en la performance: *"fue super experimental, tampoco es como que llegaron performances muy elaboradas ni nada, pero era una instancia, una manera de botar lo que nos estaba pasando y duró 27 semanas (...) Se hicieron 122 bitácoras individuales, 22 bitácoras colectivas"* (Andrés Valenzuela, 2022). En esta línea, el llamado a enviar material, convocó a personas que estaban llevando a cabo performance en distintos territorios a lo largo de Chile y en otros países: *"Lo que me pareció interesante de la convocatoria de COVID, fue descubrir que el proyecto, al tener una naturaleza virtual, digital, podía ser mucho más amplio de como yo lo estaba viendo (...) partí viendo lo que para mí eran performances, de la diversidad, aquí en Santiago, un poco entre diversidad y underground (...) Pero esto me permitió darme cuenta que tenemos lazos en otros países. (...) Y lo otro que pasó, es que en Chile también se amplió el territorio"* (Andrés Valenzuela, 2022).

De ese modo, el sitio ha logrado agrupar una serie de trabajos de artistas que, de forma convocada y autoconvocada, han querido participar de la plataforma y formar parte de este archivo: *"El sitio se está convirtiendo en validación (...) los artistas quieren estar para sentirse parte de una escena (...) Cuando uno lo ve aunado en una página web, puede pensar que hay muchas conexiones, obvio, y se mueven en los mismos círculos (...) de hecho la página web, al tener todas estas obras, que de alguna manera igual conversan entre sí en los discursos, igual uno la ve y da la impresión que fuera una comunidad"* (Andrés Valenzuela, 2022)



IMAGEN 4 Fotograma video promocional del Encuentro de Arte Erotico VI versión. https://faechile.cl/

18. https://registrocontracultural.cl/bitacoras-de-cuerpx-en-aislamiento/
19. https://faechile.cl/festival/
20. "DESperformance, que es una agrupación de performance relacionada al desnudo, pero también está relacionada a FAE, porque la directora es la misma persona" (Andrés Valenzuela, 2022)
21. "Pregunta: ¿qué actores crees que son relevantes para el desarrollo de la performance actualmente? Respuesta: " el FAE es uno, que ahí lo organiza la Beatriz Saldaña, que ya lleva 8 años haciendo este Festival, que además de hacer el Festival una vez el año, hacen encuentros durante el año (...) ahí también ocurría performance, pero es otro tipo, más escénica tal vez, más íntima" (Andrés Valenzuela, 2022)



IMAGEN 5 Fotografía de Jazmin Ra en performance. https://faechile.cl/

Así, han generado distintas instancias que han ayudado convocar a las personas que se interesan por crear espacios para potenciar la performance en el territorio: *"De alguna manera, durante el año pasado, igual nos preocupamos de aportar un poquito a esta comunidad (...) son como acciones que han tratado de mantener una comunidad. No sé si junta, pero ahí, presente y creando, dar espacios a la gente para que aprenda, para que se exprese, porque no había."* (Andrés Valenzuela, 2022).

22. "Creo que el Festival Excéntrico igual está agarrando bastante de lo que es esa escena." (Ivón Figueroa, 2022)
23. "Centro Cultural Rogelia también abre espacios. Y ahí en colaboración con gente que tiene espacios y le interesa hacer perdurar el arte" (Amadalia Liberté, 2022)
24. "Casa Palacio está recibiendo mucha perfo, están haciendo un trabajo super hermoso igual con eso" (Colorx, 2022)
25. "Centro Nave está bien comprometido con la perfo, porque está comprometido con los procesos de investigación, que no buscan una obra como tal sino que solo investigar. Entonces ahí hacen harta convocatoria en la que la perfo siempre está como ahí de las primeras" (Colorx, 2022).
26. "He estado postulando a instituciones como Balmaceda, como que ahí quedé en algunas cosas para el segundo semestre de este año" (Jazmín Ra, 2022).

Entre los actores que promueven encuentros de performance en relación a la escena del BDSM destaca el Festival de Arte Erótico[19], cuya organizadora, Beatriz Saldaña, es directora también de la colectiva DESperformance[20]. Este festival se lleva a cabo una vez al año, pero todos los meses se dedica a organizar fiestas y eventos ligados a lo erótico, la liberación sexual y la cultura BDSM[21]. En relación a la escena de la performance vinculada al post-porno también destaca el Festival Excéntrico[22]: *"el espacio de la fiesta (...) que fue el post porno, que fue el drag, que ahora es el ballroom, son todos espacios de acción que le han permitido a la gente explorar sus identidades (...) también te permite explorar los territorios de la libertad sexual explícita y en público y que yo creo que por eso también ha sido muy importante para la disidencia sexual"* (Ivón Figueroa, 2022).

Entre los espacios artístico culturales que promueven y dan espacio a la performance desde una perspectiva de disidencias sexuales son Centro Cultural Rogelia[23], Casa Palacio[24]. Entre los espacios artísticos destacan Centro Nave[25] y Balmaceda Arte Joven[26].

También destaca el proyecto *"Redes y Enlaces"* levantado por Alejando de la Fuente y Vania Montgomery: *"es una página que compila otras páginas, que exhiben performance, muestras de arte. Alejandro de la Fuente también con otra persona hicieron la página del archivo de las Yeguas del Apocalipsis, de Leppe también lo hicieron"* (Andrés Valenzuela, 2022).

En suma, el mundo de la performance artístico-política de disidencias sexuales tiene distintas variantes y formas de cooperación en relación a los espacios de arte tradicionales. De allí que emerjan circuitos que ocupan la performance con sentidos distintos. No obstante, existe una confluencia y colaboración en la medida en que, al ser un arte generado principalmente desde la autogestión, requiere de espacios y alianzas para que las obras encuentren lugar.

FORMAS DE CIRCULACIÓN DE LA PERFORMANCE: ARCHIVOS Y VIRTUALIDAD

En el contexto actual, el registro es parte clave y prácticamente indisociable de la propia acción. Siguiendo las reflexiones de Ivón Figueroa: *"Ahora tenemos una hiperproducción de imágenes, una posibilidad de acceso a cámaras y a pantallas muy grande (...) Entonces cada vez están menos separados el registro de la acción"* (Ivón Figueroa, 2022).

Para Taylor (2011) la distinción entre el acto en vivo y su documentación, atiende a las diferencias entre el repertorio y el archivo. Por su capacidad de persistencia, el archivo posee mayor poder de extensión, en cuanto no requiere ni co-espacialidad ni contemporaneidad entre artista y público. Por su parte, el repertorio es capaz de transmitir conocimientos a través de la memoria corporal, requiriendo por ello de la presencialidad. Es precisamente esta memoria corporal, la que no se podría traducir desde el repertorio al archivo, y lo que determina la diferencia entre una forma de conocimiento y la otra.

Existen distintos modos de relacionar el registro con la acción, o dicho de otra forma, de interacción entre el repertorio y su archivo: *"Hay gente que ve el registro más bien como una forma de archivo, pero no como obra o viceversa. En mi caso yo siento que sí es importante el registro, y mejor si puedes trabajar con alguien que le pueda dar una mirada que potencie lo que está ocurriendo"* (Jazmín Ra, 2022).

En ese sentido, la colaboración entre artistas y personal audiovisual es clave para generar una propuesta que se pueda poner a disposición a través del archivo, al cual se pueda recurrir para difundir las obras. Siguiendo las reflexiones de Cheril Linett: *"Sin el registro no existiría archivo, o no se hubiese difundido después cada una de las performances. Así es como en realidad se difunde, a través del registro fotográfico, de videos, y para mí siempre fue importante tenerlo. Yo no hago ninguna performance si no hay registro"* (Cheril Linett, 2022)

Por otra parte, en la serie de performances *"Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja"*, trabajan con un equipo de trabajo donde Ume Tora[27] aborda propuesta gráfica y audiovisual que acompaña las acciones, con el fin de que el material audiovisual pueda sostenerse como obra autónoma frente a las acciones: *"Siempre las obras, las performances que hacemos, están trabajadas en diálogo con la propuesta gráfica, osea con Ume, que es la persona que saca las fotos y los videos y hace registro (...) Hemos hecho sesiones de foto-performance (...) Y esa foto y esos registros después los hemos llevado a la calle. Los hemos pegado en paraderos, en murales chicos, grandes. Entonces también nos metemos en el rollo más análogo de difundir"* (Colorx, 2022).

A partir de lo anterior, una de las prioridades para la performance actual tiene que ver con la creación del archivo, en relación con la búsqueda por construir una memoria en común de aquellas formas resistencia que surgen desde la performance. Siguiendo a Jazmín Ra: *"es necesario también tener memoria social y de performance, porque también la perfo pareciera ser demasiado efímera o como que no se da, y no es que no exista (...) de repente quedan unas instancias de intensidades que en el momento es, pero después es fácil que te borren del mapa (...) es necesario que haya archivo, especialmente de las perfos que son para eso mismo, para conmemorar, para hacer memoria, para denunciar, para visibilizar, para aparecer públicamente, para hacer alianzas entre gente que de repente eres muy "outsider" o que eres tratado como una paria, cuando no es así"* (Jazmín Ra, 2022).

En esa misma línea, Ivón Figueroa (2022) plantea que la falta de registros audiovisuales en torno a las performances que han ocurrido en el pasado da paso a la necesidad de resguardar el material que ha ido surgiendo: *"Creo que existe esa maduración de la escena chilena, que es la que conozco más (...) con el paso de los años, de las generaciones (...) Por ejemplo, podemos acceder a las Yeguas del Apocalipsis a través de la escritura más que de imágenes. No tenemos registro de muchas performance, las que hay son muy accidentales, y se ven solo a través de la escritura. Y yo creo que a la gente que le interesa hacer performance hoy, no van a dejar que suceda."* (Ivón Figueroa, 2022).

Por ello, la expansión de la digitalidad y las herramientas tecnológicas audiovisuales, ha sido una ventaja a la hora de construir una historia en común, narrada desde las distintas propuestas frente a sus contextos. Siguiendo el análisis de Amadalia Liberté (2022): *"(...) Ahora podemos utilizar estas herramientas a nuestro favor para seguir sosteniendo ciertas banderas políticas o ciertos discursos que son importantes de seguir instaurando (...) permite que la historia podamos escribirla nosotres. Entonces nos da el poder de hablar y que ese hablar no se quede en un momento"* (Amadalia Liberté, 2022).

Respondiendo a estas necesidades y reflexiones, el archivo de Registro Contracultural ocupa una gran labor rescatando y ordenando los registros de las performances de los últimos años de forma abierta y colaborativa: *"De alguna manera vivimos en tiempos donde estamos sobresaturados de audiovisual, entonces es una manera de hacer una detención, y agarrar estas trazas de la realidad y ponerlas ahí porque para nosotres son importantes. Como que estos mensajes queremos que queden. De estos mensajes y estos artistas nos vamos a preocupar idealmente que estén presentes, desde aquí a ojalá muchos años más"* (Andrés Valenzuela, 2022).

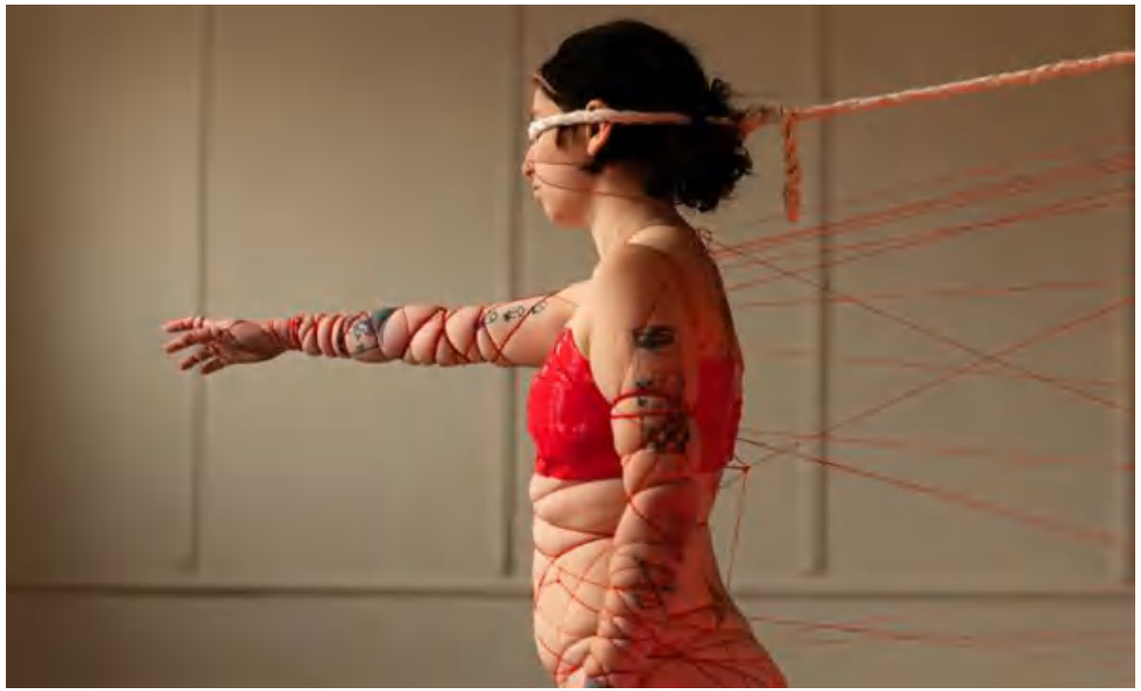


IMAGEN 6 Performance "Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja". Fotografía por Ume Tora Concha Bastián

27. https://www.instagram.com/_.umetora._/

PERFORMANCE DISIDENTE EN LAS REDES SOCIALES

Cuando las expresiones artísticas se generan sin amparo institucional, el espacio virtual y las Redes Sociales adoptan un papel clave en torno a difusión, convocatorias y circulación de forma instantánea.

Entonces, las plataformas virtuales se han convertido en herramientas clave para la difusión de los trabajos. Esto se ilustra desde la perspectiva de Cheril Linett (2022), que identifica las redes sociales, páginas web de artes, medios de noticias, como medios de difusión principales, siendo el más relevante Instagram: *"En las redes sociales. Instagram. Y en páginas web, medios de noticias, plataformas de artes visuales o de arte en general ,y yo creo que eso principalmente. Pero donde más circulan es en Instagram".* (Cheril Linett, 2022)

En ese sentido, se identifican algunas plataformas digitales de arte que difunden los trabajos y les dotan de reflexión teórica. En el caso de "Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja", la productora de su equipo se encarga de potenciar la difusión en estas instancias: *"tenemos una productora que está todo el rato comunicándose con páginas como de teatro, de performance, de diferentes ámbitos y nos publican en sus páginas web. Entonces como que ahí hay una gran difusión que a mí me parece muy interesante, porque al final tiene una reflexión teórica."* (Leonardo Vela, 2022)

Sin embargo, una problemática que se ha planteado en torno a ello, es que en las Redes Sociales, se generan "burbujas" y los contenidos circulan entre personas que se interesan por el trabajo presentado, pero no se extiende más allá, a diferencia del espacio público: *"Estar en la calle, recoger algo y traerlo al espacio digital es distinto que generar algo en el espacio digital y mostrarlo en el espacio digital (...) el contenido que uno ve es de la gente que uno sigue, cachai? También la calle está ahí enfrentada a quien pase"* (Andrés Valenzuela, 2022)

No obstante, les artistas han tenido que aprender a articularse desde las Redes Sociales, en tanto contribuyen a generar redes de encuentro y difusión cuando no existe un respaldo Institucional: *"Instagram sirve para tener redes, para apañarse. también genera burbujas (...) las Redes Sociales son un poquito perversas (...) pero también ayudan a difundir tu trabajo, para seguir existiendo cuando no tienes fondos, cuando no te dan bola en instituciones... como, una cuestión que hay que transar"* (Jazmín Ra, 2022).

Así también, es útil para convocar audiencias para que las acciones tengan un mayor alcance, como relata Galatea (2022): *"si no hubiera Redes Sociales, vamos a "pegarnos el show" a tal lugar y llegaría la gente que está ahí no más. No se podría convocar, así que es re importante mantener las Redes activas igual, hacer convocatorias".* (Galatea, 2022)

Entonces, las Redes Sociales cumplen un importante papel para lograr difundir tanto las acciones, como los eventos que ocurren en relación a la performance. En ese sentido, se pueden extender las propuestas hacia las personas que puedan identificarse con estos mensajes. Tal ha sido el papel que han jugado las redes sociales para el proyecto *"Reflexiones sobre un cuerpo en la cuerda floja"*: *"Creo que ha ayudado a que llegue el público que queremos que llegue (...) yo quiero llegar a las lesbianas (...) tengo miles de marikas a mi alrededor y es gente hermosa, pero las lesbianas necesitamos juntarnos y gritar (...) y creo que a mí me ayuda harto en eso, en ir en búsqueda de ellas, de invitarlas a ver lo que estoy haciendo".* (Colorx, 2022)

Esto ha sido crucial para lograr una mayor visibilidad de los casos que aun no han encontrado justicia, como en el caso de Anna Cook, quien fue encontrada muerta hace x años y cuyo caso aun no ha sido resuelto: *"Entre más seamos exigiendo justicia por Anna Cook, más ruido se va a hacer, aunque eso quizás no se esté metiendo directamente en lo legal, pero sí altiro genera una molestia (...) Entonces siento que ayuda a que se agrande la causa (...).* (Leonardo Vela, 2022)

El problema que plantean las redes sociales como forma de hacer circular, difundir y convocar performances, tiene que ver con la censura que reciben estos trabajos, ya sea por los símbolos que interpela, ya sean por trastocar tecnologías que sirven para mantener el control de los cuerpos dentro de los rangos de la heteronormatividad y lo moralmente permitido.

Como consecuencia de lo anterior, varias de las cuentas de quienes llevan a cabo performances, se han visto amenazadas o eliminadas por incumplir con las normas comunitarias de estos sitios, ya sea por presentar material explícito, o por sugerir acciones que interpelan símbolos de poder. Por esta razón, en las Redes Sociales, las imágenes de la performance solo pueden echarse a circular de forma censurada. Esto se evidencia en el caso de Jazmín Ra: *"Me llegó una notificación que se habían dado cuenta de una de mis fotos, porque a veces una igual tapa lo más obvio. Pero si el contexto es muy obvio, como que se entiende que igual estás hablando de algo que a la Red Social no le parece, igual te la sacan, aunque uno reclame como que no... y te amenazan con que te van a cerrar la cuenta y todo".* (Jazmín Ra, 2022)

Una forma de lidiar con ello es albergar el material explícito en otras plataformas, como en el caso de Registro Contracultural, y mantener el material de forma censurada en las Redes Sociales del sitio: *"Al principio me censuraron un par de fotos, pero ya nunca más, ahora todo censurado no más y si quieres ver más información vas a la web. Es que esa es la gracia de tener una web, se muestra una ventanita no más y si quieres ver más anda a verlo allá".* (Andrés Valenzuela, 2022)

La censura por parte de usuarios de Instagram también ha recaído sobre el trabajo de Cheril Linett. La cuenta del proyecto Yeguada Latinoamericana, ha sido eliminada de Instagram por las denuncias que despertaron sus acciones en el Vaticano de España. En razón de lo anterior, ha debido tomar precauciones y mantener sus cuentas privadas, para evitar que su obra sea censurada por quienes ven en la transgresión a la moralidad una falta grave: *"El instagram de Yeguada que tenía muchos seguidores, y que guardaba muchas fotos del proyecto muy al inicio, lo cerraron por la performance en España. E igual hay que entender que puede que pierdas el Instagram (...) Tengo privado mi Instagram (...) cuando lo tenía abierto estaban todo el tiempo censurándome, denunciando, reportando".* (Cheril Linett, 2022)

Por su parte, el equipo de "Reflexiones en torno a un cuerpo en la cuerda floja", también ha tenido que lidiar con comentarios violentos y censura por parte de grupos trans excluyentes. Como varias páginas ligadas a las disidencias sexuales, han tenido que lidiar con comentarios que cuestionan los trabajos e identidades que entran dentro de lo trans: *"Aparte de la censura, es también con la violencia con lo que hay que lidiar en redes sociales. Para nosotres con las TERF ha sido igual rollo, de que te atacan porque solo las mujeres pueden ser lesbianas (...) y eso también es censura, como también ¿cómo nosotres censuramos eso? ¿lo respondemos, lo eliminamos, lo dejamos ahí? es un tema complicado la censura de nuestra parte y de la plataforma"*.(Colorx, 2022)

De la misma manera, para Cheril Linett estas formas de violencia responden, precisamente a todas esas figuras abyectas de las cuales la performance se apropia para levantar sus mensajes: *"Hay comentarios muy violentos, como "ojalá las violen","les metería la luma por la raja". También enfocados a una violencia sexual, que es la que una está constantemente criticando, y que con las mismas acciones terminan visibilizándose sus opiniones en Redes Sociales"* .(Cheril Linett, 2022)

Se identifica la relevancia de la construcción de archivos, que puedan contribuir a la construcción de una memoria de performance que dé cuenta de los trabajos que se están generando hoy en día. Gracias a las herramientas tecnológicas y Redes Sociales, las performances permiten lograr una mayor difusión, convocatoria y alcance, permitiendo generar redes entre personas con afinidades en común. No obstante, debido a la censura tanto por parte de Instagram como de las personas que denuncian las acciones por no estar de acuerdo con estos contenidos, se hace crucial resguardar estos archivos en soportes que no les impongan censura. Siguiendo las reflexiones de Ivón Figueroa: *"Si cierran las cuentas es difícil de difundir, y ahí donde los espacios artísticos entran en vigencia y en importancia muy grande, porque son los encargados de preservar esa memoria, de cuidar ese archivo. Sean las instituciones grandes como los museos, galerías, centros culturales, o proyectos independientes como el Registro Contracultural, que en este momento no sé si hay otro archivo similar en Chile."* (Ivón Figueroa, 2022)

REFLEXIONES FINALES

La performance ha constituido una forma de accionar, vinculando arte, cuerpo y política para establecer demandas, apropiarse de las corporalidades, transmitir conocimientos, transgredir espacios, que nace desde la necesidad de protestar contra las formas de control y violencia que viven los sujetos. En particular, este estudio buscaba enfocarse en la performance que se levantan desde la disidencia sexual, dado que es posible trazar continuidades y desarrollos que vinculan a la performance con las demandas disidentes y feministas a lo largo del tiempo. La performance forma parte de los activismos políticos, los escenarios de la vida nocturna, y de instancias de arte.

Otro elemento interesante, tiene que ver con la constante aparición y desaparición de escenas de performance, que van respondiendo a unos y otros contextos sociales, que se van desarrollando a lo largo de los últimos años, sobre todo a raíz de los intensos tiempos que hemos estado atravesando.

Como en otros tiempos, la performance actual emerge principalmente desde la autogestión, desde la necesidad que tienen las personas disidentes de contestar a los elementos culturales que sostienen estos ordenamientos heteronormativos y patriarcales. Esta vocación política lleva a que quienes hacen performance, ya sea de forma individual o colectiva, lo realice de forma marginal a las instituciones tradicionales como museos o galerías. Aun cuando existe una resonancia de las obras en estos espacios, el financiamiento estatal que entrega Fondart a través de concursos no reconoce a la performance como una disciplina artística propia. Nuevamente retornamos al debate sobre qué es y no es performance y a sus límites difusos y contradictorios que la mantienen un foco de debate.

Frente a esto, la expansión de la virtualidad que genera el encierro por la pandemia de COVID-19 posterior al álgido periodo de protestas, posibilita la experimentación de la performance a través de distintas convocatorias. En este caso, Registro Contracultural se convierte en un agente relevante para la escena actual, en tanto logró aunar una serie de propuestas y discursos que se estaban creando de forma independiente. Considerando este carácter autogestivo en la performance, la virtualidad se posiciona como una posibilidad de entrar en contacto, difundir, convocar y archivar obras. El desafío sería encontrar la forma de lograr esta circulación sin la censura de las redes sociales, lo cual hace retornar a la pregunta de ¿dónde es apropiada la performance? ¿cómo responder ante la censura y a un contexto político que pareciera acercarse cada vez más al fascismo y la extrema derecha? ¿cómo se puede situar una performance en el espacio público de lo virtual?

Actualmente, la construcción de memoria y la reivindicación del cuerpo como territorio de disputa política son aspectos sumamente relevantes para las disidencias sexuales, por lo cual el archivo se torna fundamental en las artes vivas, como el caso de la performance, para poder perdurar en el tiempo y que quede como parte de la historia de protesta disidente en el país.

REFERENCIAS

• Antivilo, J. (2016). *Pongo el culo compañero. Izquierda, disidencia sexual y performance.* Arte y políticas.

• Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

• Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity.* Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203824979

• Cabello, C. Díaz, J. Rivas San Martín (2016, febrero 6). *"Izquierda, feminismo y sexualidades críticas".* The Clinic. En primera Persona Entrevistades por Nelly Richard. Recuperado de: https://www.theclinic.cl/2016/02/06/izquierda-feminismo-ysexualidades-criticas/

• Camilla-Araya, V. León, D. (2017, octubre 13). *"Irina La Loca, performer: "Se murió Hija de Perra y yo quedé a poto pelao".* Revista Bello Público #87. Recuperado de http://www.revistabellopublico.cl/index.php/rbp-interviu/entrevistas/86-irina-la-loca-semurio-hija-de-perra-y-yo-quede-a-poto-pelao

• Candelaria Vazquez, J., & Vidal Yevenes, L. (2019). *Arte, Cuerpo y Denuncia: El uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva La Yeguada Latinoamericana.* Índex, revista de arte contemporáneo, 8, 152-159. DOI: https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.274

• Carlón, M. (2009). *La mediatización del "mundo del arte".* Mediatización, Sociedad y Sentido, 187.

• Ceriani, M. A. (2017). *El cuerpo en los tiempos de la digitalización: la corporalidad ubicua.* In I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina-CIEPAAL (La Plata, octubre 2017).

• Contreras, M. J. (2021). *Poniendo los cuerpos en la lucha contra la violencia basada en el género: el Tsunami Feminista en Chile el 2018.* Taller de Letras, 68, 162-180.

• Cruces, J. P. (2023). I*nmersividad, digitalización y polarización: elementos que reacondicionan la escena contemporánea.* ACOTACIONES. Investigación y Creación Teatral, 1(50).

• Diéguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas.* Archivo virtual de Artes Escénicas.

• Dimarco, A. (2019). *El cuerpo como arma en tiempos de revuelta social.* Recuperado de: https://registroconcultural.cl/el-cuerpo-como-arma-en-tiempos-de-revuelta-social/

• Echeverría, G. (2005). *Análisis cualitativo por categorías.* Santiago, Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

• Figueroa, I. (2016, agosto 21). *"Colectivo Lemebel, la performance disidente que implosiona los colegios en toma".* Entrevista de por Matías Suarez. Recuperado de https://tallerponteready.tumblr.com/post/149290140085/colectivo-lemebel-laperformance-disidente-que

• Flores, V. (2013). *Interruqciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía.* Neuquén: La Mondonga Dark. http://dx.doi.org/10.30972/nvt.0101711

• Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber.* Buenos Aires: Siglo XXI.

• Gargallo, F. (2010). *Una metodología para detectar lo que de hegemónico ha recogido el feminismo académico latinoamericano y caribeño.* En N. Blazquez, F. Flores y M. Ríos (Coords.), Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales (pp. 155-175).

• Goldberg, R. (1996) *Performance Art.* Ediciones Destino.

• González, G. (2016). *Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica.* De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos, 3(5), 179-200. https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2016.5.58507

• González, E. N. (2020). *El artista está en línea: E-performance en el tiempo de COVID-19.*

• Hang, B., & Muñoz, A. (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas.*

• Menoyo, S. (2011). *Intervenciones públicas performativas: aportes de la experiencia feminista al mundo del arte.* En II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. Universidad Nacional de La Plata.

REFERENCIAS

• Kulawik, K. (2008). *Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena.* Alpha (Osorno)

• Milano, L. (2016). *Deseables y deseantes. Una aproximación crítica a la pospornografía. [Seminario]* Universidad de Buenos Aires.

• Mireles, A. (2014). *Creaciones corporales políticas. El performance artístico como visibilización de las disidencias sexuales. Dos estudios de caso en los Ángeles y Querétaro.* (Tesis de maestría). El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, México.

• Preciado, B. (2005) *Multitudes queer. Nota para una política de los "anormales".* Nombres, (19).

• Preciado, P. B. (2019) *Un Apartamento en Urano: crónicas del cruce.* Anagrama.

• Ramírez Pérez, J. (2020). Significación política feminista en las performance de "La Yeguada Latinoamericana" [recurso electrónico]. Memoria (psicóloga)--Universidad de Chile, 2020. Recuperado de: https://www.bibliotecadigital.uchile.cl/permalink/56UDC_INST/1uuvhmk/alma991007718068603936

• Richard, N. (2007). Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973 (Vol. 46). Ediciones/Metales Pesados.

• Richard, N. (2021). Zona de tumultos. CLACSO.

• Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), Estudios avanzados de performance (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.

• Veas, I. P., & Bello, M. J. (2022). La revuelta performativa: hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 17(1), 192-219.

ARTÍCULO

Dos raperas hiphoperas feministas y la oralidad mapuche

Por Marjorie Huaiqui Hernández
Poeta y pedagoga, Magíster en Estéticas Americanas Pontificia Universidad Católica de Chile. Integrante de la Línea de Investigación Música y Sociedad Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile.

RESUMEN
El nütram[1] realizado con dos raperas sirve para otorgar una visión distinta al relato histórico mestizo del Hip Hop. La oralidad permite que como mujeres experimentemos una identificación y continuidad con la memoria que desarrollamos en estos nütram (en mi caso a su vez como una poeta e investigadora mapuche-champurria). De este modo, sus performances son posibles de comparar con el acto de sanación de la machi mapuche, porque sanan a la comunidad Hip Hop y a las mujeres que las escuchan en sus canciones, y se guían por sus mensajes propuestos. La búsqueda a partir de la metodología del nütram entrega los significados de lo mapuche-champurria, a través de relatos de memoria autobiográfica, y los relatos de las dos hiphoperas chilenas. Utilizaré para este ensayo a La Deyabu y Fátima Rivera (ex Deyas Klan), las cuales relacionan su identidad femenina desde la cultura Hip Hop y donde sus inspiraciones musicales surgen a partir de la observación cotidiana de la vida. Sus performances (Taylor, 2017; Denzin, s.f.) champurrias, muestran los actos de transferencia de creatividad e identidad multifacéticos con la cultura originaria mapuche.

PALABRAS CLAVES: Hiphoperas, identidad champurria, performance, mujeres, oralidad.

1. Por nütram, se entiende un diálogo o conversación entre un grupo o más de dos personas. En una cultura ancestral oral como es el origen de la mapuche, dichos diálogos o conversaciones tienen una connotación importante porque es la palabra sentida. Desde un punto de vista humano, son los sentimientos los que otorgan una filiación en las relaciones íntimas y sociales, creo que el nütram, no se escapa de estas afirmaciones universales, la diferencia está en el contexto situado del lugar y el idioma mapuzungun, que le otorga cualidades propias.



1. LA HISTORIA MESTIZA DEL HIP HOP, Y LA IDENTIDAD DE FÁTIMA RIVERA Y LA DEYABU

Thifani Postali plantea que el Hip Hop fue emergiendo en espacios marginalizados de ciudades localizadas al norte de Estados Unidos que continuaron creciendo a lo largo del siglo XX. Además de los migrantes afros estadounidenses del sur *"recibieron grupos que provenían de otros países. La ciudad de Nueva York, en especial, recibió grupos jamaicanos y puertorriqueños que contribuirían culturalmente para el desenvolvimiento del Hip Hop"* (2018, p. 128).

"Ya en los años setenta se datan algunos precedentes de lo que sería en los ochenta el hip- hop, lo que hace de este estilo una muestra más de la fertilidad del terreno de la música popular en torno a 1975 [...] el hip hop, de formación lenta, acumulativa, no solamente pero sí fundamentalmente negra, subalterna, en los ambientes downtown de New York City y otras ciudades donde b- boys y fly- girls empezaron a reunirse y a elaborar una actitud de resistencia colectiva" (Méndez, 2016, p. 360).

En este estilo musical se evidencian cuatro ramas o áreas del Hip Hop, está también la que realizan los y las Mcs (Maestros/as de ceremonia) cuando actúan en vivo. Para que los raperos y raperas puedan cantar, son acompañados de una base musical que realiza un beatmaker, y cuando están como Mc en vivo, generalmente, se acompañan de un o una Dj que hace sonar sus pistas y realiza scratch en vivo. Existen raperos y raperas, que cultivan su oficio haciendo sus propios slambeet (sonido de un ruido) creando canciones que contengan samples[2], los que les dan los sonidos que necesitan para cantar sus canciones o rapear, también otros/as que se acompañan de músicos en sus presentaciones. Esta cualidad no es un factor decisivo que declare una categoría de valor en el Hip Hop, *"ya que ésta no se limita a una proyección comercial e industrial, masiva, sino que afecta a esta música popular en tanto práctica social"* (Méndez, 2016, p. 360).

El Hip Hop en Chile se forma en el contexto histórico de la dictadura militar pinochetista (Rodríguez, 2019, 2020; Poch, 2011; Facuse, Tijoux y Urrutia, 2012): *"En primera instancia la televisión local es la encargada de introducir el Hip-Hop, y posteriormente algunas películas hollywoodenses. A estos canales se agregaron algunos años después los exiliados de la dictadura militar, quienes a su retorno divulgaron su experiencia en países en que el Hip-Hop se encontraba ya consolidado"* (Rodríguez, 2020, p. 81).

Para Meneses (2015) los referentes estéticos del origen del Hip Hop en Chile responden a la exclusión del medio social que protagonizó. Surge desde la capital chilena Santiago, contextualizada con el mundo de los ambulantes: *"El mundo del hip- hop empezó a formarse en Santiago junto a los ambulantes, las protestas, los lanzas, los oficinistas, los mendigos y los cuenteros del centro de la ciudad bajo Dictadura"* (ídem, p. 13). También dicho referente da origen a un gran marco de referencia de sus protagonistas: *"Para los primeros hiphoperos, 'la clase' era todo lo que rodeaba su mundo: la discriminación, la cesantía, la violencia, la falta de oportunidades, y de otro lado, la asociatividad, el espacio común de interacción, la solidaridad, y la alegría. Estos elementos son los que determinaban la vida social de los jóvenes de fines de los años 80"* (ídem, p. 85).

Figueroa (2006) ha estudiado el grafiti como un área independiente del Hip Hop, desde la exposición visual de las pinturas que ellos o ellas realizan en los muros. Dentro de esta rama están también los tags y los crews, los primeros son escritos en spray que escriben el seudónimo de quien lo hace, y en los segundos, hay letras más grandes que se realizan generalmente con técnica mixta de pintura y spray, o también sólo en pintura aerosol. Con sus manuscritos marcan su identidad y una territorialidad que va hacia donde vayan, *"los grafiteros en Santiago, como mucha y muy diversa gente están siendo 'incorrecta' y desembarazadamente, la meta cultura occidental a su propia manera, deseurocentralizándola en forma plural"* (2006, p. 184), estableciendo nuevas visiones de mundo en cada uno de los pertenecientes al grupo y una reapropiación de significado en la estética latinoamericana dada por sus propios protagonistas. Está presente en ellos/as una carga valorativa a su identidad, es por ese motivo que, dentro del Hip Hop y, especialmente, en el grafiti, según Pino y Yutronic (2005), tanto a quiénes escriben los tags, crew y grafitis murales se les denomina *"escritores"* (p. 18).

El Hip Hop tiene cuatro ramas: el breakdance, el rap, lo DJ y el grafiti, que han ido apropiando elementos para crear. Estas representan un arte intuitivo en general, que también ha desarrollado la apropiación técnica para mantener la cultura Hip Hop. Las experiencias artísticas de sus oficios, están muy impregnadas de las historias de vida que nacen desde los barrios, en que los protagonistas han desarrollado la vida. Dichos protagonismos, se han ido desarrollando en la cultura Hip Hop a través del tiempo, gracias a la autoformación, la juventud, y la contra hegemonía en su origen (Ross, 2017).

Es en este contexto que La Deyabu y Fátima Rivera, artistas Hip Hop, experimentan el arte popular que surge de lo cotidiano. Facuse, Tijoux y Urrutia (2012) considerando, *"tácticas más que estrategias para fabricar su cotidiano. En el caso de los protagonistas de la cultura Hip Hop se trata, como hemos visto, de actores marginados de los grandes centros urbanos y mediáticos que despliegan un 'arte de hacer' a través de un tipo particular de creación que podríamos entender como una poiein[3] popular"* (p. 437). Relacionándose como protagonistas culturales desde los lugares en donde han vivido, y desde dónde han nacido sus experiencias estéticas con dicho arte popular. *"Me crié en una casa grande de una comuna de Recoleta, los primeros nueve años de mi vida, yo estuve criada con muchos árboles y flores, porque a mi abuelita le gustaban mucho las plantas y a mí me encanta mirar el cielo"* (Fátima Rivera, 2020)[4]. La Deyabu, creció en Santiago, en un sector de la zona sur- oriente conocido como Santa Julia[5]", en el track n° 9, "*No es tan santa la Julia*" de su disco Matria (2018), además de relatar la poca castidad de la población, visibiliza el potencial creativo que le adhiere al barrio como su matriz de origen. Pareciera que, cuando narra sus cantos, surgiera en ella una descripción de su entorno, escuchando sus prácticas, experiencias e identidades que surgen al pensar y observar la vida cotidiana[6].

2. Para profundizar en el uso de los samplers recomendamos la página www.whosamplewho.com en donde se pueden encontrar distintos samples, así como también, saber si el que se está usando es inédito o ya ha sido usado por otros u otras raperas y/o artistas en general. Este detalle es importante porque la comunidad de raperos o raperas, van seleccionando el uso a partir de la cantidad de veces que ha sido grabado para darle originalidad a sus temas.

3. Poiein: Poiesis, es la capacidad de usar un objeto y acto para crear otro, en la creación continua de crear una y otra vez.
4. Nütram, noviembre de 2020.
5. Nütram, octubre de 2020.
6. En este enlace se puede consultar el track n° 9 "No es tan santa la Julia", de la obra discográfica Matria del año 2018 de la rapera La Deyabu. La atenta escucha de su canción aportará a la experiencia estética que describo a partir de la relación que tiene la rapera con la vida cotidiana. https://www.youtube.com/watch?v=6RNEXfM2kJk&list=OLAK5uy_1OFdxQ34i1o5mhclIwbkDsI1svLCPS_urY&index=9

2. LA IDENTIDAD CHAMPURRIA, Y LAS PERFORMANCES DE LAS RAPERAS FÁTIMA RIVERA Y LA DEYABU

La composición cultural conocida como identidad champurria. Surge de lo que existe en la elíptica de constelaciones históricas dadas entre la cultura originaria mapuche y lo que excluyó la identidad chilena oligárquica. Una aproximación a un criollismo que no responde sólo al folklore tradicional ni tampoco a la cultura de una localidad, sino que se gesta entre los fragmentos de la cultura originaria mapuche y todo lo absuelto por el Chile erudito, institucional y patriarcal que es, finalmente, el pueblo.

El concepto champurria nace debido a las consecuencias de las sociedades altamente jerarquizadas y dominantes de los proyectos republicanos, que tempranamente negaron las relaciones multiculturales existentes en una sociedad pluricultural como fue la del siglo XIX. Posteriormente se llevó a cabo, un proceso cultural donde la historia comunal e intercultural de las localías que constituyeron las culturas originarias, mestizas afro-descendientes y populares quedaron invisibilizadas en la adversidad del hibridismo cultural al servicio de los proyectos nacionales.

Así, el sentido simbólico champurria lo ha llevado a ser un resistente de la oficialidad, al cargar la vida de energías que invierten los sistemas de creencias del paradigma oficial, con el fin de eludir los diversos obstáculos que se le cruzan. Su imagen y su decir interrelacionado a veces con astucia, con ingenuidad en otras, logran saltarse el ámbito de lo convencional e institucionalizado y penetrar en el territorio escindido. La figura champurriada ha podido, además, proponer una imagen de vida distinta de aquélla narrada por los modelos de nación y adoptada por los programas político-culturales dominantes (Castedo y Encina, 1974 en Biagini, año, 46).

Nace en Chile desde la cultura de exclusión que relegó el proyecto nacional chileno en su identidad nacional unitaria, elitista y hegemónica. En el presente lo champurria es una idea que está vigente, como una categoría de posesión universal de la cultura popular chilena, es decir, es un concepto que no está muy definido, pero que ha trascendido desde la historia nacional como una continuidad con los orígenes del proyecto nacional chileno, y a la vez, se disputa y se construye desde las auto identificaciones de las personas con sus experiencias de vida.

El despojo del territorio ancestral mapuche que el colonizador hizo a través de la tierra, como valor de conquista, fue narrado por mis abuelos desde que fui muy niña. *"Los Alveal, fueron los que ocuparon las tierras de los abuelos, los corretiaban, mientras ellos trabajaban de sol a sol levantando rucuchos y haciendo sembrado para huerta […]"* (Carmela, 2014)[7] . Dejando consecuencias traumáticas para quiénes lo vivieron, negando el mapuzungun, y siendo víctimas de otros dispositivos de blanqueamiento cultural, que surgieron desde que se consolidó la nación chilena. Mi tía abuela, me comenta en el nütram que hicimos, que ella no es una mujer mapuche porque se casó con Juan Huaique (el hermano de mi tata). *"Lo único que él poseía era su apellido no más, ni la lengua hablaba, ni la tierra tenía"*[8] además ella se sentía chilena, tal como se lo recordaba la gente.

Las dolorosas memorias que circulan en la oralidad de mi genealogía, fueron las que nos unieron como puntos en común con las hiphoperas Fátima Rivera y La Deyabu. El nütram fue una práctica que fuimos desarrollando desde que nos conocimos. Fue en un encuentro de Hip Hop que llamaba al diálogo en torno a las violencias internas que se vivían en la cultura, y al que llamaban feminismo.

Posteriormente, seguimos viéndonos en encuentros en torno a la poesía que yo realizaba, y fuimos compartiendo una clara relación social. Hasta que les propuse hacer nütram como metodología de investigación[9]. Este aspecto que me legó la cultura mapuche desde mi infancia, fue el generador de muchos tópicos que me dieron la capacidad de enunciar gran parte de la investigación[10].

El nütram en términos pedagógicos, es muy parecido a una conversación, pero tiene una doble faz, porque también se le dice del mismo modo, a los relatos orales que surgen dentro de un contexto de tradición oral. Por estos motivos, es también una posibilidad metodológica que me orientó a la búsqueda y a los resultados de esta, porque me ponía en la posición de investigada en la medida en que la conversación avanzaba dando respuestas a ella misma. Esto sucedió como una resonancia de palabras sentidas que me entregó el püllüam (alma) cuando estábamos conversando y, yo también, realizando el nütram como acto, enuncié las posibilidades que me permitieron *"escuchar"* la cultura mapuche urbana a partir de la observación de Chile y, especialmente, cómo observo la identidad champurria desde mi sitio, una propuesta crítica a ambos proyectos nacionales, donde he vivenciado mis experiencias de vida. Me interesaba indagar sobre tres temáticas en el nütram: su trayectoria artística, cuáles eran sus inspiraciones musicales y para qué rapeaban.

Finalmente, conversando abiertamente, en torno a sus procesos artísticos. Refieren, a que se conocen desde adolescentes en la cultura Hip Hop, y estaban interesadas desde pequeñas en cantar y escribir lo que estaban pensando, pero

7. Nütram con mi tía abuela, Carmela, año 2014.
8. Idem

9. El nütram se realizó en contexto Covid- 19, así es que fue vía cámara, en formato on line. Con La Deyabu hicimos nütram en octubre del año 2020 y con Fátima Rivera, en noviembre del mismo año.
10. Magíster en Estéticas Americanas en la Pontificia Universidad Católica de Chile.
11. Nütram, octubre de 2020.

vivenciaron la violencia de acceso por ser mujeres, así lo define La Deyabu[11]. Formaron la primera organización de mujeres llamada *Tralkgn* (trueno en mapuzungun) que surge de la organización noventera llamada Hiphología. Estar unidas les permitió afianzar con profundidad lo que estaban viviendo, la violencia de algunos participantes de esa organización que, a partir de la construcción de prácticas machistas limitaban su desarrollo. Mientras, otros la potenciaban a seguir como raperas del grupo. Después de estas vivencias, pasó el tiempo y nació entre ellas el dúo *"Deyas Klan"*[12].

Deya, en mapuzungun significa hermana desde la perspectiva del hombre en las relaciones sociales, el hombre nombra de esta manera a su hermana sanguínea. Ellas siguieron cantando y cultivando la hermandad, con algunos hombres de esa organización que eran coherentes en sus perspectivas de mundo, con la cultura que querían desarrollar en torno al Hip Hop[13].

Personalmente, la búsqueda que tuve que realizar sobre el mapuzungun en el pueblo mapuche, fue un punto en común de conexión con el trabajo creativo que tuve con las raperas, y me permitió conocer, como el proceso de identidad surgía entre las personas[14]: narrar el *tüwün* (o de dónde es tu origen) y hablar de tu *küpalm*[15], estos hechos me llevaron a concluir que un aspecto de las resistencias, abordaban como punto en común el proyecto, e ir manteniendo el espíritu del pueblo en la identidad colectiva. Un pueblo que revive en la memoria, se auto educa y mantiene las prácticas a partir del acto del nütram (diálogo, conversación o relato).

La rapera Deyabu, narra su memoria, como una búsqueda de sus identidades en Chile: *"Vengo de una familia muy de barrio, en donde no hay cultura de árbol genealógico. Entonces no está eso 'mi abuela viene de'. Es un ejercicio que he venido haciendo hace pocos años, esto de encontrarme a mí. Igual es complicado porque soy de piel más blanca y podría llevarlo a lo aymara porque soy media china igual y tengo dos abuelas en el sur, tengo un abuelo del norte y otro que era negro y le decían 'El Golo', entonces es complicado porque tengo una mezcla muy grande"*[16](La Deyabu, 2020).

La poesía que surge en la imagen que desarrolla su memoria, establece una posición estético cultural champurria, que es posible de observar, gracias a mi memoria. Cuando era niña, mis padres salían conmigo, a vender diversos productos a las comunidades mapuche ubicadas en Wallmapu, cuando llegaba a ese lugar las personas me decían: *"ahí viene la champurrita"* pese a que, mi padre siempre me dijo que yo era una niña mapuche[17], esta definición venía desde la cultura tradicional para nombrar a las personas que tenían un padre o madre chilena, o que demostraran blanqueamientos mestizos en su genealogía identitaria. Por tanto, la posición champurria, difiere de lo mestizo como proceso biológico y corporizado, Gruzsinsky (1988) que hereda la influencia del padre foráneo, eurocéntrico, y de la hibridación cultural Canclini (1997) no situada que abarca diversos fenómenos culturales.

Posicionar los modos de correspondencia multifacética identitaria, en un contexto contemporáneo y posmoderno, además de responder las limitaciones que ha desarrollado la historia del Hip Hop, desde las narrativas que surgen de los cuerpos masculinos. Establece una visión distinta a la transculturización del proceso histórico vivido en Chile. Pese a que los conquistadores de América, también llamaron a su proceso de conquista intercambio cultural. Para Taylor (2017) el término transculturización sugiere un modelo de desplazamiento o circulación de transferencia cultural.

> *"La categoría transculturización, concebida en términos generales, indica asuntos fundamentales de transmisión encontrados en teorías de mestizaje e hibridación, pero a gran/trans escala que contempla movimientos culturales, desplazamientos y reciprocidades. Asimismo, tiene un papel potencialmente liberador por permitir a la cultura "menor" (en el sentido de la posicionalidad marginalizada) un impacto en la cultura dominante, aunque las interacciones no sean, estrictamente hablando, 'dialógicas' o 'dialécticas'"*(Taylor, 2017, p. 169).

En América las performances *"funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar "twice behaved-behavior (comportamiento dos veces actuado[18])"* (Taylor, s.f.[19]). También considera que *"la performance de estos rituales valida las formas de vida tradicionales. [Porque] la performance corporiza el ritual. Es el ritual. En este sentido, la performance se torna una forma de pedagogía pública. Utiliza lo estético para poner en primer plano los significados culturales y para*

12. Idem
13. La cultura mapuche desde un punto de vista genuino tiene en su idioma distintas experiencias estéticas. Posiblemente con el avance del colonialismo las personas mapuche fueron incorporando elementos de la cultura foránea. Esta afirmación es visible en la posición binaria de los géneros. Hay palabras que tienen un significado propio dependiendo del género que la use, un ejemplo de esto, es cómo nombrar a sus hermanos (peñi) y a sus hermanas (lamngen).
14. La búsqueda del mapuzungun comenzó cuando tenía alrededor de los dieciséis o diecisiete años, percibí la importancia de hablar un idioma desconocido y que descubrí escrito en los panfletos que llamaban a las actividades políticas mapuche de ese periodo histórico. En todas las experiencias sociales de la cultura mapuche, así como también en los grupos que fui descubriendo, hablar del origen fue un punto en común que observé en todas las experiencias que fui, y también, he ido conociendo a través del tiempo.
15. El tüwün no está disociado del küpalm porque corresponde a la idea de territorio o lugar en donde se desarrolló la comunidad y la identidad cultural que poseen. Es un término complejo de describir que antes tenía una mayor envergadura en términos geográficos y que al pasar del tiempo se ha ido componiendo de mayores desafíos para comprenderlo. Un ejemplo de ello, son las migraciones y las relaciones actuales que existen entre el campo y la ciudad. Su mayor relevancia desde un punto de vista ancestral tiene que ver con el lugar en donde se desarrollaron y crecieron tus ancestros y ancestras para perpetuar la memoria mapuche que se transmite oralmente de generación en generación.
16. Nütram, octubre de 2020.
17. Si bien, no fue de un modo muy directo llevándome a prácticas tradicionales de la cultura ni tampoco fomentando el idioma. Me nombraba como "Leche sur" porque había una empresa de lácteos que llevaba ese nombre y su logo era una niña mapuche con su vestimenta típica tradicional. Para mí, observar esa imagen y escuchar que a modo anecdótico me nombraba de esa manera, unía en mí, otras imágenes de memoria que coincidían con ese dibujo, por ejemplo, mi apellido y saber que todos los veranos viajaba al sur de Chile a visitar a una familia que era distinta a la mía en Santiago porque cuando se reunían a hablar de sus infancias, generalmente aludían al problema de la tierra que fue arrebatada en las guerras y cómo mi abuelo sufrió cuando niño, debido a sus consecuencias
18. El significado que añado como comportado, es una interpretación personal que uso para darle más sentido al texto. Pese a que, en la traducción literal de la cita, lo señala como actuado.

enseñar estos significados tanto a actores/as, como a miembros/as del público" (Denzin s.f., 1). El sentido de movimiento cultural al que nos invita la performance pone en valor la oralidad originaria, como una continuidad en el presente. Posible de abordar, a partir de la vivencia de la experiencia estética de la vida cotidiana, sin ser necesariamente actuada, marcando una diferencia con el teatro y aludiendo a la teatralidad.

Investigadoras sobre performance de colaboratividad, arte y feminismo, proponen un acercamiento a la cultura Hip Hop como una identidad cultural cambiante según los contextos histórico-políticos en que se localice. Para ellas adoptar la metáfora del rap como territorio, se retornan fragmentos de entrevistas a mujeres raperas que desde la singularidad de sus experiencias relatan la ocupación que han hecho las mujeres de este territorio ColectiVaDeseante (2016). Refiriéndose a América como una región geopolítica, sus resultados dados desde raperas hiphoperas, enuncian como experiencia situada una profundización en la elaboración de saberes de cada una de ellas, y también sondean cuáles han sido sus resistencias, que se resumen en la colaboratividad, como un tejido de redes de apoyo entre ellas. *"La difuminación del poder heteropatriarcal desde los espacios más íntimos y sutiles hasta las partes más iluminadas de nuestras cotidianidades requiere una resistencia despierta e ingeniosa. Nuestro foco no está puesto tanto en ver contra quien se resiste, sino junto a quiénes se resiste"* (ColectiVaDeseante, 2016, p.40).

La historia de la humanidad y el papel secundario de la mujer nos remonta al origen del patriarcado que surgió en la crisis de la baja edad media feudal, lo que permitió que se abrieran desde Europa las posibilidades de venir a buscar a América lo que ya había sucedido en el continente europeo con la llamada matanza de brujas.

Realizar una lectura de la transición desde el punto de vista de la lucha antifeudal de la Edad Media, nos ayuda también a reconstruir las dinámicas sociales que subyacían en el fondo de los cercamientos ingleses y de la conquista de América; nos ayudan, sobre todo, a desenterrar algunas de las razones por las que en los siglos XVI y XVII el exterminio de *"brujas"* y la extensión del control estatal a cualquier aspecto de la reproducción se convirtieron en las piedras angulares de la acumulación originaria (Federici, 2015, 37).

Se había perseguido a las mujeres que sabían el conocimiento ancestral, que entregaba cada una de las hierbas medicinales en el continente europeo, dejándolas fuera del espacio público, y *"lo que (...) Peter Burke (1978) ha explicado como una campaña en contra de la cultura popular"* (Federici, 2015, 147). Este hecho relegó a las mujeres a un espacio de intimidad o de trabajo sin pago dentro de las casas casi como una obligatoriedad, y socialmente era la intención de un ordenamiento social y cultural también en América.

Todo este proceso histórico de dominación masculino-militar junto a la violencia ejercida en contra de las mujeres desde aquella época, se empezaron a transformar los roles de género dentro de las familias, mediante la represión de las mujeres, incluyendo sus derechos más íntimos. Ellas estaban obligadas muchas veces a permanecer en las comunidades, protegidas por la naturaleza y por los hombres, en lugar de poder ir a pelear con ellos como lo habían hecho desde siempre, cambiando así la orientación de su rol. (Quilaqueo, 2013, 23).

Manteniendo hasta el día de hoy un proceso de colonización vigente, donde la mujer está al desmedro de las garantías sociales como sujeta. El más persistente ha sido el sexismo, como limitador de las funciones de los cuerpos en el trabajo, debido al *"disciplinamiento de las mujeres, los niños y las poblaciones colonizadas por la clase capitalista"* (Federici, 2015, 207). Por este motivo, la mujer cuerpo, recibe un mayor cuestionamiento en el espacio social, debido al proceso de esencial-



IMAGEN 1. Fatima rivera en fotograma del video musical "Amukan'
https://www.youtube.com/watch?v=idCjKxfenwI

19. Es posible profundizar la idea "twice behaved-behavior" en español "comportamiento dos veces comportado" o aludiendo a la conducta. Inclusive, además de ejemplos, Diana Taylor aporta con la posibilidad de pensar la lingüística que permitiría conceptualizar la performance desde un punto de vista indígena o en lenguas originarias de América. También nos permite reflexionar, hasta qué punto la performance es una relación con el cotidiano y cómo podríamos pensarla en nuestras transmisiones culturales más sencillas, y concluir una clasificación que surgiera a partir de la palabra, el cuerpo y el gesto.
http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html



IMAGEN 2. Fátima Rivera (2019). "Ser o no ser" EP

ización que la colonización ha permeado con múltiples categorías de desmedro hacia la mujer, tanto en la sociedad chilena tradicional como en la mapuche. Las demandas que desarrollen hablando en primera persona, serán las vías que posibiliten el desarrollo de sus cuerpos para que persistan en las memorias, y experiencias estéticas que gestan exponiéndose en primera persona, narrando sus propias historias.

2.1 FÁTIMA RIVERA

Al escuchar las obras musicales de ambas raperas, se observa cómo en sus redes sociales existen elementos que son propios de la cosmología de la cultura originaria mapuche. Interactuar con sus creaciones fue para mí un viaje de memoria y poesía. Los símbolos que tienen las imágenes de la discografía de la rapera, son la *küyen* (luna) como elemento de naturaleza femenino y los colores vívidos visibles en la imagen de su primer single *"Ser o no ser*[20]*"* de su también, primer disco *Amukan* en su canal de YouTube.

20. En este enlace es posible escuchar el EP de Fátima Rivera "Ser o no ser". https://www.youtube.com/watch?v=7-UYiRa_V6k

Observar los signos que contienen el símbolo de la carátula, me resultan familiares y se evidencia de manera concisa la relación de la naturaleza, con la dualidad y complementariedad de la mujer. Está presente la *küyen* en su estado creciente y yepun (la estrella que marca la noche cuando sale la luna), el *wenüleufü* o el río de estrellas que está en el cielo, y una mujer que mira feliz hacia el *wenümapu* (mundo de arriba) desde la tierra, como si estuviera desnuda mirando el cosmos, o a la vez, este la desnudara.

Toda la imagen que representa el disco y el ícono está pintada con los colores reales de la naturaleza protegida por la *ñuke mapu* (naturaleza madre) que la rodea. En color *añil* o azul noche y el reflejo de la *küyen* con su ale (la luz que emite la luna llena) en un tono blanco, similar a la dualidad prehispánica *"lo masculino, estaba ligado a la luz, al cielo, a lo alto, a la vida, la sequedad y la gloria"* (Taylor, 2017, p. 147).

Fátima Rivera, tiene su disco de solista llamado *Amukan* (2022), y especialmente en su track n° 9 *"Recuperar"* en el donde narra, la importancia de identificarse con la memoria ancestral, de un modo similar a cómo lo haría una *lamngen*[21] mapuche. También en este disco, persiste la estética de la naturaleza, en los colores vibrantes, manifestando una oralidad que mantiene viva la relación humana con la naturaleza, sus canciones siguen enunciando la libertad y el cuestionamiento de lo femenino en la sociedad y en la vida pública, especialmente en la canción n° 6 *"Parto"*.

2.2 LA DEYABU

En el segundo caso, la rapera, presenta de un modo similar la inspiración de la humanidad que propone, ella directamente narra en el nütram que, *"las mujeres han sido su principal fuente de inspiración para sus canciones y su vida"* (La Deyabu, 2020)[22] . Su primer disco como solista, se llama Matria (2018), es de color negro, en bicolor, blanco y negro, similar a la noche urbana donde se ve la oscuridad y la luna, que refleja las estrellas de noche en la tierra y el mar, como si fuera una dualidad presente entre el día y la noche, también se escuchan en su disco canciones en donde usa el mapuzungun.

Las canciones tienen una adscripción a los derechos de la naturaleza (ñuke mapu), cuando la señala como madre tierra y le otorga una continuidad a la matriz enraizada en el útero femenino unido a la madre naturaleza, y a las ancestras protectoras que llevamos dentro. Posibles de escuchar en las canciones de su disco Matria (2018) y especialmente, en su canción Ancestras. El disco tiene una

21. Del mapuzungun, hermana.
22. Nütram, octubre de 2020.
23. En este enlace se puede escuchar la canción Ancestras, del primer disco como solista de la rapera La Deyabu, Matria (2018) Gatoruso Records Producciones. https://www.youtube.com/watch?v=EGjnOn9r2kI



IMAGEN 3. La Deyabu (2018). Ancestras [23]

presentación en la versión YouTube, escrita por la autora[24] y hace alusión a la adscripción femenina, sobre su postura como mujer y rapera que se une a las respuestas del nütram que compartimos. "El Hip Hop me permitió revertir la historia de la mayoría de las jóvenes, que era ser madre como principal propósito en la vida" (La Deyabu, 2020)[25]. Porque Matria (2018) describe a la madre, y también a la naturaleza madre o la ñuke mapu que cobija el mundo mapuche como el territorio de las personas que lo co- habitan.

El disco tiene una presentación inicial escrita en verso escrito por La Deyabu:

Mi matria no tiene bandera:
es amor, primavera, luna llena ...

24. MATRIA un lugar onírico donde creemos en nosotrxs, donde respetamos a todxs lxs seres con los que convivimos y sobre todo a nuestra madre tierra, un lugar donde nuestrxs ancestrxs son honradxs, donde podemos caminar sin miedo. Un lugar donde nuestros sentimientos importan más que nuestras ctas corrientes, donde llorar y reír es de valientes... una MATRIA para lxs sin banderas, lxs sin fronteras y nomades, un lugar donde la barbarie patriarcal y el catolicismo están erradicados de raiz... porke las raíces son sagradas, como nuestrxs cuerpxs y donde cada noche la abuela luna nos ilumina con sabiduría.
25. Nütram, octubre de 2020

en ella voy, sin dueño
pariendo sueños,
con sus paisajes bellos
donde me pertenezco,
mi corazón obedezco, crezco,
y entre brujas me mezclo ...

Hasta ahora La Deyabu sigue usando en las letras de sus canciones palabras en mapuzungun, uno de sus coros más pregnantes de su disco Matria (2018) dice: "La vida es un freestyle, chaltu may", diciéndonos con este coro, que la vida tiene estilo libre y lo agradece. También su persistencia estética, es visible en su siguiente disco Chakana (2021). Las letras de sus canciones mantienen las temáticas relacionadas a los pueblos originarios, en este caso aymara, y su lugar de realización, lo sitúa en Abya Yala. Una forma anti colonial de nombrar al continente americano.

Fátima Rivera y La Deyabu, usan la experiencia estética que propone las continuidades de las culturas originarias que están en el actual territorio chileno. Esta es visible en la inspiración de las letras de sus creaciones, en los signos que tienen los símbolos artísticos que ellas proponen en sus discografías, y los íconos de las redes sociales de estos, además del mapuzungun que han usado en sus letras y en el nombre de las organizaciones que han tenido a través del tiempo, así como también, otros idiomas originarios visibles en su último disco



IMAGEN 4. La Deyabu . Fotografía por Tamara Riffo

Chakana (2021). Sus vínculos con la comunidad Hip Hop y otras raperas, comunica el discurso que ellas mantienen en torno al feminismo, considerando las visiones de los pueblos originarios, visibles en las producciones artísticas que ha realizado en *"Esta Marea"* (2020) La Deyabu, Marica, Dania Neko y Masta Quba sobre lo comunitario y el feminismo anti colonial, que visibiliza el cuerpo y el territorio femenino ancestral, y *"Anónimas"* (2021) La Deyabu y Carmen Lienqueo como vocalistas, y otras Hiphoperas en el video un clip. *"Es una canción feminista y reivindicativa que, además de ser una crítica, también es una propuesta de resistencia y lucha"* (La Deyabu[26]). Una narración sobre los feminismos transnacionales y de los otros pueblos, el luto y la clandestinidad. Hacen referencia al movimiento feminista (2019) y la consolidación de la consigna Históricas. Una demanda femenina por cambios políticos en las estructuras machistas y patriarcales, así como también una realización conmigo en la poesía de los versos iniciales del track n° 5 *"Trenza"* (2021) sobre la posibilidad de unir puntos y tramar una historia que considere al pueblo mapuche en las identidades, y el protagonismo de las mujeres y lo femenino de la cultura mapuche. Sobre todo, un disco que tiene un énfasis en mensajes a las mujeres hacia la liberación de ellas, visible en las narraciones de las canciones y la colaboratividad de otras raperas y otras poetas que piensan la misma idea.

3. LA ORALIDAD EN LAS MUJERES Y LA ESTÉTICA TRANSFRONTERIZA

La oralidad desarrollada por las mujeres de pueblos originarios está centrada en la visión cósmica que tienen del mundo, considerando que todo el entorno tiene vida (Marcos, 2017). *"La espiritualidad que nace de esta concepción, además está ligada al espíritu comunitario, donde todos los seres se relacionan y se complementan"* (p. 151). La naturaleza es un vínculo humano que se ha pensado generalmente en el espacio rural y de comunidad, el espacio urbano ha quedado fuera de estos fundamentos, a pesar de que nuestros cuerpos, sean receptivos a las estéticas propias de cada paisaje que nos construya como mujeres en torno a nuestras memorias. Las mujeres representan el espíritu de conexión con la naturaleza, a través de la sensibilidad con la experiencia estética, en donde los sentimientos son proclives a desarrollar una dimensión social, y enfatizan las relaciones con la otredad como un organismo vivo. Usando la palabra como acto de sanación, naturaleza y cuerpo.

Las poéticas que experimenté cuando me relacioné desde el nütram con las Hiphoperas, me llevaron a un viaje de memorias, en donde relucían los colores de la naturaleza como una poesía unida a la memoria ancestral. Por este motivo, era importante preguntarles a ambas raperas, ¿para qué rapean? a lo que contestaron:
"Porque a mí me parecía que este mundo está tan mal. Que estaba de cabeza, que tenía muchas cosas que no tenían coherencia. Entonces en esa etapa en que lo cuestioné todo, a Dios y todo […] Entonces eso, es lo que más late dentro de mi corazón tengo que comunicarlo porque si no se queda dentro, y si no, hubiera sido pájaro o río o montaña y eso hubiera sido como más contemplativo, pero vine a ser humana yo creo que para contar todo lo que pienso" (Fátima Rivera, 2020)[27] .

"Entonces […] siento que es una manera de conectarme con mi psiquis y como con todo, con mi espiritualidad. Creo que tiene que ver con un proceso de sanación constante, un proceso de reconocimiento constante, y una reivindicación de todo mi ser y de todos los ancestros y ancestras que cargo, además de mi contexto político social de alrededor que también siempre está súper presente" (La Deyabu, 2020)[28].

Principalmente para comunicar o expresar lo que sienten y piensan de la vida. Las hiphoperas tienen un valor como la espiritualidad en las artes, que se une a la transformación social que se concibe al realizarlo, considerando que es *"un arte indisoluble con la relación arte/ vida"* (Sepúlveda, 2015), es decir, una performance que se vuelve parte integral y constitutiva de tu día a día, y no sólo del escenario o de la puesta en escena de tu obra.

En las comunidades quechua- aymara Stobart (2008) señala que, la mujer que realiza la poesía, es la que lleva el agua en la comunidad, y dicho elemento tiene relación con el fluir o moverse a partir de las emociones. La oralidad en la cultura Hip Hop, nos permite ver la práctica artística con la vida, porque sus protagonistas las realizan a partir de un vínculo continuo con la memoria generacional que se transmite oralmente a partir de la experiencia. También para mí, la oralidad que se desarrolló en el nütram que compartimos, fue un acto movilizador de memorias y transferencias que surgieron a partir de sus identificaciones. Las mujeres que realizamos la expresión oral de la palabra hablada y escrita, tenemos una capacidad contextual con las experiencias que nos resultan casi una consecuencia propia del oficio. Cuando mi performance se situó como investigadora mapuche, los relatos de memoria con las raperas me identificaron como mapuche-champurria, estos fueron uniendo puntos con la identidad fronteriza champurria entre nosotras. Los puntos de unión con las violencias vividas como mujeres pensadoras y comunicadoras en primera persona, junto a los dispositivos de blanqueamiento racial visible en nuestras genealogías, y usar el mapuzungun como referencia estético discursiva de pensamiento crítico, fueron las que permitieron a la vez, buscar las experiencias estético culturales con la naturaleza y lo cotidiano presente en la continuidad simbólica de la ciudad, tanto en las obras, como en las biografías de las raperas.

26. Considerando que, las posiciones feministas están basadas en las descripciones que realizan sus protagonistas, propongo leer en este enlace, la mirada que tiene la artista sobre el feminismo y las relaciones sociales que se establecen entre las mujeres como puntos de unión para comprender su postura ante la vida y las relaciones con su representación artística.
https://www.diarioconcepcion.cl/cultura/2021/10/08/la-deyabu-estrena-el-videoclip-anonimas-junto-a-carmen-lienqueo.html

27. Nütram, noviembre de 2020.
28. Nütram, octubre de 2020.
29. Taylor (2017) afirma en las notas de su publicación, que la escenificación también incorpora la importancia del video y los testimonios virtuales que han crecido notablemente en las últimas décadas.

Para Diana Taylor (2017) *"La memoria cultural es, entre otras cosas, una práctica, un acto de imaginación e interconexión. La intermedia comienza por imaginar su corazón, su memoria. La memoria está corporizada y es sensual, esto es, convocada a través de los sentidos; enlaza las prácticas profundamente privadas con las sociales, incluso con las oficiales"* (p. 134). También considera que el desarrollo de la identidad cultural mestiza del pasado colonial, fue posible de llevar a cabo, debido a la performance que realizaron los conquistadores. Más que en actos basados en nociones de sangre y pinturas que representaron la sociedad racializada y de castas que posicionaron, dejando en general a la mujer como indígena y a el hombre como europeo, fueron las *"performances: maneras, vestimenta, estilo, lenguaje, religión y escenificación*[29]*"* (p. 142) las que construyeron un alto sistema de identificación, basado en marcadores sociales visibles. *"Si la memoria colectiva se basa en las estructuras sociales para permitir la transmisión, entonces, claramente, las prácticas de comportamiento que definen la etnicidad se basan en esa transmisión"* (p. 144). En este sentido, las relaciones entre memoria, etnicidad y género, son necesarias para pensar la relación que la autora plantea como base en la sociedad mexicana prehispánica. La mujer indígena poseedora también de la relación mestiza, porta una acumulación poética de imágenes y un hablar con ecos cantores, que provienen del idioma náhuatl, así las palabras son formadoras de más matices que componen un uso particular del español que nos habla de otro lenguaje vivo, que constituye un bilingüismo lingüístico y cultural.

Es necesario entender que, en la cultura mapuche, la ñuke mapu o naturaleza madre, escoge a algunas personas para que mantengan la cultura y la representen a partir de una autoridad ancestral que se ha conocido a través de los tiempos como machi. La machi, es una persona que mantiene vivo el sentimiento de la vida, y es un canal espiritual de la naturaleza que se comunica a partir de la palabra. Ella debe cuidar de su territorio y, además, lograr conectarse con los espíritus del wenümapu o del cielo, para sanar. Estas prácticas son parte de lo femenino al ser poseedora de la oralidad vivenciando la experiencia estética -de la palabra y de la vida- y de un modo similar, a una continua resistencia del mundo ancestral que se ha ido adaptando en algunas comunidades a través del tiempo, y en otras, han tratado de mantener intactas las memorias, que se les han legado de generación en generación en sus protocolos y prácticas ceremoniales. Son también una de las responsabilidades más valiosas en la cultura mapuche tradicional, persisten gracias a una relación contrahegemónica con Chile y han tenido que mantenerse como protectoras de un *kimün* o sabiduría ancestral, haciendo de su responsabilidad una educadora para el propio pueblo gracias a su sabiduría que sana y comunica a partir del *zugu* u oralidad, visible en el ngulan o consejo, y en el *nütram* (diálogo o conversación).

Uno de los roles más importantes de una machi, es dominar el canto y el *kultrun*. Porque además de los lawen o infusiones sanadoras de hierbas medicinales, también sana a través de los cantos, la palabra y la música que realiza con su *kultrun* o tambor. Cuando pude ver de cerca el levantamiento de una machi en un



IMAGEN 5. Fotografía por Migrar Photo

campo cerca de Purén. La novicia machi tenía que aprender a cantar y dominar su kultrun, la machi más antigua o más experimentada en ejercer la responsabilidad de dicha autoridad, se sentaba frente a ella y hacía sonidos con la garganta para que la otra lo imite y aprendiera a cantar. Cuando ella lo lograba, le pedía que cantara su canto adentro del *kultrun* para que pudieran cerrarlo, o ponerle el cuero que lo cubre, ese sería el tambor que usaría durante mucho tiempo. A la práctica del rito de adivinar la enfermedad para sanar se le llama *pelontun* (Laredo y Sorli, 1992) y es el acto específico en que la machi entra en contacto con sus guías o en un estado de *küimi* (trance). En ese instante no habla ella, si no, quien le está entregando el mensaje de salud o en algunos casos el mensaje de revitalización que necesita la comunidad para que siga avanzando en su camino mapuche.

Las tensiones más álgidas que existe en los temas relacionados con la cultura originaria mapuche y la sociedad chilena, es el *zugutun* o hacer la oralidad con

lo cotidiano. Esta situación se debe a que permanece en las memorias de las personas, una fijación orientada a la identidad de la tradición chilena, como controladora de nuestros cuerpos. Todo lo que se observa en la sociedad chilena desde su estructura, juega a desfavor, porque está orientado en la herencia de la cultura letrada, los monumentos que ordenan la ciudad y que constituye a la institución actual, son un aspecto de la herencia patriarcal- española-religiosa dominante que formó al territorio chileno. La historia que cuenta la imagen de los monumentos nacionales, es la de una ciudad silenciosa, opaca y ordenada por el grisáceo color de las fachadas de la arquitectura que posicionó la oligarquía. Fue orientada así, debido a la herencia de la escritura masculina que dominó el poder patriarcal del hombre europeo, en la mentalidad del criollo que estaba surgiendo en Chile. Pero es la misma oralidad (*zugu*) el que me permite observar otra perspectiva, una oralidad que surge como una ontología metafísica de la experiencia o una propuesta femenina ante la palabra escrita, observable en los grafitis y tags que están en los muros de los edificios chilenos, que nos recuerdan dicho legado al comunicar un nuevo relato cultural.

Dichos trazos que se observan, son los que buscan la emotividad que nace desde la expresión del sentir que, ha ido formando comunidades y, en el presente, conforma grupos que se auto identifican con esta perspectiva femenina de la madre originaria en la sociedad chilena. Las culturas originarias han comprobado su relación con la *ñuke mapu* (madre naturaleza) al proponer el lenguaje originario de la oralidad, que dota de experiencias sensibles en la comunicación con esta. Porque les ha dejado como legado el *zungun* (hablar) o la palabra como una vibración material de la emoción. En este sentido, la posibilidad de seguir la continuidad de la ñuke mapu como madre naturaleza, es persistir en el despertar de las emociones, porque conmueve con sus paisajes. Las experiencias estéticas dotan de afecto a una continuidad de vida, que está vigente en un ser humano tridimensional que siente, piensa y vive. Estar cerca de la *ñuke mapu*, nos permite hablar con un sentido basado en los sentimientos y en la ética, esta última genera un aporte crucial para pensar el mundo.

Es así que, cuando la imagen de buenos gestos que surgen de la visión histórica, como un conjunto de posibilidades observadas por el poder femenino de la ñuke mapu, la oralidad va tejiendo un contrapunto de sentido e identidad. Este compás musical es capaz de proponer en la cultura el uso del código humano conocido como identidad, y es una forma en que la entrega y la retroalimentación de nuevas perspectivas, nuevas historias, nuevos territorios y quizás una nueva vida. Son las responsables de formar nuevas comunidades como una consecuencia poética de la *ñuke mapu*, porque ella siempre está creando, y estas creaciones son hijes que nacen para que sigan perpetuando la tradición oral, considerando el acto que lleva consigo hacer la oralidad.

El pensamiento crítico de las raperas, establece, junto con la creación, la unión con la madre naturaleza desde los cuerpos en una tridimensión: cuerpo, mente y espíritu. Nos permite visualizar a la mujer como poseedora de la expresión de la palabra en la oralidad, y también como creadora de la identidad champurria, al llevar consigo en el acto de la oralidad a la *ñuke mapu* en los sentimientos que expone cuando realiza actos creativos con su palabra.

Observar la experiencia estética de sus discografías y obras musicales, además de la interrogante sobre la inspiración de sus canciones, me permite concebir una afirmación de la rapera Fátima Rivera. Ella muestra con sus palabras la experiencia estético-cultural que tiene con el espacio urbano a partir de la oralidad, promueve una relación similar a la memoria de la mujer originaria con la experiencia estética de la naturaleza: *"En general, me pasa que no me acuerdo de la gente. Si no tengo una conversación contigo, puede que se me olvide. Generalmente, recuerdo el color del cielo o si pasó un pajarito. Una vez estábamos con Isa, [La Deyabu] en Rodrigo de Araya y nos dijimos: ¿cierto que los árboles hablan?"* (Nütram, noviembre, 2020).

CONCLUSIONES

En Chile se ha perpetuado el relato de origen del Hip Hop, a partir de los testimonios de memoria oral que mantienen la visión mestiza del mundo. Esta consecuencia se concibe desde los referentes de continuidad histórica de memorias masculinas como protagonistas de dichos relatos. La oralidad establece la posición champurria de sus identidades. Las raperas Hiphoperas Fátima Rivera y La Deyabu, otorgan un punto de inflexión en la historia del Hip Hop visible en sus experiencias biográficas, en las experiencias estético-culturales de sus obras, canciones y discografías, así como también, en el uso del mapuzungun que han usado a través del tiempo. Hacer nütram con ellas, a partir de la oralidad que compartimos, me permite afirmar que la identidad champurria está en ellas y en la historia femenina del Hip Hop chileno. También en mí, posicionándome en el sitio que como investigadora mapuche debo estar, al unir nuestras tres performances como una transferencia continua en todo el desarrollo del estudio a partir de nuestras memorias. Logrando vivenciar la relación performática con el arte y la vida a partir del nütram mapuche, concluyendo que la oralidad, es la resistencia que permite que las mujeres nos desarrollemos en un territorio

REFERENCIAS

transfronterizo que supera las posiciones binarias de los Estados y las naciones.

• Burke, Peter. La cultura popular en la Europa Moderna. Alianza Editorial, 2005.

Castedo, Leopoldo y Encina, Francisco. Champurria. Diccionario de pensamiento alternativo: adenda. (Hugo Biagini director) 1ª Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Biblos. pp. 45-46. 2015.

• Denzin, N. (s.f.) El llamado de la performance. Mimeo.

• Fátima Rivera (2019). Ser o no ser [Canción] EP. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=7-UYiRa_V6k

• (2022) Amukan. Juan Faúndez Modos Estudio. Recuperado de: https://www.youtube.comwatch?v=80gMFJrS66U&list=PLSicTXcHdwV2i2MU9emTeyrWe2IOWTffn

• (2022) Parto [Canción]. En Amukan Juan Faúndez Modos Estudio.Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=UwSBwjUlqsI&list=PLSicTXcHdwV2i2MU9emTeyrWe2IOWTffn&index=6

• (2022) Recuperar [Canción]. En Amukan Juan Faúndez Modos Estudio. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=1poPbt8PdoQ&list=PLSicTXcHdwV2i2MU9emTeyrWe2IOWTffn&index=9

• Federici, Silvia. Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2ª ed. Tinta Limón Ediciones. 2015.

• Figueroa, G. (2006). Sueños enlatados el graffiti hip hop en Santiago de Chile, Santiago: Editorial Cuarto Propio.

• García Canclini, N. (1997). Cultura y comunicación: entre lo global y lo local. Ediciones de Periodismo y Comunicación, Argentina.

• Gruzinsky, S. (1988). Las imágenes, los imaginarios y la occidentalización.

• La Deyabu (2018). Ancestras [Canción]. En Matria, Gatoruso Records. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=EGjnOn9r2kI

• (2018). Matria, Gatoruso Records. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Slw3qy8pjjU

• (2018). No es tan santa la julia [Canción]. En Matria, Gatoruso Records. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=6RNEXfM2kJk&list=OLAK5uy_lOFdxQ34i105mhclIwbkDsI1svLCPSurY&index=9

• (2021). Chakana, Italo Mendoza. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=tgk-EEoXg_8

• (2021). La trenza. (Con Marjorie Huaiqui y DJ See All). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=RxMzVWY9egM

• La Deyabu & CPA (2021). Anónimas. [Video clip]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Dj4djtgsOfk

• La Deyabu (8 de octubre de 2021). La Deyabu estrena el videoclip "Anónimas" junto a Carmen Lienqueo. Diario Concepción. https://www.diarioconcepcion.cl/cultura/2021/10/08/la-deyabu-estrena-el-videoclip-anonimas-junto-a-carmen-lienqueo.html

• Laredo, F. y Sorli, G. (1992). Fragmentos de un pelontun, rito de adivinación mapuche.

• Museo Chileno de Arte Precolombino. Editado a partir del documental Machi Eugenia. https://www.youtube.com/watch?v=WRLiN_A-uN4

• Meneses, L. (2015). Reyes de la jungla. Historia visual de Panteras negras. Ocho Libros Ediciones.

• Méndez, A. (2016). Comunicación musical y cultura popular una introducción crítica, Valencia: Tirant Humanidades.

• Pino, F. y Yutronic, J. (2005). El libro del graffiti de Pardepés: una ventana hacia el mundo del graffitero chileno: Pardepés. https://primo.getty.edu/permalink/f/mlc5om/GETTY_ALMA21141392670001551

• Poch, P. (2011). Del mensaje a la acción. Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile 1984-2004 y más allá. Editorial Quinto Elemento.

REFERENCIAS

• Postali, T. (2011). Blues e Hip Hop una perspectiva folkcomunicacional, Jundiaí: Paco Editorial.

• Quilaqueo, Francisca (ed.). El rostro femenino de la sociedad mapuche. En: Mujer mapuche. Historia, persistencia y continuidad. Editorial Icaria, Barcelona, España. 2013.

• Rodríguez, N. (2019). El origen del Hip Hop en Chile. Revista Átemus pp. 87- 94. https://www.academia.edu/40093018/Rodriguez_2019_Los_or%C3%ADgenes_del_hip_hop_en_Chile_Actas_Coloquio_Revista_%C3%81temus_UCH

Rodriguez_2019_Los_origenes_del_hip_hop.pdf

• (2020). El inicio del Hip- hop en Chile (1984- 1987): la recepción y el aprendizaje de una cultura musical extranjera en tiempos de Dictadura. Ediciones Universidad de Salamanca / Popular Music Research Today, 2, 2 pp. 79-99.
DOI: https://doi.org/10.14201/pmrt.24146

• Ross, K. (2017). 4 ramas 4 armas (4 elements 4 weapons). Prod. Katharin Ross y Tracy Boni. Mús. Rasec PZRC. Kross Films. Documental. https://www.youtube.com/watch?v=XCpiJoQq80k

• Sello MDEMUSICA. (4 de noviembre de 2020). Esta marea [Video clip] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=I53n9PwIv6w

• Sepúlveda, F. (2015). Notas para una crítica alternativa. En Arte Vida. Liberalia Ediciones pp. 119- 132.

• Stobart, H. (2008) In Touch with the Earth? Musical Instruments, Gender and Fertility in the Bolivian Andes. Ethnomusicology Forum Vol. 17, No. 1, June pp. 67-94. https://www.jstor.org/stable/20184606

• Taylor, D. (2017). El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

• Taylor, D. Hacia una definición de performance. Traduc. Marcela Fuentes. Disp. http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html

• Tijoux, M. E., Facuse, M. y Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 11, n° 33, pp. 429-449. https://www.scielo.cl/pdf/polis/v11n33/art21.pdf

ARTÍCULO

Pedagogía y Hip Hop: el desarrollo del pensamiento crítico desde los centros de educación no formal. Caso (Bogotá - Mundo Fantástico)

Autor: Diego Federico Niño Bustos
Magister en Educación con énfasis en Comunicación Intercultural, Licenciado en Educacion Fisica Recreacion y Deporte.

RESUMEN
La presente investigación surgió luego de reflexionar y sustentar sobre diferentes autores el declive considerable de la educación tradicional, la cual ha ido cayendo en algunos campos de fuerza que de cierto modo restringen o limitan a la escuela, ya que no resulta siendo acorde con las necesidades del contexto, no responde a las problemáticas que se evidencian alrededor de ella. Es por eso que surgió la necesidad de plantear un proyecto pedagógico fuera de la escuela, en el cual a partir del Hip Hop se propusieron diferentes diálogos acerca de las problemáticas sociales del entorno donde se desarrolló la práctica y que afectan o transforman la experiencia de vida de los jóvenes que hacen parte de este contexto. Este trabajo contó como base central principalmente con referentes teóricos del pensamiento crítico como Paulo Freire, Peter Mclaren y otros que han cuestionado el papel de la escuela, haciendo distinciones importantes entre escolarización y educación. También se valió de fuentes de la educación popular y la no formal. Finalmente el artículo habla del Hip Hop desde sus orígenes y sus intenciones como movimiento cultural. La metodología seleccionada fue de tipo cualitativo, con un paradigma crítico y el diseño que la acompañó fue investigación acción. Luego de analizar los diferentes resultados obtenidos de algunas herramientas como diarios de campo y técnicas interactivas de recolección, se recogieron diferentes reflexiones que aportan al campo de investigación, como señalar que el Hip Hop es un vehículo útil para desarrollar el pensamiento crítico y que propicia diálogos y reflexiones profundas acerca de las problemáticas sociales del entorno.

PALABRAS CLAVE: Educación tradicional, educación no formal, pensamiento crítico, proyecto pedagógico, Hip Hop.



IMAGEN 1. Fotografía por Beatriz Braga

INTRODUCCIÓN

La presente investigación surgió luego de realizar y sustentar a través diferentes autores una mirada crítica a la escuela tradicional, la cual ha tenido un declive considerable en los últimos años, de manera que, desde varios puntos se ha logrado establecer su papel controlador de la sociedad, reproductor de patrones de deshumanización, ideologías, hábitos y mentalidades que favorecen y mantienen el orden represivo de las culturas dominantes.

No pretendemos desde esta investigación desestimar u omitir algunas acciones y actividades de maestros que sabemos que desde la institución escolar trabajan en pro a dar cumplimiento al objetivo real de la educación, pero sabemos que en muchos casos los mismos maestros terminan cayendo en lo que Caruso

(2001) citado por Diker (2008) llama *""políticas de desautorización de los docentes" encarnadas en reformas curriculares, materiales de enseñanza y políticas de capacitación que operan por imposición de un conocimiento experto prescindente de la cultura y el saber de maestros y profesores"* (p. 67). En ese orden de ideas, entendemos que no es fácil liberarse en la institución escolar de dichas políticas.

Por esto, surgió la necesidad de poner la mirada sobre otras alternativas donde se pudiera llevar a cabo la tarea de la educación, como la llamada educación no formal, la cual como asegura Trilla (1993) *"se refiere a todas aquellas instituciones, actividades, medios, ámbitos de educación que, no siendo escolares, han sido creados expresamente para satisfacer determinados objetivos educativos"* (p. 11). Dicho modelo de educación al no estar sometido a este campo de la institucionalidad, se logra liberar de las antes mencionadas políticas, posibilitando crear unas estrategias más acordes con las necesidades del contexto, dándole mayor protagonismo y actividad a los involucrados en el proceso educativo y permitiendo tomar en cuenta sus gustos y necesidades.

De allí nace el siguiente componente de esta investigación, el cual según Pérez (2011) *"se entiende como Hip - Hop en términos de un movimiento que aglomera como manifestación de identidad a un gran número de jóvenes en la actualidad"* (p. 105). Por lo tanto, al querer trabajar desde un campo de educación no formal, donde no existe la obligatoriedad de asistencia, ni las notas, el Hip Hop fue el terreno preciso para cautivar a los jóvenes desde sus gustos y de esta manera empezar a trabajar en las problemáticas de su entorno, desde lo que les rodea, según Freire (2004) " *una de las principales tareas de la práctica educativa progresista es exactamente el desarrollo de la curiosidad crítica, insatisfecha, indócil"* (p. 33). De tal manera en la presente investigación nos comprometimos a desarrollar dicha tarea.

Para el presente trabajo de investigación se realizó un recorrido por 11 tesis y artículos en diferentes niveles de educación superior (pregrado y posgrado) viajando por diferentes países y finalizando en Colombia. Así se recolectaron y analizaron: dos tesis investigativas en Estados Unidos, dos en España, una en Brasil, una en Chile y cinco en Colombia. No desconociendo que hay una gran variedad de tesis acerca de esta temática y que cada vez son más los estudiantes que se inquietan por realizar investigaciones sobre Hip Hop desde diferentes áreas del conocimiento, en ese orden de ideas, para el presente trabajo seleccionamos las que consideramos que más se acerca a este estudio y nos ofrecen un mayor aporte para continuar con dicho proceso.

El Hip Hop como objeto de estudio ha sido observado y analizado desde diferentes ramas del conocimiento, estudiosos y apasionados por el tema lo han explorado desde, por ejemplo: lo cultural; sus formas de pensar, de organizarse, comportarse, de resistir, de ver el mundo y estar en él. Desde lo artístico; sus formas de baile lo que se conoce como "break dance", su música lo que se conoce como "Rap", su ejercicio artístico con la pintura lo que conocemos como "grafiti" y todo lo que se gesta detrás de cada uno de esos elementos. Desde lo identitario; cómo los jóvenes de algunos sectores vulnerables se sienten atraídos y encuentran afinidad con este movimiento. Y desde lo pedagógico; como este movimiento se utiliza para desarrollar procesos educativos dentro y fuera de lo institucional.

Luego de realizar este análisis de antecedentes, pudimos afirmar algunos elementos y notamos la necesidad de trabajar sobre otras dimensiones que no se habían identificado. Por ejemplo, en lo relacionado con Hip Hop y pedagogía confirmamos que este movimiento es, en efecto, una herramienta pedagógica apropiada para trabajar con niños, jóvenes y adolescentes, que si bien resulta interesante para trabajar en el desarrollo de temáticas escolares, fuera de lo institucional ofrece un campo más libre, más espontáneo, donde los participantes pueden llegar por decisión y no por obligación, por lo cual se consolidó la decisión de trabajar en un centro de educación no formal.

A nivel de Hip Hop y pensamiento crítico se pudo constatar a través de trabajos como: "Análisis del rap social como discurso político de resistencia" de Colima y Cabezas (2017). "Producción del álbum musical sinfonía de la guerra" de Roa (2020). "Something You Can Look Back On": Teacher Candidates, Rap Music, and P-12 Social Studies" de Kumar (2016). "Hip Hop en la escuela: experiencias escolares para el desarrollo del pensamiento crítico en niños y niñas de tercer grado" de Zorrilla (2017). Que dicho movimiento en efecto tiene varios campos de encuentro con lo referente al pensamiento crítico, como: letras sobre realidad social, como un lugar de libre expresión, como denuncia, protesta y entre otros. Sin embargo, se reflexionó acerca de cómo estos trabajos se desarrollan mayormente sobre letras de rap, dejando de lado otros elementos del Hip Hop que pueden igualmente dar pie para trabajar realidad social y transformación cultural. El Hip Hop desde sus propios ideales ha luchado contra las desigualdades y contra las injusticias, Krs One (2009) narra *"nuestro grupo (influido por los acontecimientos del movimiento de los derechos civiles) seguía viendo el Hip Hop como la lucha continua por conseguir la libertad, la justicia y la igualdad"* (p. 36).

Por lo cual consideramos necesario para nuestro trabajo no valerse únicamente de las letras de rap, sino tratar de abarcar los diferentes campos del movimiento cultural para desarrollar la curiosidad crítica de los participantes en nuestra investigación.

A nivel de Hip Hop e identidad juvenil cada uno de los trabajos analizados dio cuenta de cómo los jóvenes ven en este movimiento algún campo que capta su atención, que los atrae y que de hecho les hace sentir cercanía. En algunos de los trabajos revisados como: *"Colectivo Hip Hop Innata Disensión, un estudio desde la perspectiva de educación ciudadana, referido a las dinámicas artísticas y de agrupamiento juvenil"* de Arias & Aristizábal (2016). Se afirmó que el Hip Hop es un elemento propicio para trabajar con jóvenes de barrios periféricos en su mayoría, con-

clusión que nos dio firmeza en nuestra decisión de trabajar desde el Hip Hop el desarrollo del pensamiento crítico de los niños y jóvenes.

Nos propusimos entonces desde esta investigación indagar sobre ¿cómo puede el Hip Hop contribuir al desarrollo del pensamiento crítico de los asistentes al centro de refuerzo educativo "Mundo Fantástico"? De tal manera se hizo necesario para responder dicha pregunta plantearnos como objetivo principal la implementación de un proyecto pedagógico que permitiera potenciar y mejorar el desarrollo de la capacidad del pensamiento crítico por medio del Hip Hop en el centro de refuerzo educativo "Mundo Fantástico" lugar donde se realizó la presente investigación y el cual se encuentra descrito en el punto de llegada del presente artículo.

METODOLOGÍA

La metodología seleccionada para el presente proyecto de investigación fue de tipo cualitativo, el cual según Bonilla y Rodríguez (2005) *"Intenta hacer una aproximación global de las situaciones sociales para explorarlas, describirlas y comprenderlas de manera inductiva. Es decir, a partir de los conocimientos que tienen las diferentes personas involucradas en ellas y no deductivamente"* (p. 119). Por ende, este proyecto desde diferentes técnicas de recolección de información y desde la implementación de un proyecto pedagógico, exploró los conocimientos, experiencias y sentires de los involucrados en la investigación acerca de la realidades sociales que percibían en su entorno, para luego describirlas en este trabajo, comprenderlas y reflexionar sobre ellas en la interacción con el mismo grupo que se desarrolló la investigación.

Mencionado esto, cabe aclarar que durante la implementación de cada ejercicio pedagógico se buscó a través de diferentes técnicas provocar el diálogo y la construcción de conocimiento colectivo, dejando de lado el papel del educador como propietario y distribuidor del conocimiento y otorgándole el de provocador de diálogos y reflexiones acerca del propio entorno social de los participantes.

El paradigma seleccionado fue el paradigma crítico, elegido por el sentido y objetivo de la presente investigación, la cual buscó contribuir al desarrollo del pensamiento crítico de los participantes, así como indagar y reflexionar acerca de las realidades sociales que atraviesan su entorno, de tal manera este objetivo se entrelaza con las intenciones del paradigma seleccionado en el cual, como mencionan Guba & Lincoln (2002) *"el propósito de la investigación es la crítica y transformación de las estructuras sociales, políticas, culturales, económicas, étnicas y de género que limitan y explotan a la humanidad"* (p. 133). De tal manera, siguiendo dicho propósito, desde este proyecto se buscó poner en tela de juicio todas esas estructuras sociales y violencias simbólicas que se han normalizado en el entorno, para reflexionar sobre ellas y buscar críticamente otras posibilidades que guíen a un cambio.

El diseño seleccionado para guiar la presente investigación es el de Investigación Acción. La investigación acción, según Suarez (2002) *"Es una investigación que pretende mejorar la educación cambiando prácticas y que nos permite aprender gracias al análisis reflexivo de las consecuencias que genera"* (p. 43). Desde la presente investigación propusimos un proyecto pedagógico alternativo al modelo escolar tradicional, el cual buscó aportar a la educación desde un espacio que tiene en cuenta los gustos y el contexto de los participantes, y que utiliza como medio para captar mayor atención un movimiento como el Hip Hop que tiene gran acogida por los jóvenes a nivel mundial.

Durante todo el proceso de esta investigación quedamos abiertos a la libertad y flexibilidad de que aunque existía un plan de trabajo, cada fase podía alimentar a la otra en ciclo circular, es decir, ninguna fase era totalmente acabada, sino que el investigador podía volver sobre ella para alimentarla y fortalecerla conforme la investigación avanzaba.

Por consiguiente, este diseño de estudio implementado investigación - acción según Latorre (2005) *"se considera como un instrumento que genera cambio social y conocimiento educativo sobre la realidad social y/o educativa, proporciona autonomía y da poder a quienes la realizan"* (p. 23). De tal modo, desde nuestro proyecto de investigación nos comprometimos a generar dicho cambio social, no desconociendo que un cambio social requiere mucho más tiempo del que tomó esta tesis, nos aventuramos o propusimos por lo menos a desarrollar y despertar la curiosidad crítica de los participantes en pro de concientizarlos sobre las violencias simbólicas que atraviesan su día a día, para que así más adelante ellos mismo generen tan anhelado cambio.

Consideramos de esta manera que metodología, paradigma y diseño escogidos se encuentran relacionados y en sintonía, de manera que, las tres buscan generar un cambio social, buscan la libertad o emancipación del individuo, las tres concuerdan en que la interacción debe ser dialógica y evitar la jerarquía entre investigador y población, esta relación entre la triada método, paradigma y diseño permitió el buen desarrollo del proyecto de investigación.

PROYECTO PEDAGÓGICO

Para Carrillo (2001) los PPA (proyectos pedagógicos de aula) *"no son más que una estrategia de planificación de la enseñanza globalizadora, que obedece a una realidad determinada"* (p. 336). Así, el presente proyecto pedagógico nos permitió planificar una manera más organizada de llevar adelante el proceso pedagógico de la investigación. Cabe aclarar que dicha planificación quedó abierta y flexible a posibles ajustes y cambios que se hicieran necesarios luego de la reflexión de cada momento.

Parafraseando a Carrillo (2001) las características principales de un proyecto pedagógico son: innovador, pedagógico, colectivo, factible y pertinente. De esta

manera el proyecto: buscó generar aprendizajes significativos proponiendo nuevos modelos educativos y valiéndose de movimientos afines a los jóvenes como el Hip Hop, respondió a problemas de índole pedagógico, propuso soluciones y alternativas de educación, tuvo en cuenta la voz de todos los implicados en el proceso educativo construyendo conocimiento a partir de la reflexión grupal, contó con un espacio y tiempo determinado respondiendo a problemáticas reales.

La planificación de este proyecto pedagógico contó con 8 sesiones, utilizando diferentes didácticas en cada una de ellas, con el fin de hacer más ameno e interesante el proceso, pero así mismo cada una direccionada a cumplir con el objetivo central de la presente investigación. Para planificar cada sesión de este proyecto y en la búsqueda de hacerlo más dinámico recurrimos a las *"técnicas interactivas para la investigación social cualitativa"*expuestas por Garcia et al. (2002) las cuales brindan herramientas interesantes para desarrollar con los participantes.

Durante el proceso y aplicación de este proyecto pedagógico realizado en el centro de educación no formal Mundo Fantástico, contamos con una población flotante. Por la condición de no formalidad del lugar de la práctica y de no obligatoriedad algunos de los chicos dejaron de asistir durante el proceso y otros llegaron cuando el proceso ya se encontraba en marcha, de esta manera usualmente en cada sesión se contaba con la presencia aproximada de 10 participantes, aunque no siempre eran los mismos, contamos con la presencia de 4 participantes fijos que asistieron a la totalidad de la investigación.

El proyecto pedagógico contó con diferentes actividades durante su desarrollo las cuales permitieron identificar percepciones, emociones, pensamiento y sentires que los participantes dejaron ver tras cada actividad planteada.

TÉCNICAS INTERACTIVAS DE RECOLECCIÓN

Teniendo en cuenta que desde esta investigación consideramos a cada integrante de la población como sujeto activo, que nos interesaban sus experiencias, conocimientos y sentires, recurrimos a estas técnicas interactivas para la investigación social cualitativa que como aseguran García et al. (2002) *"son dispositivos que activan la expresión de las personas y facilitan el hacer ver, hacer hablar, hacer recuperar, hacer recrear y hacer analizar; son mecanismos que permiten hacer visibilizar sentimientos, vivencias y formas de ser, creer, pensar, actuar, sentir y relacionar"* (p. 71). Por lo cual confiamos que estas técnicas nos empujaban a recoger datos mucho más profundos y asertivos.

Para el presente proyecto nos valimos de cinco de las técnicas interactivas propuestas por el grupo de investigación laboratorio internacional universitario de estudios sociales, las cuales se encuentran clasificadas por las autoras como descriptivas y analíticas. Las descriptivas según García et al. (2002) *"son las técnicas que a partir del dibujo, la pintura, la escritura, el retrato o la fotografía, les permiten a los sujetos plasmar y narrar hechos, situaciones, momentos y ambientes, e informar sobre los componentes y características de su realidad"* (p. 87). Estas técnicas nos permitieron reconocer la realidad social del entorno que rodeaba a los participantes del centro de refuerzo educativo.

Las otras técnicas utilizadas son clasificadas por las autoras como analíticas y según García et al. (2002) *"llevan a los sujetos a reflexionar acerca de sus propias vidas, los problemas sociales y la realidad social que habitan; esto se logra estableciendo relaciones y cruces entre aspectos que son evidentes y haciendo tránsitos y comparaciones que induzcan a comprender situaciones reales de la sociedad y la vida misma"* (p. 87). Estas técnicas las encontramos sobre todo en los talleres, donde a través de algunos elementos artísticos del Hip Hop generamos dichas comparaciones y provocamos la reflexión sobre la realidad social.

Valiéndonos de dichas técnicas interactivas de recolección de datos como: colcha de retazos, taller, cartografía, árbol de problemas y sociodrama construimos el proyecto pedagógico para aplicar en la presente investigación.

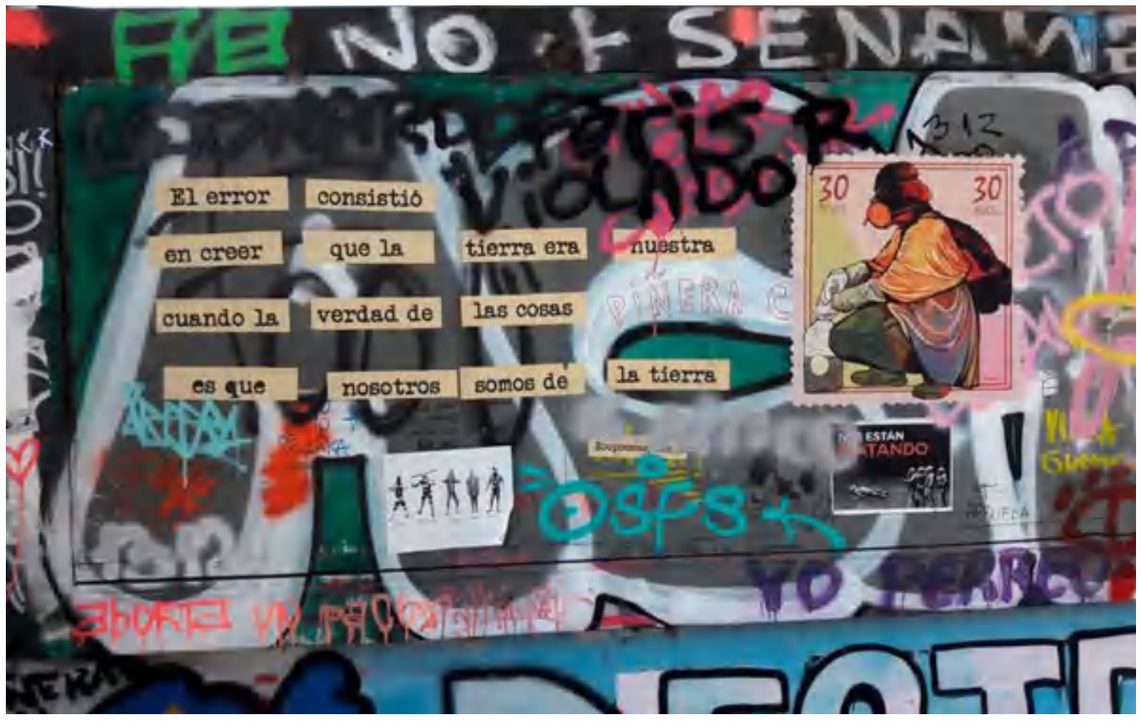


IMAGEN 2. Fotografía por Marce Soto Ramirez. Santiago, Chile.

ENTREVISTA

Para Mejía (2021) *"Toda conversación es un encuentro, en donde se intercambian experiencias. Por eso, la entrevista construye una conversación interesada sobre aspectos específicos"* (p. 64). Seleccionamos este instrumento para recoger aspectos específicos de la interacción o conversación con los mismos implicados en el proceso investigativo, aspectos específicos que nosotros no pretendíamos deducir sino que queríamos recoger de la voz de la población con la cual trabajamos en este proyecto.

Aunque existen entrevistas más abiertas que se dan espontáneamente en la interacción con el grupo, nosotros decidimos realizar un tipo de entrevista más formal o estructurada la cual como nos cuenta Mejía (2021) *"seleccionan una persona o un grupo al cual dirigimos unas preguntas muy concretas desde unos temas específicos y siempre voy orientado a conseguir la información básica que estoy requiriendo"* (p. 64).

De tal manera, decidimos realizar este modelo de entrevista con el fin de recoger información específica acerca de Mundo Fantástico, de esta manera buscamos describir, comprender su papel, e identificar las actividades y lo referente al marco educativo que se realiza en el lugar de la práctica, esto con el fin de no imponer nuestros juicios sino hacer la investigación más democrática y posiblemente objetiva.

Se realizaron en total de 9 entrevistas a niños y niñas asistentes al lugar de la práctica, utilizando las primeras como prueba pilotaje para identificar las tensiones y posibles fallas que presentaba el modelo y así ajustar y transcribir las últimas 4, 1 entrevista a la coordinadora y 4 entrevistas a madres de familia de algunos de los participantes.

DIARIO DE CAMPO

Siguiendo los parámetros propuestos para esta investigación - acción que, como dijimos anteriormente, requería una constante reflexión del investigador, nos remitimos a la herramienta diario de campo como una estrategia que nos permitió documentar luego de cada sesión o actividad las diferentes necesidades de mejora, aciertos, desaciertos, hallazgos, coherencia o no con el objetivo propuesto, para de esta manera perfeccionar o afinar la siguiente actividad a realizar. Según Mejía (2021) *"el diario va a ser el instrumento fundamental en el cual cada participante del equipo de sistematización va ir acumulando la reflexión, que le va a permitir leer la unidad del proceso"* (p. 46). Es decir, este diario de campo nos permitió tener un análisis de cada momento del proceso investigativo, sobre el cual pudimos ir construyendo reflexiones y tomando consideraciones acerca de los posibles cambios que requirió la investigación para mejorar.

Según el mismo Mejía (2021) *"es allí donde se reconstruyen los hechos, eventos, pero con una primera interpretación de ellos"* (p. 46). Es decir, luego de cada entrada en el campo en este diario se dejaron alojados los sucesos y acontecimientos que el investigador percibió durante la actividad. Este diario guardo sentires, reflexiones, necesidades de mejora y aciertos que el investigador identificó en la práctica de cada actividad.

PUNTO DE LLEGADA

Luego de desarrollar la propuesta pedagógica diseñada para la presente investigación, se realizó un análisis de los procesos elaborados por los participantes (relatos, dibujos, cartografías, árbol de problemas, letras) materiales fruto de las experiencias realizadas con el grupo de investigación, de esta manera analizamos las percepciones arrojadas por entrevistas, diarios de campo y técnicas interactivas de recolección de datos.

Para analizar los procesos de cada una de la experiencias desarrolladas en el proyecto pedagógico se realizó el respectivo proceso de categorización, arrancando con 3 categorías deductivas iniciales las cuales nos llevaron a encontrar 10 categorías inductivas, desde las cuales se realizó el proceso de codificación de los documentos en el programa "Atlas Ti". Utilizando algunas herramientas del programa se analizaron los datos para establecer relaciones entre las categorías, así como se analizó e hizo uso de 13 informes arrojados por el programa, luego de tener dichos informes se establecieron redes de encuentro entre categorías a través de mapas de redes.

Los resultados se analizaron desde tres categorías principales:

1. Alternativas a la escuela, el papel de los centros de educación no formal.

Desde el planteamiento del problema de la presente investigación se habló de la necesidad de buscar espacios alternativos a la escuela tradicional, esto teniendo en cuenta diferentes referentes que se utilizaron de sustento para dar cuenta del declive, el papel controlador, las barreras del currículum y la falta de ubicación contextual que se encuentran en la educación tradicional.

Por lo anterior la presente investigación se propuso buscar otros espacios educativos como la llamada educación no formal, la cual parafraseando a Trilla (1993) citado en el marco teórico de la presente investigación, podemos decir que es aquella que complementa, refuerza y suple ciertas necesidades escolares, tiene unos objetivos educativos propios, tiene un carácter menos formal y menos obligatorio de manera que no ofrece ningún ascenso por grados.

De tal manera, teniendo claro lo que refiere la educación no formal nos propusimos a indagar si Mundo Fantástico, lugar de la práctica donde se realizó esta investigación, tenía las características propias de un centro de educación no formal, para lo cual se utilizó la herramienta entrevista.

En dichas entrevistas realizadas a los diferentes miembros o actores del centro

de refuerzo se les preguntó sobre Mundo Fantástico, ¿Qué actividades realizan? ¿Cuál es su objetivo? ¿Por qué buscar espacios alternativos a la escuela? ¿Qué papel cumple el centro educativo? Así se tuvo la oportunidad de hablar sobre Mundo Fantástico con la fundadora del centro, con los niños que asisten y hacen parte del lugar, así como también con algunas madres de dichos asistentes.

Así, analizando teoría y datos podemos decir que Mundo Fantástico en efecto tiene características de la educación no formal, ya que a través de las entrevistas pudimos constatar que el centro de refuerzo:

• Complementa y refuerza las tareas escolares, de manera que brinda los servicios de refuerzo escolar y asesoria de tareas, labor que se puede evidenciar desde la voz de los propios participantes, los cuales al preguntarles qué actividades realizan en el centro educativo aportan respuestas como *"hago tareas, después me ponen refuerzo y después juego"* (Entrevista 1).

• Continua los cometidos escolares, ya que, por ejemplo, dentro de sus servicios brindó el acompañamiento a la educación virtual que se dio sobre el marco de la pandemia, convirtiéndose en un apoyo para esos padres que no tenían quien asesorará y acompañará a sus hijos, ya que ellos igualmente tenían que asistir a sus trabajos. Así lo narra una de las madres entrevistadas:

- Eso ha sido lo más importante, porque con esta educación virtual a uno de papá le toca poner muchísimo de su parte y pues uno que está trabajando más de 10 horas, le queda muy poco tiempo, entonces Mundo Fantástico ha sido como mi apoyo (Entrevista 4).

Podríamos decir entonces que el centro de refuerzo educativo durante esta época continuó con los cometidos escolares, ya que como nos cuenta otra de las madres estaba siendo bastante complicada la educación a nivel virtual para los chicos, quedando temas en el aire y con poca comprensión. Ella nos contó:

- Pues es que es bastante complicado, ha sido bastante complicado porque ehh lo profesores pues como que solo se limitan ahhh explicar o hablar mucho, pues entonces lo que hacen allí es como brindarles ese refuerzo si, ósea como que continúan con el tema que el profesor inició (Entrevista 5).

La coordinadora del lugar también aportó que durante la pandemia tuvieron que reinventarse de gran manera, tuvieron que ser muy flexibles para poder responder a las necesidades educativas que requería el momento. Sobre este marco de pandemia dijo:

- Ahorita con los tiempos del COVID, pues tratamos de llevar ese orden, entonces pues por no contagiarnos, por llevar las cosas bien, hay tres horarios, horario en la mañana, horario en la tarde, y después de las 4 de la tarde, por ahí, hasta las 6 de la tarde, 7 de la noche. (Entrevista 3).

De dicha forma podemos dar cuenta que centros educativos como el presente están todo el tiempo transformándose, son muy flexibles y abiertos a posibles cambios conforme a las necesidades de la población con la que trabajan.

También podemos decir que este centro de refuerzo nació con el fin de ofrecer tiempos de actividades lúdicas, recreativas y educativas como alternativa de aprovechamiento del tiempo libre de niños y jóvenes del sector donde se encuentra ubicado. Al preguntar a la fundadora sobre el objetivo principal del lugar ella nos cuenta *"¿que queríamos? Desarrollar en estos tiempos actividades lúdicas y recreativas para que los niños no estuvieran solos en su casa y no estuvieran tan pegados a los celulares y estas cosas"* (Entrevista 3). Así nos cuenta la coordinadora que inició el lugar, como un curso vacacional y poco a poco fue respondiendo a otras necesidades que identificó que solicitaba la población asistente.

De tal manera, parafraseando a Mariño & Cendales (2004) citados en el marco teórico de esta investigación, los cuales aseguran que las propuestas de educación no formal también deben ser inclusivas, deben construir desde la diferencia y la diversidad, podemos dar cuenta que en Mundo Fantástico la población es muy variada en cuanto a la edad. Dice la coordinadora *"pues la verdad los niños asisten desde los 4 años hasta los 15 o 16 años"* (Entrevista 3). Es decir que como el centro educativo responde a las características de la educación no formal y no ofrece ascenso por grados, los chicos conviven entre diferentes edades en un mismo espacio, aprenden unos de otros, se ayudan unos a otros.

Los centros de educación no formal, como el presente, quizás por su condición de no obligatoriedad, o por el apoyo que brindan a los chicos, o por la labores recreativas, provoca que los asistentes sientan cierta atracción por estar allí, cierto gusto. Al preguntar durante las entrevistas a los mismos participantes sobre las emociones que les genera Mundo Fantástico se encuentran respuestas reiterativas como "alegría" (Entrevista 1). Esa es la primera sensación que evoca a los participantes pensar en este espacio.

Así podríamos dar cuenta que en efecto este lugar de práctica tiene las características de la educación no formal, de manera que a pesar de que plantea sus propios objetivos también está diseñado para complementar los cometidos escolares, también podemos decir que su papel fundamental es contribuir a la educación de los miembros de la población y responder a las necesidades educativas del contexto donde se sitúa.

Pequeñas diferencias como esta, como el cruce de edades convergiendo en el mismo espacio, hacen que el trabajo realizado en estos lugares sea más colaborativo, más ameno, rompen el molde de la educación tradicional y permiten realizar proyectos más innovadores, inclusivos y diferentes como el que se presentó en esta investigación.

Una de la razones de buscar alternativas escolares para realizar el presente proyecto también fue en aras de liberarnos del control, la tensión y la rigidez, que en ocasiones habita en las instituciones escolares, tanto para nosotros como para los participantes del proyecto, no queríamos que existiera esa fuerza de obligatoriedad de asistencia o controles de notas, sino que fuera más libre y por gusto, como se refleja desde el planteamiento del problema, también buscábamos un espacio más inclusivo que no limitará la población para tejer un proyecto más libre.

Como se identificó, la población era muy variada en edad, es decir, que contábamos con chicos de diferentes edades para el proyecto, lo cual no podíamos limitar si queríamos hablar de un espacio inclusivo. También contamos con niños provenientes de diferentes lugares del país que se habían asentado en este sector, esto nos permitió hacer de este proyecto un espacio inclusivo donde podían asistir los chicos de cualquier edad que se sintieran atraídos, niños de diferentes lugares, condiciones socioeconómicas y con diferentes problemáticas sociales, para construir desde el respeto y la diferencia.

2. En busca de un pensamiento crítico, educación popular

Desde el sustento teórico de la presente investigación hablamos de la posibilidad de enmarcar el presente proyecto dentro de los ideales de la llamada educación popular, la cual según Torres (2007) posee cinco "núcleos comunes" o finalidades que busca este tipo de educación y que nos permitieron determinar si el proyecto respondió o no a los ideales de la misma.

HACE UNA CRÍTICA Y CUESTIONA EL PAPEL DE LA ESCUELA.

Se hizo una crítica sustentada desde diferentes autores a la escuela tradicional, exponiendo las problemáticas que posee la educación tradicional, dejando ver las necesidades de cambio que habitan en la escuela y se desarrolló el proyecto pedagógico desde otros espacios como el centro de educación no formal Mundo Fantástico para evidenciar que la educación se puede generar desde diversos campos, campos que pueden ser más flexibles.

A. Tiene una intencionalidad emancipadora.

Este proyecto buscó hacer conscientes a los sujetos de las problemáticas sociales de su entorno, desde talleres como la "cartografía". por ejemplo. Se logró que los participantes empezarán a identificar las problemáticas de su propio entorno.

Al revisar el recorrido que realizan desde su casa hasta el centro de refuerzo educativo identificando los puntos donde reconocían problemáticas, los participantes subrayaron puntos de concentración de basuras, puntos de consumo de estupefacientes, puntos de constantes hurtos, lo cual dio pie para en el momento de reflexión que se estableció en cada sesión se pudiera discutir acerca de estas problemáticas, escuchando sus historias, vivencias y proponiendo soluciones en colectivo.

Actividades como esta no solo permitieron que el investigador evidenciara dichas problemáticas, sino también permitieron que los participantes realizarán un autoreconocimiento de las problemáticas que se encuentran presentes en su entorno, que le dieran una mirada más profunda a su recorrido, observando con profundidad y analizando su situación.

Este proyecto también buscó hacer conscientes a los sujetos de algunas problemáticas del entorno que se han normalizado en la sociedad y que por lo tanto no las reconocemos tan fácilmente.

Por ejemplo, en el taller "Primera Sociedad: La Familia" en el momento dedicado para el círculo de reflexión se discutió con los participantes acerca de algunas problemáticas a nivel familiar que se vuelven comunes a tal punto que parece que no vemos otro modelo de vida. Se dialogó sobre problemáticas como el machismo, la violencia física y psicológica, el abandono, el alcoholismo, temas que generaron sentimientos de los participantes como asombro, porque varios vivenciaban las mismas problemáticas y no las identifican como eso, hasta que algún compañero la exponía y otro manifestaba que también evidenciaba esa problemática, y así se animaba a relatar su historia.

Hacer conscientes a los sujetos de las realidades de su entorno es una manera de emancipación, ya que al caer en cuenta de las problemáticas que los rodean están en la capacidad de reflexionar sobre ellas y proponer posibles soluciones.

B. Tiene el propósito de contribuir al fortalecimiento de los sujetos para que sean capaces de protagonizar el cambio.

De tal manera, en talleres como "árbol de problemas" se invitó a los participantes a identificar el problema, analizar las consecuencias de dicho problema, y proponer posibles soluciones. Aunque en un principio las soluciones no fueron tan profundas, al momento de la discusión o círculo de reflexión al final de la actividad se logró dialogar con los participantes y profundizar sobre la importancia de generar acciones de cambio desde cada uno de nosotros, se logró reflexionar sobre el valor de no caer en la reproducción y repetición de estas acciones que generan conflictos.

Junto con los participantes se reflexionaba constantemente, sesión por sesión, sobre la necesidad de empezar a cambiar desde lo micro, sobre cómo esas pequeñas acciones que podemos empezar a cambiar nosotros mismo pueden a través del ejemplo generar cambios en el entorno familiar y luego hacia afuera generar algo más macro.

En cada taller fue fundamental el momento final. Que siempre se dedicó al círculo de reflexión, es decir, en cada taller, independientemente de la actividad que se realizará, al final todos los participantes, incluido el facilitador, se reunían

para dialogar acerca de las percepciones que había generado el taller. Este momento permitió que el facilitador invitará a los participantes a pensar y formular posibles soluciones acerca de las problemáticas dialogadas en la actividad, así como también en este momento el facilitador tenía la oportunidad de provocar relatos más profundos de los participantes y guiar al grupo a reflexiones sustanciosas.

C. Tiene la convicción que desde la educación es posible contribuir al logro de esa intencionalidad.

Esta investigación se propuso el desarrollo de un proyecto pedagógico que pretendiera aportar a todas las demás intenciones de la pedagogía popular. Es decir, este proyecto fue creado con la convicción que desde la práctica educativa se pueden generar acciones que contribuyen al cambio social, por eso desde las diferentes actividades se propuso siempre identificar la problemática, dialogar sobre ella y reflexionar sobre posibilidades de solución a dicha problemática.

De esta manera se mantuvo siempre el convencimiento que este proyecto pedagógico podría hacer un aporte a la sociedad, de manera que si los participantes se hacen conscientes de las problemáticas de su entorno, reflexionan sobre ellas y son capaces de poner en práctica soluciones, el cambio beneficia a la sociedad en general.

Si desde este proyecto pedagógico se logró que los participantes reconocieran que una de las problemáticas de su entorno es la contaminación por basuras, se reflexiono en colectivo sobre las consecuencias que puede causar dicha problemática y en las soluciones se plantearon acciones como reciclar, sacar la basura en los tiempos establecidos de recolección por parte de los camiones, no arrojar papeles a las calles, recoger los desechos de las mascotas, y si los participantes empiezan a replicar estas acciones, la educación contribuyo de tal manera al cambio social.

D. Genera metodologías dialógicas, participativas y activas.

Cada una de las actividades realizadas dentro del proyecto pedagógico de la presente investigación tuvo metodologías dialógicas y participativas.

La metodología de cada sesión siempre busco estrategias para provocar la participación de los asistentes, por ejemplo algunos de los taller como "taller primera sociedad mi familia" o "cartografía" se valieron de canciones de rap como la canción "mi familia" o "vida de barrio" para contextualizar a los participantes sobre el tema que se iba a trabajar, logrando captar la atención de los mismos y provocando por medio de estas canciones la participación activa durante el resto del taller de los asistentes.

Cada sesión estuvo diseñada para dejar un espacio al diálogo y la reflexión al final de la actividad programada, el círculo de reflexión fue protagonista en cada taller ya que en este espacio se logró que los participantes expusieran sus puntos de vista sobre el tema, relatarán historias, escucharán opiniones de los otros compañeros, escucharán los puntos de vista del facilitador, permitiendo así entre todos construir significaciones sobre el tema en cuestión.

Por ejemplo, en el taller "colcha de retazos" los participantes a través del dibujo expusieron las principales problemáticas sociales que percibían en su entorno, esta fue la actividad central. Luego, en el momento de círculo de reflexión, se logró desde la colectividad recoger conclusiones, permitiendo ver que a los participantes les agrada su barrio pero igualmente destacan algunas problemáticas que identifican en él, como el exceso de basuras, hurto y drogadicción.

En el taller "árbol de problemas", por ejemplo, en la actividad central cada participantes diseñaba su árbol de problemas exponiendo en la raíz las problemáticas, en el tronco las consecuencias que generaba dicha problemática y en las ramas las soluciones. Al final, en el círculo de reflexión, cada participante expuso su árbol y entre todos se discutían las soluciones. La metodología estaba diseñada para que en la actividad central se pudiera recoger la voz de cada uno de los participantes y luego, sobre el final, en el círculo de reflexión se pudiera construir en colectivo desde esas voces individuales.

Como se puede dar cuenta, con los ejemplos, las metodologías utilizadas en la propuesta pedagógica de la presente investigación fueron variadas, impulsando a los integrantes de cada sesión a tener una participación activa de manera que siempre se procuró realizar una actividad central, para que cada participante desde la producción de un dibujo o texto plasmara su propia voz, y dialógica de manera que siempre se tuvo espacio para la reflexión y construcción colectiva a través del diálogo.

Finalmente se puede decir que el presente proyecto investigativo cumple con las intencionalidades de la pedagogía popular, ya que tiene en cuenta las voces de los implicados, respeta la otredad reconociendo sus historias y experiencias, contribuye a los procesos de emancipación y transformación.

La mencionada educación popular va en la misma corriente de los ideales de la pedagogía crítica, la cual parafraseando a Mclaren (1984) citado en el marco teórico de la presente investigación, también cuestiona y critica el papel de la escolarización, está comprometida con la emancipación de los sujetos buscando generar cambios en la sociedad y cree en el papel de la educación como mecanismo para generar dichos cambios.

Por ende educación popular y pedagogía crítica se relacionan buscando lo mismo que el presente proyecto, dar potestad de conocimiento a los sujetos e intentar plantear posibles transformaciones.

El conocimiento que busca plantar la pedagogía crítica en los estudiantes según McLaren (1984) es un conocimiento particular que tenga una función social. Por ejemplo, en el taller cartografía se puede identificar que luego de que los participantes empiezan a ser conscientes de las problemáticas de su entorno (conocimiento particular) en el diálogo comienzan a reflexionar sobre la necesidad de tomar acciones de cambio como reciclar y entre otros (función social) que puede contribuir a mejorar la calidad de vida de todos los miembros de la sociedad.

También en talleres como árbol de problemas, en la reflexión que hicimos sobre el final del taller, los niños resaltaron la necesidad e importancia de tomar acciones como reciclar, no caer nosotros mismos en estas acciones de violencia o consumo, y resaltaron la necesidad de mayor presencia de las autoridades como policía para evitar tanto hurto que aqueja al sector.

Todas estas acciones que venimos mencionando contribuyen a desarrollar el pensamiento crítico de los participantes en el proyecto y responde al primer objetivo específico de la presente investigación *"Generar experiencias que permitan el autorreconocimiento de la población"*.

De tal manera, desde el proyecto pedagógico desarrollado en la presente investigación lo que hicimos fue utilizar algunos elementos del Hip Hop y de las técnicas interactivas de recolección de datos expuestas por Alfredo Guiso para desarrollar el pensamiento crítico de los participantes, el cual, según Boisvert (2004), se puede empezar a desarrollar desde 3 categorías:

A. Procurar el desarrollo en los alumnos de la capacidad de clasificar y comparar.
Así, desde las diferentes actividades gestadas en la propuesta pedagógica utilizamos elementos del Hip Hop como: letras de canciones de su musica Rap, películas inspiradas alrededor del movimiento, la historia misma del Hip Hop para dialogar y proponer comparaciones entre lo que se reflejaba allí, con las situaciones reales del entorno social.

Por ejemplo en el taller "árbol de problemas" en la fase inicial para amenizar la clase se empezó a hablar precisamente de Hip Hop con los chicos, se empezó a hablarles de los primeros acontecimientos que dieron lugar a él, de las problemáticas que se identificaron en aquel entonces, como por ejemplo la segregación, la xenofobia y el racismo. Ellos hablaron sobre algunas problemáticas que habían visto en películas de rap sobre pandillas y barrios, de allí pudimos conversar sobre cómo cada barrio tenía diferentes problemáticas aunque se parecieran bastante.

En el taller pelicula "todo por unos tenis" los chicos lograron comparar problemáticas de la película con las de su entorno, tales como: hurto, violencia, drogas, pobreza. A partir de dichas problemáticas, en el momento de círculo de reflexión, los chicos relataron historias que habían observado en su barrio similares a las de la película, dejando salir relatos profundos y que no se habrían logrado tan fácilmente sino fuera por la motivación de la comparación con la película.

En el taller "análisis letras de rap" luego de reproducir el video central de la canción "consejo" del grupo "Aerophon" empezamos a formular cuestionamientos: ¿que observaron en la canción o qué fue lo que mas les llamo la atencion? preguntó el facilitador. Uno de los niños respondió "maltrato familiar" ¿alguna vez han sido víctimas de este? ¿ o conocen a alguien que lo haya sido? Uno de los niños responde *"si hablamos específicamente de maltrato a niños, no, porque si no es así alguna que otra vez la he visto en mi casa"*. Otra participante agrega *"pues cuando estábamos con mi papá él maltrataba a mi mamá, le pegaba, nos pegaba"* otra niña agrega *"también en la canción se veía que el papá violaba a la niña"* (Tomado de grabación taller). Se extendió un poco la conversación hablando sobre casos similares que ellos habían visto, es decir, la temática del videoclip permitió que los participantes establecieron comparaciones y provocó el diálogo.

Citas como la anterior se encuentran alojadas en los diarios de campo y pueden dar cuenta cómo al realizar estas comparativas se lograba que los chicos dialogarán y desde sus propias historias establecieran semejanzas entre el elemento tomado del Hip Hop y su vida cotidiana, lo cual nos permitió desarrollar temáticas profundas a través de dicha provocación.

B. El aprendizaje cooperativo permite que los alumnos se ayuden entre sí cuando analizan un tema o un problema; cada uno transmite entonces verbalmente sus ideas a los demás.
Durante el proceso de las diferentes actividades realizadas se pudo identificar que siempre se realizó trabajo colectivo, en duplas o tríos, pero sobre todo siempre al final de cada actividad se realizó una reflexión colectiva que permitía escuchar los sentires de cada uno y construir nuevas significaciones acerca de un tema en comunidad.

Por ejemplo, en el taller "cartografía" el trabajo central se realizó por duplas, cada dupla subrayó en un mapa del sector su recorrido de casa a Mundo Fantástico, identificando puntos críticos en el trayecto, luego cada dupla pasó y mostró su mapa mientras relataba lo que encontraron y plasmaron en este ejercicio, armamos un diálogo largo y tendido sobre cosas que se veían en el barrio, e intentamos buscar el porqué pasaba todo eso, discutimos si creían que eso podría cambiar, y se notaba que los participantes tienen mucha esperanza.

En el taller sociodrama todos los asistentes trabajaron en equipo para realizar una creación colectiva, aportando cada uno su punto de vista, su experiencia, y logrando entre todos tejer ese cúmulo de ideas para realizar la obra, la cual contenía pequeñas vivencias de cada participante.

También en el taller analisis letras de rap, en el momento de reflexión todos los participantes aportaron alguna historia, bien fuera de su vida o que habían observado de vecinos u otro miembro de la familia. La tematica mas marcada fue el maltrato fisico, sin embargo también se dialogo sobre otras clases de maltrato como psicologico y otras problematicas que a veces se presentan en la familia como violencia sexual o maltrato a menores, a lo cual ninguno de ellos manifesto a ver padecido tal cosa.

C. Aplicación de las habilidades y procesos de pensamiento a diversas situaciones del ámbito escolar y de la vida cotidiana de los alumnos.
Actividad por actividad surgieron diversas temáticas que permitieron provocar que los participantes tuvieran la oportunidad de realizar diferentes comparativas, de generar variados diálogos y reflexiones, como se puede dar cuenta se trataron situaciones de la vida cotidiana como: violencia, consumo de sustancias, contaminación ambiental y entre otros que contribuyeron para desarrollar las capacidades críticas.

Finalmente, podemos decir que este proyecto aportó para desarrollar la tarea que para Freire (2004) debería cumplir la práctica educativa: el desarrollo de la capacidad crítica. Esta unidad de análisis puede dar cuenta de ello, siempre giramos en torno a desarrollar la capacidad de pensar críticamente sobre nuestro entorno social, cumpliendo de tal manera con las premisas del pensamiento crítico las cuales según McLaren (1984) deben buscar concientizar a los seres humanos y trabajar para la transformación social. De tal manera se puede decir que la propuesta pedagógica desarrollada en esta investigación buscó trabajar por dichos objetivos del pensamiento crítico.

3. El Hip Hop un vehículo para llegar al pensamiento crítico
Como venimos argumentando desde el desarrollo teórico de esta investigación, el Hip Hop va más allá de ser algo físico, algo que pueda palparse, más allá de sus elementos, más allá de la música, parafraseando a Krs One (2009) el Hip Hop es una idea compartida, esa idea compartida que extiende el Hip Hop desde sus inicios ha tenido un sentido social, ha querido dialogar y dar cuenta de las injusticias sociales que existen alrededor de las comunidades.

El mismo Krs One expuso que antes de rapear, antes de bailar o utilizar algún elemento del Hip Hop, ellos se reunían para dialogar en círculos sobre las injusticias y sobre la necesidad de buscar la libertad, por lo tanto, podemos identificar desde allí algunos puntos de encuentro u objetivos comunes entre el Hip Hop y el pensamiento crítico, de manera que ambos buscan contribuir a la lucha por las injusticias sociales y al despertar crítico del ser humano.

Ese es el tipo de Hip Hop que desarrollamos desde esta investigación, no el Hip Hop para aprender uno de los elementos, sino la idea compartida que se extiende desde el Hip Hop, la idea de lucha, de resistencia y de libertad para los pueblos.

Así mismo es el pensamiento crítico que buscamos desarrollar, es el mismo que Oviedo y Paez (2020) describieron como aquel que aporta para la transformación de espacios que afectan el bienestar de las personas. Por lo tanto podemos decir que el Hip Hop sirvió como vehículo para transportar a los participantes del proyecto a diferentes direcciones que permitieron generar comparaciones, diálogos, reflexiones y conciencia acerca de las diversas problemáticas sociales de su entorno, problemáticas que pueden afectar la vida humana.

Entonces lo que buscamos fue valernos de herramientas que tiene el Hip Hop, valernos del rap, valernos de las letras, valernos de la composición, de la misma historia, para lograr que los participantes auto reconocieran su entorno, identificaran las diferentes problemáticas que existen dentro de este, y de allí poder desde lo colectivo dialogar, construir significaciones, empezar a pensar en otros mundos posibles, pensar en la necesidad de cambio y pensar en posibles soluciones para esos conflictos identificados.

En esa idea de mostrarle a los participantes que se pueden generar micro acciones de cambio. En uno de los talleres recurrimos en el espacio de reflexión a hablar con los chicos sobre el nacimiento del Hip Hop, sobre cómo desde la música los pioneros del movimiento trataron de ofrecer diversión de forma sana, conversamos sobre sus ideales de paz - unidad - respeto por el prójimo, les contamos de acciones que se adelantan en varios países a través del Hip Hop para llevar alimentos y juguetes navideños a los más necesitados, todo esto con el fin de ejemplificar pequeñas acciones que se pueden realizar para mitigar un poco las problemáticas sociales.

Parafraseando la idea de Zechmeister y Johnson (1992), citados por Boisvert (2004), en la que nos dicen que ejercer el pensamiento crítico requiere disposición para reflexionar sobre las problemáticas que surgen en la vida cotidiana, desde este proyecto pudimos identificar que el Hip Hop tiene las condiciones necesarias para ofrecer esa preparación y disposición activa, disposición que se necesita para reflexionar sobre las problemáticas cotidianas de las que habla el autor, de manera que :

1. **El Hip Hop captó la atención e interés de los participantes para que de manera libre decidieran involucrarse en los talleres**, contar sus historias de vida, anécdotas, problemáticas que identifican u observan de persona cercanas, sentires y pensares, permitiendo generar diálogos profundos.

Si analizamos las sesiones realizadas en el proyecto pedagógico de la presente investigación se puede decir que el Hip Hop como catalizador inicial de la clase "rompe el hielo" de una buena forma y da pie para que los chicos se sientan más cómodos y empiecen a hablar de sus propias historias.

También se puede decir que las temáticas asociadas al Hip Hop como películas, música e historia, por ser tan cercanas o tener similitudes al entorno de los

jóvenes de barrio popular generan cierto gusto y cercanía propiciando que los chicos se animen a contar sus propias historias o historias que ellos han observado en su entorno.

Los análisis anteriores permiten dar cuenta como durante el proceso el investigador fue identificando poco a poco como el Hip Hop propiciaba que los participantes dejarán aflorar sus pareceres u opiniones acerca de un tema, como lograba hacer sentir que las temáticas eran cercanos a ellos y **permitió que cada uno realizará participaciones activas** contando historias, anécdotas, vivencias y cosas que observan en sus diarios, generando diálogos y reflexiones en la colectividad.

2. Las letras de Rap permitieron que los participantes establecieran identidad con algunas de ellas, **generando reflexiones y conciencia acerca de las problemáticas sociales y socioculturales que se encuentran en el entorno.**

Al inicio de algunas actividades se logró captar la atención de los participantes a través de canciones de Rap, utilizadas para arrancar el taller, a partir de allí los participantes empezaron a lanzar varios comentarios acerca de la temática propuesta.

El Hip Hop, y en este caso el Rap, siguen aportando bastante a temáticas de problemáticas sociales y cotidianidad. El rap permitió en esta investigación establecer a través de sus letras y sus videos diferentes comparativas entre contextos sociales, permitió generar diálogo y generó cierta confianza maestro-alumno, al compartir música se estableció una relación de confianza que permitió diálogos más intensos.

Se logró establecer de tal manera que las letras de Rap logran construir cierta cercanía o identidad con los participantes, también que dichas letras tal vez por contener historias de vida personales logran que los participantes sientan que igualmente pueden contar sus historias a través de letras de Rap, que así mismo tienen cosas por decir y al incentivar a los participantes de esta investigación a componer sus letras se logró que ellos relatarán sus vivencias, pensamientos más profundos, sentires que no se dan tan evidentes en una charla común, lo que permitió reconocer el poder que puede tener el incentivar la escritura de Rap.

Este ejercicio de invitar a los participantes a escribir sus propias letras sirvió para reconocer que los chicos son conscientes de las problemáticas que giran a su alrededor, que a través del ejercicio de la composición de rap se pueden conocer los sentimientos más profundos de los participantes, que como dijo Diana Milstein (2015) es necesario reconocer a la niñez al igual que a los demás miembros de la sociedad, como sujetos capaces de reflexionar, interpretar e influir para cambiar las situaciones que les afectan.

3. A través del Hip Hop **se lograron establecer comparaciones entre problemáticas sociales de otros entornos** y las del propio entorno, generando así reflexiones y brindando la facultad de reconocer entre muchas problemáticas cuáles son las que atraviesan nuestro entorno.

Podemos tomar como ejemplo lo sucedido en el taller pelicula todo por unos tenis, luego de ver la película y de reconocer las problemáticas de la misma, el facilitador pregunta: *"¿y es que ustedes han visto estas problemáticas o algo así? "si, a mi mamá le robaron el celular""y a la mía el bolso"* ¿y de drogas conocen cercanos en ese problemas? pregunta el facilitador *"no""yo si mi primo fuma marihuana" "pues si cigarrillo se toma como droga entonces si""los de frente a mi casa si"* (Tomado grabación taller)

Se puede percibir como el facilitador provocó a través de la comparación que los participantes empezaran a establecer cuáles eran las problemáticas similares entre el entorno propio y el de la película, permitiendo que los participantes empezaran a comentar anécdotas de sus familiares o de cercanos referentes a dichas situaciones.

Finalmente se puede señalar que valerse de elementos del Hip Hop para trabajar en el aula y para desarrollar la propuesta pedagógica planteada en esta investigación resultó muy acertado, ya que este movimiento generó diálogos profundos, comparativas sociales, expresión de pensamientos y sentires, reconocimiento de problemáticas sociales y logró captar la atención e interés de cada uno de los participantes inmersos en esta investigación, respondiendo también al segundo objetivo específico de esta investigación: *"A Partir del Hip Hop propiciar espacios de diálogo y reflexión acerca de las realidades sociales que rodean a los asistentes al centro de refuerzo educativo".*

CONCLUSIONES

Luego de desarrollar el proyecto pedagógico que surgió desde esta investigación, de analizar los resultados arrojados por los instrumentos de recolección de datos empleados en este proyecto investigativo, podemos decir que:

• Los escenarios de educación no formal como "Mundo Fantástico" permiten que los participantes encuentren espacios más libres, que las actividades a desarrollar cuenten con menos obligatoriedad y más interés, lo cual requiere del maestro compromiso para diseñar estrategias que provoquen gusto y placer, estrategias que tengan en cuentan los intereses de los participantes, para romper el molde tradicional de temáticas por imposición y de sujetos pasivos donde no se tiene en cuenta ni sus experiencias, ni sus vivencias, ni su entorno.

• Desarrollar el pensamiento crítico no se limita a una sola actividad o no se trata de desarrollar una capacidad, sino de brindar las herramientas para que los participantes adquieran la pericia de cuestionar todo lo que les rodea. Desarrol-

lar el pensamiento crítico requiere de generar diálogos, reflexiones, conciencia, comparativas, actividades que provoquen e inciten a los participantes a explorar y exponer sus sentires y pensares más profundos, así como los invita a cuestionar como en la cultura se naturalizan algunas acciones que son violencias y que afectan la vida.

• El Hip Hop como vehículo para desarrollar el pensamiento crítico resulta fructífero, ya que es un buen provocador de diálogos profundos, permite realizar comparaciones contextuales, permite analizar y percibir las problemáticas de otros contextos, permite escarbar sentires, emociones y pensamientos, permite construir identidad y por poseer temáticas sociales cercanas a los entornos populares familiariza y conecta de manera natural con los jóvenes permitiendo generar conversaciones y trabajar temáticas sociales de manera fluida.

• Incluir a los participantes en las actividades, escuchando su música, conociendo sus opiniones, preguntadoles por si les agrada algo o no, permite generar cierta confianza entre las dos partes tutor - alumno, lo cual genera que las conversaciones sean más profundas y menos conservadas, así permite conocer relatos y experiencias muy personales de cada uno.

• Amenizar la clase con música, rompe el hielo, permite empezar a generar el diálogo, crea cercanía con los participantes, genera vínculos de amistad.

• El rap en sus letras contiene muchas problemáticas sociales y barriales que se acercan a la realidad y cotidianidad de los jóvenes, permitiendo adentrarse en temas que tienen ciertas barreras cuando se tocan. A través del rap se logran romper esas barreras y hablar de lo que molesta, genera que los participantes pierdan temor y hablen de sus historias y experiencias, puede generar tanta cercanía que los participantes dejan ir sus relatos de manera libre, hablando crudo y sin censura al estilo del barrio.

• Talleres como este se pueden replicar en diferentes espacios educativos tanto formales como no formales ya que en las institución escolar también puede servir para salir de lo cotidiano, romper el aula tradicional y generar reflexiones críticas, autocríticas y de concientización que hacen un aporte a la educación.

• Al finalizar, esta investigación aportó un proyecto pedagógico que a través del Hip Hop contribuye al desarrollo del pensamiento crítico e incita a diferentes diálogos y reflexiones acerca de las problemáticas sociales del entorno, amplió los conocimientos y enmarco las posibilidades que puede tener el Hip Hop en el campo de la educación, así mismo ensanchó la mirada sobre posibilidades y alternativas educativas que se pueden generar fuera de la escuela.

DIFICULTADES O LIMITACIONES

• Realizar la presente investigación en épocas de pandemia limitó la participación de integrantes a cada taller debido a las normas de bioseguridad.

• Estimular la asistencia frecuente de los participantes a cada uno de los talleres también fue un reto, debido a que en el centro de educación no formal la población es muy flotante.

RECOMENDACIONES

Luego de realizar el presente trabajo investigativo el cual partió de una crítica constructiva a la escuela tradicional y generó una concientización acerca de las necesidades de cambio dentro de la misma, se debería tomar en consideración la realización de proyectos como este dentro de la escuela. Teniendo en cuenta la significación que puede generar para la vida de los participantes y la profundidad de temáticas que se pueden tejer a partir de él, cualquier espacio educativo debería tomarlos en cuenta.

De ser así, en el momento de realizar este proyecto dentro de la escuela, se deben tener en cuenta algunos aspectos como: el no convertirlo en un plan de carácter obligatorio, el no regularlo a través de unas notas, sino continuar permitiendo que este sea por gusto y que los participantes encuentren una motivación para tomarlo.

Al llevar este tipo de proyectos pedagógicos que se consoliden con la participación activa de los estudiantes a la institución escolar sería bueno y pertinente contar con el trabajo de un facilitador o tutor flexible, que permita que los participantes lleven el taller a otros campos, que permita explorar y realizar cambios, un tutor que preferiblemente conozca de Hip Hop, de rap, para que los chicos sientan esa experticia en el tema y hagan de la experiencia un momento significativo.

Para continuar reproduciendo este proyecto pedagógico en diferentes espacios educativos es recomendable profundizar más en acciones que se pueden efectuar en torno a la solución de las problemáticas sociales planteadas por los mismos participantes, como por ejemplo: el reciclar, el tomarnos por un día espacios recreativos como parques que han sido ocupados para otras actividades que alejan a los niños del juego y el disfrute. Esto con el fin de que no quede solo en el aula y en la palabra, sino evidenciar que se pueden producir acciones que de cambio desde el trabajo colectivo.

REFERENCIAS

• Arias, J. & Aristizabal, L. (2016). Colectivo Hip Hop Innata Disensión, un estudio desde la perspectiva de educación ciudadana, referido a las dinámicas artísticas y de agrupamiento juvenil. [Tesis maestría, Universidad Tecnológica de Pereira]. https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/b4d422a1-c4c9-4743-b5ec-487712d7ce6e/content

• Bonilla, E, & Rodríguez, P. (2005). Más allá del dilema de los métodos. Grupo editorial Norma. Universidad de los Andes.

• Boisvert, J. (2004). La formación del pensamiento crítico teoría y práctica. (R. Rubio, Trad.). Fondo de cultura económica. (Obra original publicada en 1999).

• Colima, L. y Cabezas, D. (2017). Análisis del rap social como discurso político de resistencia. Revista de Estudos do Discurso. 12(2), 24-44.

• Carrillo, T. (2001). El proyecto pedagógico de aula. La revista venezolana de educación. 5, pp, 335-344. https://www.redalyc.org/pdf/356/35651518.pdf

• Diker, G. (2008). Autoridad y transmisión: algunas notas teóricas para re-pensar la educación. Revista educación y humanismo, 15, pp, 58-69.

• Freire, P. (2004). Pedagogía de la autonomía. Paz e terra sa. São Paulo.

• García, B. Gonzáles, S. Quiroz, A y Velásquez, A. (2002). Técnicas interactivas para la investigación social cualitativa. [Laboratorio internacional universitario de estudios sociales, Fundación Universitaria Luis Amigol. http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2101/files/2009/10/Tecnicas-Interactivas-para-la-Investigaci%C3%B3n.pdf

• García, C. (2003). Investigación cualitativa como jazz. Variaciones prospectivas de una analogía. Revistas nómadas. 18, pp, 10-18.

• García, et. (2002). Metodología, método y técnicas. Acercamientos. El Taller en procesos de investigación interactivos. Estudios sobre las culturas contemporáneas. 9, pp, 141 - 153.

• Guba, E., & Lincoln, Y. (2002). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. In C. Derman, & J. Haro, Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social.

• Krs One. (2010). El evangelio del Hip Hop. (Kontraky, Sagga & Bersatyl, Trad.). Powerhouse books. (obra original publicada en 2009).

• Kumar, T. (2016). Something You Can Look Back On": Teacher Candidates, Rap Music, and P-12 Social Studies. Journal of Education Volume: 8-9, pp, 1224-1250. https://journals-sagepub-com.bdigital.udistrital.edu.co/doi/pdf/10.1177/0042085916674058

• Latorre, A. (2005). La investigación - acción conocer y cambiar la práctica educativa. Editorial Grao.

• Mariño, G. y Cendales, L. (2004). Educación no formal y educación popular: hacia una pedagogía del diálogo cultural. Federación internacional de fe y alegría.

• McLaren, P. (1984). La vida en las escuelas. Siglo XXI editorial.

• Milstein, D. (2015). Etnografía con niños y niñas: oportunidades educativas para investigadores. Revista de educación Espacios en blanco, 25, pp, 193-211.

• Mejía, M. (2021). La Sistematización: Empodera y produce saber y conocimiento. 6 Reimpresión Ediciones desde abajo.

• Oviedo, P y Páez, M. (2020). Pensamiento crítico en la educación: propuestas investigativas y didácticas. Universidad de la Salle.

• Pérez, J. (2011). Más allá del ruido. El Hip Hop en Bogotá. En "Historia, Memoria y Jóvenes en Bogotá". Alcaldía Mayor de Bogotá. https://drive.google.com/file/d/1IL57AODM3IcqPqi9wSBGz1u55iYUgbBB/view

• Roa, M. (2020). Producción del álbum musical sinfonía de la guerra. [Tesis pregrado Universidad Pedagógica Nacional]. http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12067/TE-24126.pdf?sequence=1&isAllowed=y

REFERENCIAS

• Suárez, M. (2002). Algunas reflexiones sobre la investigación - acción colaboradora de la educación. Revista electrónica de enseñanza de las ciencias. 1, pp, 40- 56. http://reec.uvigo.es/volumenes/volumen1/REEC_1_1_3.pdf

• Trilla, J. (1993). La educación fuera de la escuela. Ámbitos no formales y educación no formal. Ariel educación.

• Torres, A. (2007). Educación popular, trayectoria y actualidad. Dirección general de producción y recreación de saberes. Universidad Bolivariana de Venezuela.

• Zorrilla, O. (2017). Hip Hop en la escuela: experiencias escolares para el desarrollo del pensamiento crítico en niños y niñas de tercer grado. Revista Kavilando. 10 N°2. http://kavilando.org/revista/index.php/kavilando/article/view/269/239

ENTREVISTA

Pablo Venegas De Luca

Doctor en Sociología, Docente en Universidad Grenoble Alpes.

"La memoria colectiva se construye y se mantiene a través de nuestras interacciones, mediante el diálogo, las relaciones y el discurso, articulando así un tejido que existe a través del lenguaje que nos permite resignificar lo que hemos vivido."

Por Fran Óscar Checa Fernández y Cristóbal Allende Pino

Cuéntanos acerca de tu carrera personal, tu recorrido vital hasta llegar a Grenoble (Francia).

- Nací en Chile, pero viví en Bélgica de los 10 a los 15 años. Al igual que mucha gente, mis papás arrancaron de los brutalidades de la dictadura en los años 80.

De vuelta en Chile fui al Colegio Latinoamericano de Integración y, al terminar el liceo, estudié un año guitarra clásica en la Universidad Metropolitana. Sin embargo, fue en Sociología -en la emblemática y recordada Universidad ARCIS- donde finalmente encontré lo que buscaba en ese momento.

¿Cómo comienzas a interesarte por la sociología del Arte? Háblanos de tus intereses investigativos.

- Siempre me interesaron las artes en general (la música, la literatura, las artes visuales, etc.), pero siempre desde la teoría dado que -aparte de la guitarra- no era muy bueno en ninguna de ellas.

En mis primeros años de estudiante de sociología siempre busqué como relacionar estos dos mundos que me apasionaban, sin mucho éxito la verdad. Tampoco encontraba mucho eco cuando hablaba de esto a mis profes, sociólogos, de esa época. Los catedráticos que, de cierta manera, entendían mis inquietudes eran filósofos : Sergio Rojas -por ejemplo– o Federico Galende, entre otros. Fueron ellos los que, poco a poco y sobre todo a partir del tercer año de la carrera, me entregaron algunas de las pistas que necesitaba para poder relacionar el mundo de las artes y las ciencias sociales, lo cual me llevó a conocer a la Escuela de Frankfurt y a la Crítica Cultural. Sin embargo, a pesar de que encontré algunas respuestas a mis inquietudes, lo que yo quería hacer por sobre todo era sociología y sentía que estos dos caminos teóricos no respondían cabalmente a lo que yo quería. Seguí buscando, de forma bien autodidacta la verdad -recuerda que estamos a principios del año 2000–, y me topé con La Sociología del arte de Arnold Hauser y después con Sociología del arte de Pierre Francastel, ambos libros re interesantes pero seguían siendo historia del arte, historia social y/o sociologizante, pero historia al fin y al cabo. No fue hasta que leí Las reglas del arte, de Pierre Bourdieu, que encontré lo que durante tantos años estuve buscando. Así fue como, finalmente, hice una tesis de pregrado en sociología del arte en la cual intenté explicar la relación entre el nacimiento de un campo de producción artístico-cultural vanguardista (en el Chile dictatorial de finales de los 70 y principios de los 80) y el cierre -y ocupación- del campo universitario durante el régimen militar.

Tiempo después hice un taller abierto de sociología del arte en la Universidad ARCIS, de un semestre creo, y fue en ese momento donde sentí la necesidad de formarme académicamente en esa especialidad. No fue nada fácil, porque los masters que encontraba en general eran en estética, crítica cultural, o sociología de la cultura, pero ninguno se especializaba en sociología del arte. Finalmente, y ahora -al fin- respondo a tu primera pregunta: encontré exactamente lo que buscaba en Francia, más específicamente en Grenoble, lugar donde había un master en sociología del arte y la cultura que abordaba todo lo que yo buscaba desde hace tiempo. Entre paréntesis, ahí fue dónde conocí a la Marisol (Facuse); con quien, años después, sacamos el libro Sociología del arte. Perspectivas contemporáneas. En esa época, 2007-2008 más o menos, Grenoble aún era uno de los polos investigativos más activos en lo que a sociología del arte francesa se refiere, ya que poseía una larga tradición en ese campo. Durante ese master trabajé sobre la recepción del escritor Roberto Bolaño, mediante las herramientas propias a la sociología de la lectura y la sociología de la recepción. Después, durante mi doctorado, seguí trabajando sobre la sociología de la lectura, pero poco a poco me fui enfocando más en la ficción en sí misma y finalmente hice una tesis sobre la definición sociológica de la experiencia ficcional, en la cual investigué sobre cómo los consumidores de ficciones artísticas (literarias, cinematográficas, teatrales, etc.) viven y definen este tipo de experiencias.

Aunque mis intereses investigativos siguen enfocados dentro del ámbito de lo que trabajé durante mi doctorado, actualmente estoy empezando dos nuevas investigaciones que se alejan de lo que trabajo en general. Una de ellas tiene que ver con la articulación del campo de la sociología del arte en Chile y, por otra parte, estoy empezando a trabajar sobre el público del Museo del estallido social de Santiago.

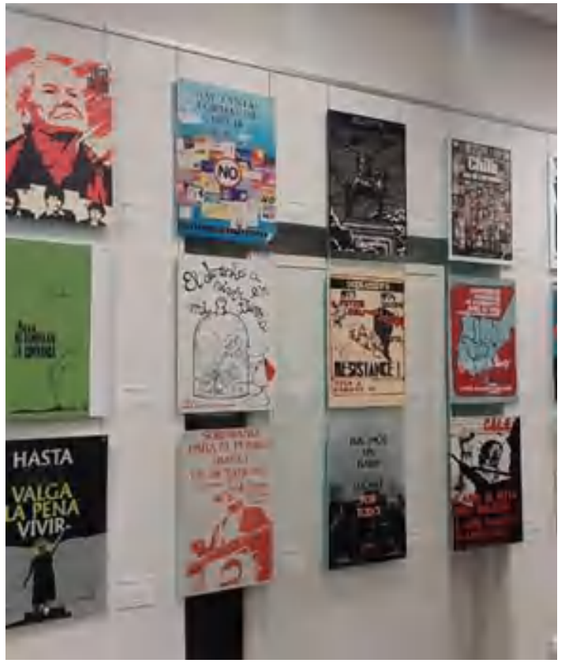
¿Cómo se piensa Chile desde el exilio? ¿Qué visión que se tiene desde Francia del Chile actual?



IMAGEN 1. Ciudad de Grenoble, Francia. Fotografía por Nicole Herrero.

-Bueno, tu pregunta tiene varias formas de ser respondida, o mejor dicho varios enfoques desde donde responderla. ¿Te refieres a la visión que tenemos los chilenos que vivimos fuera o a la visión que, en general, los franceses tienen sobre lo actualidad de Chile? Trataré de responder incluyendo a ambos grupos, y también desde un punto de vista bastante subjetivo puesto que lo respondo desde mi limitada experiencia personal sobre el tema.

Primero que nada, hay que recordar que cuando hablamos del Chile actual, desde el punto de vista de alguien que vive en extranjero pero supongo que también es similar a quien vive en Chile, hablamos obviamente del estallido social de octubre del 2019 y todo lo que aquello implicó -a nivel de los movimientos y demandas sociales necesarias que remecieron a todo el país. En este sentido, el estallido social chileno fue visto desde Francia como un momento de gran esperanza, como la materialización de un gran anhelo de que las cosas (el modelo neoliberal salvaje más específicamente) podía ser cambiado y que la gente -el pueblo- podía llegar a ser el protagonista de todo este cambio (transformación). Obviamente, insisto, estoy hablando desde mi experiencia personal, que es la de un entorno compuesto casi exclusivamente de gente de izquierda, tanto en lo que refiere a los chilenos como a los franceses. Dicho esto, y dentro de este contexto, también vale la pena recordar como el Chile de la Unidad popular de los 70 fue -y sigue siendo- visto desde el mundo de la izquierda francesa como el lugar de todas las esperanzas y los posibles. El lugar donde el sueño de un mundo socialista, y democrático, dejaba de ser una utopía y era llevado a la práctica a través de largo un proceso progresista que llevó al triunfo de la Unidad Popular, instaurando así la vía chilena al socialismo. En este sentido, creo que todos los imaginarios presentes en los anhelos utópicos, -siempre tan vigentes y necesarios- de un posible cambio societal, salieron a flote en las subjetividades de todos aquellos (mi entorno de chilenos y franceses de Grenoble) que mirábamos la revolución que se estaba llevando a cabo en Chile en aquel momento. De cierta manera, creo que se observaba al Chile del estallido tal como se miraba al Chile los 70 (UP), es decir de manera expectante; en el sentido de que si las grandes transformaciones societales lograban llevarse a cabo en Chile eso significaría que la posibilidad de replicarlas en otras partes del mundo era una realidad y no solamente una eventualidad remota.



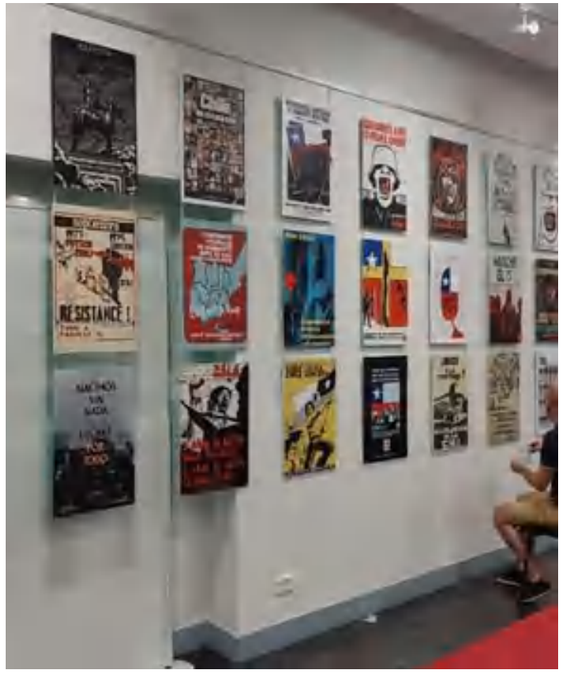


IMAGEN 2 y 3 . Fotografía por Pablo Venegas de Luca.
Exposición "50 ans d'Art en Résistance au Chili"

Bueno, y en lo que refiere a todo lo que pasó después del rechazo del proyecto de la Nueva Constitución el 2022, y todo el al actual proceso de la propuesta de la nueva Constitución escrita por los discípulos de Jaime Guzmán, creo que las palabras, sinsentido, incomprensión, o desesperanza, definen a la perfección como el Chile actual es visto desde acá. Tal vez exagero un poco, pero siendo sincero creo todo lo que ha pasado este último tiempo ha dejado bastante perplejos a los franceses y a los chilenos que vivimos acá.

¿Qué papel juegan deben jugar los académicxs en la construcción de esta sociedad contemporánea? Y más concretamente, en la aplicación a tu campo.

-Un poco difícil tu pregunta. Trataré de responder lo más sucintamente posible. En lo que refiere a los académicos en general no podría decirte cuál es, o debería ser, su rol. Sin embargo, en lo que refiere más precisamente al campo de la sociología creo que, idealmente, el rol que debería tener -en nuestras sociedades contemporáneas- es el de ser una barrera de contención que haga frente a ciertas ideas y discursos obscurantistas, negacionistas y totalitarios, que se oponen a aquello que podríamos llamar la realidad objetiva, rechazando pura y simplemente los hechos facticos. En este sentido, bajo el escudo de la libertad de expresión, estos discursos del Fake News (por llamarlos de alguna forma) se sienten con el derecho de decir cualquier barbaridad -que parecieran venir de un mundo paralelo- como si se tratara de algo comprobado, cuando en realidad no se trata más que de opiniones falaces, la mayoría de las veces peligrosas, disfrazadas de verdades objetivas. ¿A qué tipo de discursos me refiero? A aquellos usados regularmente por los populismos de derecha, aquellos que manipulan a la opinión pública y el discurso del sentido común al decir, por ejemplo, que: "Los migrantes nos roban el trabajo"; "Los delincuentes son principalmente extranjeros"; "La mano dura, o la tolerancia cero, es la mejor forma de luchar contra la delincuencia"; "Los manifestantes del estallido social eran en su gran mayoría vándalos, lumpen y delincuentes"; "Los horrores de la dictadura se justifican debido a que había una guerra interna"; etc. Esto es sólo un botón de muestra que se aplica a la realidad chilena, pero -desgraciadamente- puedes observar este tipo de argumentación en muchas partes del mundo. Las Ideas de Vox (España), del Frente Nacional (Francia), Trump, Bolsonaro o Milei, encajan perfectamente en lo que acabo de decir.

Lo que te estoy contando no es nada nuevo, ya a finales de los años 20 el nazismo defendía el antirracionalismo a través de un discurso antipositivista que mezclaba -a su antojo- explicaciones científicas con preconcepciones y prejuicios explicativos. Sin embargo, la batalla frente a este tipo de discursos es algo que se tiene que renovar una y otra vez, es un territorio en disputa que nunca puede darse por ganado y no es algo que se haga una vez por todas y ya. En cierto sentido, la investigación sociológica puede desempeñar un rol importante en la articulación de un cordón sanitario frente a estas ideas, lo cual puede ser hecho medi-



IMAGEN 4. Detalle de arpillera.
Exposición "50 ans d'Art en Résistance au Chili"
Fotografía por Pablo Venegas de Luca.

ante la deconstrucción de estos discursos enfrentándolos a datos empíricos para demostrar la falsedad de este tipo de argumentación.

Háblanos sobre los proyectos que habéis celebrado en Grenoble y/o en tu Universidad para el 50 aniversario del golpe de estado.

- A finales del 2022 recibí una invitación, de la municipalidad de Grenoble, para participar -en calidad de profesor de la Universidad de los Alpes- a una reunión donde se hablaría de las posibles actividades que la ciudad llevaría a cabo para conmemorar los 50 años del golpe de estado en Chile y Uruguay. En la reunión se presentaron las actividades que se harían para la conmemoración y, además, se nos propuso a los presentes -miembros de asociaciones chilenas y uruguayas- que presentáramos proyectos (artísticos, culturales, etc.) para conmemorar esta fecha. Una anécdota interesante: Pocos días antes de esta reunión había tenido una conversación con un amigo chileno en la que hablábamos de cómo, tras haber ganado el rechazo el 2022, la derecha chilena estaba -nuevamente- reescribiendo la historia al describir el Estallido Social de octubre como una mera revuelta anárquica, en la que el vandalismo se había tomado las calles de Santiago y que -por suerte- todo había vuelto a la normalidad. Frente a la impotencia que nos producía oír ese tipo de discurso pensábamos, con mi amigo: "De momento, lo único que podemos hacer es dar la batalla por el relato", es decir lograr imponer (y difundir lo más posible) la narración de lo que realmente pasó durante el Estallido social y no dejar que el negacionismo de derecha acalle la historia de todo un pueblo (cientos de personas) que luchó por sus derechos. Bueno, teniendo en mente esta conversación, y al salir de la reunión donde se nos propuso que presentáramos proyectos para conmemorar esta fecha, se me ocurrió armar una exposición en Grenoble que hablara, a través del arte, de las luchas que se dieron durante el periodo de la dictadura y de las expresiones artísticas que emergieron para el estallido; precisamente para dar cuenta, rememorar, y ver los puntos en común de estas dos luchas que se llevaron a cabo. Como no soy curador, y no tengo ni la más mínima idea de cómo montar una expo, contacté con alguien de Chile que sí podría llevar a cabo este proyecto: Marcel Solà, director del Museo del Estallido social, de quien había escuchado súper buenos comentarios en cuanto a su trabajo y su gran compromiso en la defensa de los derechos humanos. Además de él, para montar este gran proyecto, contacté con una amiga que, al igual que yo, vive Grenoble: Belén Rojas, antropóloga y profesora de FLACSO, con quien organizamos todo este proyecto desde Francia. De esta forma, articulamos un equipo de trabajo con el cual logramos obtener el financiamiento para traer a Francia, y montar, la exposición "50 ans d'Art en Résistance au Chili" ("50 años de arte en resistencia en Chile"). Fue una experiencia muy enriquecedora y emocionante, aunque no fue nada fácil llevar a cabo el proyecto, debido a los medios económicos que tuvimos que conseguir acá y el trabajo mismo de traer y montar una exposición de gran envergadura en tiempo record. Sin embargo, el resultado final y la recepción de la exposición fue increíble. Marcel Solà hizo un trabajo curatorial de un muy alto nivel y súper conmovedor, en el sentido de que logró transmitir y dar cuenta -a través de un trabajo curatorial con pancartas, arpilleras y material audio visual- de todo un momento histórico de lucha contra la dictadura y, al mismo tiempo, hacer un nexo con toda la producción artística surgida durante el Estallido social. Por otra parte, como dije antes, la recepción del público fue muy buena, sobre todo por parte de la comunidad Chilena de Grenoble donde gran parte de ellos son exiliados, e hijos de exiliados, y para quienes la conmemoración de los 50 años era un momento con una carga emotiva extremadamente fuerte. En ese sentido, durante la inauguración de la expo, hubo mucha gente que quería compartir lo que había vivido durante el golpe de estado, conversar sobre lo que había sido para ellos vivir el exilio en Francia, hablar de sus experiencias de lucha contra la dictadura; en fin, rememorar y compartir un sinfín de experiencias sobre aquello que es tan necesario expresar para dar sentido a la catástrofe que significó para ellos (nosotros) el golpe de estado de 1973.

En definitiva, nuestra expo logró con creces lo que se proponía dado que al conmemorar un hecho tan trágico -y decisivo en la historia colectiva de Chile- como lo es golpe de estado, no se trata sólo de enfrentar el recuerdo contra el olvido, dado que nadie olvida definitivamente un hecho. El ejercicio de la memoria (que se dio durante la expo) trata más bien de la forma en que se cuenta lo sucedido, y en cómo se le da sentido. Desde este punto de vista, la lucha por la memoria es una lucha por las formas en que contamos lo que nos ha pasado, y es en este contexto en que el



IMAGEN 5. Fotografía por Pablo Venegas de Luca. Exposición "50 ans d'Art en Résistance au Chili".

arte en general, y esta exposición en particular, juega un rol fundamental. Esto, dado que este ejercicio de memoria -que se da a través de la recepción de las obras- permite una constante resignificación del pasado traumático que potencia la discusión con el tiempo presente. En este sentido, la memoria colectiva se construye y se mantiene a través de nuestras interacciones, mediante el diálogo, las relaciones y el discurso, articulando así un tejido que existe a través del lenguaje que nos permite resignificar lo que hemos vivido.

¿Qué debemos esperar para el próximo Número de la Revista A Contrahilo? ¿A quién se dirige, sobre qué trata, sobre qué pretendes indagar…?

- El próximo número de la revista estará enfocado en como la sociología -en particular-, pero más ampliamente las ciencias sociales en general, abordan las ficciones o el objeto ficción -para llamarlo de alguna forma. Planteado de esa forma el tema puede parecer extremadamente amplio e impreciso, pero si lo aclaramos un poco se entenderá rápidamente. ¿A qué me refiero cuando hablo de ficción? En pocas palabras, me refiero específicamente a aquellas creaciones en las que una obra de arte pone en escena un universo imaginario, como por ejemplo una novela, una película, una serie de TV, una obra de teatro, una performance, etc. Dicho ahora de una forma más técnica, y citando al filósofo francés Jean Marie Schaefer, me refiero a aquellas instancias creativas en las que los sujetos-actores "elaboran representaciones sabiendo que son falsas, comunican a otros informaciones que se presentan como si hicieran referencia a algo real cuando en realidad son lisa y llanamente inventadas, e incluso se interesan en relatos, representaciones visuales, o acciones, a sabiendas que se trata meramente de apariencias."[1]

Dicho esto, el llamado a contribución para el próximo número está dirigido a todo investigador que aborde, directa o indirectamente, el objeto ficción. El abanico de posibles contribuciones es bastante amplio, pero para dar una idea podemos, por ejemplo, pensar en estudios de recepción, análisis sociológicos y/o historiográficos de obras de ficción, estudios sobre los procesos creativos de producciones ficcionales, análisis internos de obras de ficción mediante un enfoque sociohistórico, las ficciones como forma de conocimiento (qué y cómo se aprende de éstas), etc. También pienso en investigaciones que propongan enfoques metodológicos para abordar las ficciones, aunque éstos no hayan sido creados para este objetivo. Por ejemplo, el enfoque sociológico fenómeno-comprensivo de Alfred Schütz[2] y sus mundos de la imaginación, tales como la experiencia de soñar despiertos, pero también los juegos ficcionales de hacer-como-si (llamados también juegos de fingimiento lúdico), o las modelizaciones y los marcos transformados propios a la microsociología de Erving Goffman[3]. En fin, la posibilidades son inmensas, pero ya se verá en detalle todo esto en el CFP. -

Reportage - La Maison de l'international commémore les 50 ans du coup d'Etat au Chili - Vidéo Dailymotion

1. SCHAËFFER J.M., Pourquoi la fiction ?, Paris, Seuil, 1999, p. 54.
2. Ver SCHÜTZ A. y LUCKMANN T., Las estructuras del mundo de la vida, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
3. Ver GOFFMAN E., Frame Analysis. Los marcos de la experiencia, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas y Siglo XXI, 2006

Colofont

Este número fue coordinado desde Chile, Francia, España y Estados Unidos. Diseñado por Marce Soto-Ramiez, diseñadora chilena, inmigrante residente en Seattle, Estados Unidos, en coordinacion con Cristóbal Allende Pino, Fran Óscar Checa Fernández y Pablo Venegas De Luca.

Para este número se utilizaron las siguientes tipografías chilenas: Chúcara diseñada por Juan Pablo De Gregorio y Mazúrquica, diseñada por Javier Quintana Godoy.

Abril, 2024. Santiago, Chile.