

de nostalgia en los modos y maneras en que la vida ocurre desde la micro Tucapel, ya que por medio del relato radial-sonoro nos imprime una imagen-ciudad afectada por los procesos de marginalidad y olvido como consecuencia de los sistemas productivos de desarrollo, crecimiento y gentrificación. Sin embargo, en términos de la eficiencia de los recursos y las gestiones propias de la elaboración de la obra, es más bien un ejercicio de perturbación crítica que levanta un posible espacio de resistencia política, social y cultural frente a los procesos extractivistas de esta sur-realidad.

Este propio paisaje cultural responde a la comprensión de nuestros procesos locales, como un afán revelador de esta traza sur-realista, poniendo al servicio del relato la Estación de Trenes Andalién, el antiguo cordón industrial de Concepción, la emblemática lucha de la población Aurora de Chile o la frontera originaria del territorio natural como el río Biobío, derroteros significativos de trabajo colectivo. Así, *GS* nos enfrenta al paisaje de nuestra vida cotidiana, una construcción procesual, social y espacial que se cimienta en nuestras propias operatorias, por eso entendemos este ejercicio estético como una práctica crítica de nuestro propio esquema social y, por ende, espacial temporal. Sí, nos enfrentamos en y desde esta construcción colectiva, como una acción que cava “en el subsuelo de la vida cotidiana, aparente sin espesor” (Ricoeur cit. en Giannini XI), una experiencia común, que trasciende a su propia imagen e incluso a su propio trazado.

### **Un segundo momento. El dispositivo**

Cuando *GS* nos presenta su propuesta escénica altamente visual y participativa, podemos observar representaciones y operaciones que van cimentando y expandiendo el campo de la propuesta. Vemos, entonces, un viaje que, en primera instancia, se proyecta desde un cuerpo delimitado, para prontamente ir movilizándose y desmarcándose de esta silueta ilustrativa y anecdótica hacia un sistema más complejo de prácticas, saberes y visualidades. Allí se encuentran metodologías visuales, sonoras, escénicas y espaciales que se disponen libremente entre los espectadores participantes para dar cuerpo efectivo a múltiples significados relacionales en una práctica transdisciplinar. El medio “dispositivo” funciona como un artificio del entremedio, es decir, se instala en la experiencia misma del cuerpo performático, fugando(nos) en y desde; hacia dentro y fuera de él.

Por eso, podemos suponer que este recorrido de frágil trazado, por sus condiciones no hegemónicas del recorrido, nos sitúa y deslocaliza desde el ser individual al ser colectivo y al sujeto social. *GS* se nos presenta como un espacio dispuesto para la representación de la diferencia, forjando un negativo del cuerpo en movimiento: la corporeidad como sujeta de cambio.

### **Un tercer momento. El arte como esfera de conexión humana**

Esta tercera instancia se nos presenta desde los discursos dialógicos entre arte y comunidad, teatro y performance o teatro y visualidad, que propician la posibilidad de discusión de este dispositivo.

Dentro del contexto local de la obra, se establece una relación significativa en el levantamiento de lo común, como un espacio de visibilidad, intercambio y experimentación conjunta. Cuando

GS nos involucra en representaciones e identidades colectivas, dadas por un contexto geopolítico, histórico y territorial común, nos implica en este contexto/comunidad como un vínculo en donde se fundan estas relaciones. De esta manera, lugares como la población Aurora de Chile, la estación Andalién e, incluso, el cambio estético del centro penquista nos proponen un viaje de tiempo relacional pleno de experiencias interhumanas e intersubjetivas. Diálogos cruzados que nos transforman de espectador pasivo a participante activo, de individuo a colectivo, y de cuerpo social a cuerpo político.

### Un cuarto momento. Visualidad en escena

Primero vemos la inscripción de la obra como una deriva territorial-local, donde el ejercicio colectivo ocurre entre los espectadores participantes, actores y asistentes, tributando hacia un desenlace errante que se fuga hacia la subrealidad. Y allí, más que el surrealismo como una lectura siempre posible del inconsciente, me atrevo a atestiguar, al relevo de las surrealidades como capas de sentidos y levantamiento estéticos al de las subrealidades siempre presentes e incrustadas en los bajos cimientos del territorio. Volvemos a lo real del cuerpo y se hace evidente cómo un orden es sustituido por otro. En este traspaso de sub y sobrerrealidades, es justamente lo que está oculto lo que levanta y demanda esta deriva en su capacidad escénica. Todos fuimos *performers* al servicio de la escena y GS nos lo enseña con la presencia. Este ocultamiento transparente de lo que se revela en este juego de subrealidad es un recurso que las intervenciones y acciones de video *mapping* nos enfrenta ante el contexto y la ficción de la luz. Una fantasía propia de este recurso que ilumina lo oscuro y oscurece lo iluminado. Pero, sin duda, lo que se suboscurece o desilumina es un cuidadoso trabajo gráfico que dialoga entre las atmósferas de la imagen y la ruina de lo arruinado. La simulación como operación de la obra nos introduce en el misterio de todos los códigos de representación. Sé que es una micro, pero sospecho de ella; sé que es una radio, pero sospecho de ella; sé que es mi ciudad, pero sospecho de ella.

En segundo lugar, vemos el desenlace del sonido como un activador escenográfico, donde los audios radiales nos entregan información sonora que constituye visualidad respecto de la escena. Esta se va, lentamente, silenciando en la medida que la imagen cinematográfica (recortada por el marco de la ventana) va retratando el ruido del movimiento. Así cada escena evoca una imagen y un sonido que, a modo de un diario mural, representa las expectativas comunitarias de la mirada. Finalmente, destaco el ejercicio lúcido de la configuración espacial en movimiento, que, siempre presente, nos hace actores participantes y directores de arte de nuestra mirada.

### Conclusión: dos puntos de interés

En primer lugar, GS reconoce a Concepción como un polo de desarrollo industrial que forjó una clase obrera pujante y próspera en miras de la modernidad y el progreso local, donde el reconocimiento de sus barrios, hoy decaídos y abandonados (por un proceso de desindustrialización), nos enfatizan la precarización de las relaciones laborales que condicionaron las situaciones de pobreza asociados a estos momentos productivos. Sin duda, es necesario ponerlos a disposición

de la memoria y la identidad local. No obstante, hoy también nos enfrentamos a condiciones laborales altamente cuestionables en términos de derechos y garantías laborales de todos(as) los(as) trabajadores(as), incluida la esfera del arte.

En segundo lugar, *GS* se presenta como un transformador sensible de la realidad y las interconexiones humanas, donde el arte se manifiesta como “elemento de lo social y fundador del diálogo” (Bourriaud 14), profundizando en las fallas sistémicas de una sociedad productiva. Si bien, parece evidente suponer que el “... el arte siempre ha sido relacional” (Bourriaud 14), es importante pensar en cómo hoy adolecemos de extractivismos que tributan, unilateralmente, a un campo del arte cerrado y endogámico, no fortaleciendo el mapa relacional y transdisciplinario de la esfera del arte, sino padeciendo de estructuras reductoras que rigen nuestra administración cultural.

#### Obras citadas

- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Argentina: Editorial Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.
- Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial UDP, 2013. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2001. Impreso.