

Recorrer y hacer memoria: interacción entre territorio y públicos a través de dispositivos mediales

Travelling and Making Memories: Interaction Between Territory and Audiences Through Media Devices

Pablo Cisternas Alarcón

Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo, Chile
pablocisternas@uchile.cl

Tania Novoa

Investigadora independiente, Chile
t.novoa.g@gmail.com

Resumen

El presente artículo analiza las obras teatrales *Cómo se recuerda un crimen (?)* y *Flores a quien corresponda* desde la óptica de la interacción entre territorio y públicos a través de dispositivos mediales. Estrenados en Santiago de Chile en el año 2021, estos montajes se caracterizan por generar experiencias escénicas que se instalan en una zona híbrida entre arte y activismo, la que se ha revisitado como potencial político no institucionalizado desde el 18 de octubre de 2019. Se propone una lectura de ambos procesos a partir del concepto de evento teatral acuñado por Willmar Sauter, en diálogo con la noción de acontecimiento de Erika Fischer-Lichte.

Palabras clave:

Sitio específico - memoria - medios tecnológicos - teatro y política - performance digital.

Abstract

This paper analyses the plays *Cómo se recuerda un crimen (?)* and *Flores a quien corresponda* from the perspective of the interaction between territory and audiences through media devices. Premiered in Santiago of Chile in 2021, these productions are characterized by generating stage experiences that are installed in a hybrid zone between art and activism, which has been revisited as a non-institutionalised political potential since October 18th, 2019. We propose a reading of both processes based on the concept of theatrical event coined by Willmar Sauter, in dialogue with the concept event of Erika Fischer-Lichte.

Keywords:

Site specific - memory - technological media - theatre and politics - digital performance.

Introducción

El presente artículo¹ desarrolla un análisis de la interacción entre sitios específicos y públicos en dos experiencias escénicas: *Cómo se recuerda un crimen (?)*² y *Flores a quien corresponda*³. Los montajes responden a un formato interactivo con la potencialidad de ser estudiados como teatro, en tanto obras que utilizan dispositivos mediales para poder relacionarse con públicos en vivo. Como señala Dixon (*Researching Digital*), el protagonismo de las nuevas tecnologías en este tipo de montajes les otorga un rol clave a la hora de plantear estrategias de escenificación, requerir el conocimiento de nuevas técnicas y ampliar los límites estéticos de las obras producidas en estos formatos. Estos trabajos fueron presentados en Santiago de Chile a inicios del año 2021, durante la pandemia de Covid-19 y con posterioridad al estallido social chileno, tiempo en el que expresiones híbridas entre experiencias artísticas, políticas y activistas proliferaban en el espacio público. Ambos casos examinados aluden a situaciones de violencia estatal ocurridas en Chile, desde el mismo territorio en el que sucedieron.

Cómo se recuerda un crimen (?) es un montaje que se realiza a partir de un recorrido físico en torno a las ruinas del complejo de viviendas sociales Villa San Luis en la comuna de Las Condes. La obra presenta testimonios sobre el desalojo de la comunidad de la villa en los primeros años de la dictadura militar en Chile, que comenzó en 1973; la expropiación de aquellos terrenos y su posterior venta a inmobiliarias. El montaje se ejecuta a partir de una caminata guiada a través de dos soportes: un *fanzine* y una serie de pistas de audio que, presentados de manera conjunta, movilizan a los públicos en una ruta estructurada en siete estaciones: El parque; Las empresas; Los militares; Lote 18; El hogar; El último block y El monumento. El trayecto se extiende desde el Parque Araucano hasta las actuales ruinas de la Villa San Luis, pasando por las calles Rosario Norte, Presidente Riesco, Cerro El Plomo y Los Militares.

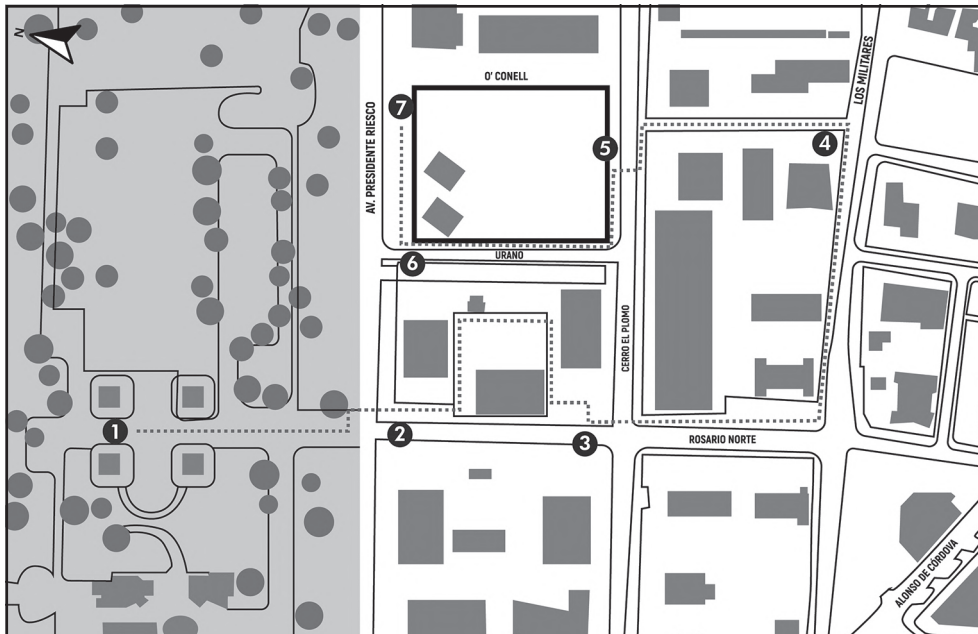
El *fanzine* es un documento a color y tamaño media carta de 24 páginas que contiene textos, imágenes, objetos y mapas que permiten a los públicos situarse en el lugar, observar el entorno, reflexionar a partir de datos, realizar juegos de perspectiva e intervenir los espacios en el recorrido. Por su parte, las siete pistas de audio incluyen composiciones sonoras a partir de una voz guía, sonidos incidentales y fragmentos musicales, registros de la prensa de la época y testimonios de expobladores de la villa entrevistados en el marco del proyecto.

La siguiente descripción corresponde a la función realizada el 17 de febrero de 2021. En esta el primer encuentro del grupo se produjo alrededor de una fuente de agua al interior del Parque Araucano de la comuna de Las Condes a las 19 horas. Las facilitadoras indicaron al grupo de espectadores en qué momento se debía activar el primer audio para dar inicio a la experiencia. Por medio de la primera pista de sonido, la voz guía explicaba la correlación entre *fanzine*, audios y trayecto, y el modo en el cual se iría desarrollando la ruta a través de siete estaciones indicadas en el mapa dispuesto en el *fanzine*.

1 Este artículo es escrito en el marco del proyecto Fondart 521083 "Nuevos medios y teatro", en el que la autora y el autor son coinvestigadores.

2 Ficha artística de *Cómo se recuerda un crimen (?)*. Dirección: Cecilia Yáñez y Camila Milenka. Diseño sonoro: Josefina Cerda. Diseño *fanzine*: Amanda Basáez, Melissa Thomas, Javiera Chávez. Voz guía: Belén Herrera.

3 Ficha artística de *Flores a quien corresponda*. Dirección y diseño: Colectivo La Disvariada. Intérpretes: Bárbara Bodelón, Gabriela Basauri y Paulo Stingo. Técnicos en terreno: Gustavo Deutelmöser y Octavio Navarrete. Técnico y edición digital: Juan José Acuña. Material audiovisual: Matías Burgos. Diseño Sonoro: Juan José Acuña. Producción: Alonso Morales y Gabriela Basauri.



Trayecto realizado en *Cómo se recuerda un crimen (?)*. Diseño: Jorge Valenzuela.

1. El Parque. Esta primera estación se inició en el Parque Araucano. El audio asociado a este lugar presentaba música incidental, relato de exresidentes del lugar e indicaciones que proponían a los públicos mirar el entorno e imaginar cómo era ese lugar a inicios de la década de la década de 1970, cuando el parque era un espacio extendido de chacras mientras a pocos metros se estaba construyendo el proyecto de viviendas sociales Villa San Luis.
2. Las empresas. La estación se encontraba ubicada en Rosario Norte con Presidente Riesco y el audio hizo transitar a los públicos a través de los grandes y opulentos edificios de la zona. Además, informaba sobre la plusvalía de estos terrenos, a causa de la especulación de su valor.
3. Los militares. En esta sección, el audio presentó y contextualizó el evento del desalojo de las expobladoras de la villa a manos de los militares durante la dictadura. Se relató el cambio de la relación que tenían los habitantes de la villa con los uniformados con posterioridad al golpe militar. Además, los exresidentes presentaron los primeros testimonios de los recuerdos asociados al desalojo. Se invitó a utilizar una sección del *fanzine*, en la que se construyó una suerte de maqueta de la villa en formato *pop-up*.
4. Lote 18. Emplazados en un patio interior de calle Los Militares, el dispositivo sonoro permitió a los públicos comprender los traspasos de propiedad institucionales que posibilitan el desalojo, expropiación y venta de los terrenos de la villa a la inmobiliaria Parque San Luis.
5. El hogar. El recorrido llevó a calle Cerro El Plomo, lugar en el que el grupo se acercó a las ruinas de la villa hasta estar separado de esta por un delgado muro negro, a través del cual se sugirió espiar o intervenirlo con una tiza. Luego los públicos fueron guiados hasta encontrarse con los restos del último edificio, lugar en el que las personas fueron invitadas a imaginar la vida que contuvo esta construcción. El audio describía el momento en que llegaron los residentes al conjunto de departamentos, muchos de ellos emigrando desde zonas rurales a Santiago.

6. El último block. En esta estación, mientras los públicos pueden ver de manera directa las ruinas de la villa, el audio intensificó el relato sobre el desalojo de los exresidentes. Se le propuso al grupo recoger y conservar tierra del suelo de la ruina, en medio de los testimonios con recuerdos de los expobladores en relación con el evento del desalojo.
7. El Monumento. En esta última estación se pudieron observar las ruinas de la Villa San Luis desde avenida Presidente Riesco y se señaló su estado actual, a esperas de ser convertida en un lugar memorial. El *fanzine* presenta un collage con documentos históricos y fotografías del valor de los terrenos.

En el caso de *Flores a quien corresponda*, la experiencia consiste en guiar telemáticamente las acciones del personaje principal, una estudiante secundaria (Esperanza), quien necesita trasladar un ramo de flores de un punto a otro en la *zona cero*⁴ del centro de Santiago, en un marco de tiempo acotado. La obra se transmite por medio de la plataforma en línea Zoom, a través de la cual los públicos reciben imágenes en *streaming* desde la perspectiva subjetiva del personaje; estas imágenes son transmitidas en directo desde la vía pública. Los participantes son invitados a intervenir a través del micrófono para dar instrucciones a Esperanza para que se desplace y ejecute acciones en el transcurso de la obra.

El recorrido está estructurado georreferencialmente en cuatro estaciones en la denominada zona cero: Iglesia de la Asunción, Casa Schneider Hernández, Jardín de la resistencia en estación Baquedano y Puente Pío Nono. La transmisión permite observar e interactuar con el entorno en el trayecto que se realiza y, en ocasiones, presenta momentos en los que se reproducen materiales audiovisuales pregrabados que informan acerca de la historia remota y reciente de los lugares mencionados. La obra reflexiona sobre la comparación entre la destrucción de espacios inmuebles y de la vida humana en el contexto de las manifestaciones sociales, tomando el caso del joven Anthony Araya, que fue arrojado desde el Puente Pío Nono hacia el río Mapocho por parte de la policía.

La descripción que presentamos a continuación corresponde a la función realizada el día 3 de febrero de 2021. En esta, los públicos asistentes fueron convocados a conectarse a través de una sala virtual en la plataforma Zoom a las 19.30 horas. La experiencia se inició cuando una voz en *off* instruyó a las personas del público sobre la dinámica particular de interactividad que se proponía, que consistía en que los espectadores tienen el poder de controlar las acciones del personaje por medio de instrucciones verbales. Los públicos debían apagar su cámara y encender el micrófono para poder interactuar con Esperanza. La voz guía declaró a los presentes que estaban dentro de un juego en el que cuentan con pocos minutos para ayudar a Esperanza a cumplir su misión: llevar un ramo de flores a un destino específico. A diferencia de *Cómo se recuerda un crimen (?)*, en esta experiencia los públicos no poseían una noción previa de la ruta a seguir, sino que debían ir encontrando pistas para avanzar. Estas llevaban a los públicos a realizar un camino que se detuvo en cuatro puntos:

4 La *zona cero* se ubica en las inmediaciones de la Plaza Italia, rebautizada popularmente como Plaza Dignidad en el contexto de las movilizaciones iniciadas en octubre de 2019. Este ha sido, desde antes, un punto de encuentro emblemático de la ciudad de Santiago para celebrar eventos deportivos, políticos o culturales; a partir del estallido social de 2019 se ha convertido en un lugar masivo y simbólico de la protesta.



Trayecto realizado en *Flores a quien corresponda*. Diseño: Jorge Valenzuela.

1. Iglesia de La Asunción. El recorrido se inició desde este edificio incendiado en el periodo de las manifestaciones sociales. La primera misión fue recoger un ramo de flores que estaba en el frontis de la iglesia. Al lograrlo, se revelaba una cuenta regresiva de 30 minutos y la intervención de una voz en *off* que cuestionaba el rol social que ha tenido aquel lugar. Los públicos se percataban de que las flores tenían una tarjeta que señalaba a una persona llamada Carlos como el destinatario y cuya dirección era Vicuña Mackenna 44. El grupo dirigió a Esperanza hacia aquella ubicación, quien se trasladaba gracias a las indicaciones que realizaban los públicos a través de sus micrófonos. Estas personas comprendían que cuando Esperanza veía algo, ellos lo podían ver también a través de su cámara subjetiva, y por ello le iban pidiendo que realizara diversas acciones para relacionarse con el trayecto, como observar y detenerse en los grafitis de los muros.
2. Casa Schneider Hernández. Fue la segunda estación del recorrido, donde intervino la voz guía con un relato sobre la historia y situación actual del lugar. Se informó que había llegado a la casa del destinatario; sin embargo, los públicos no lograron que Esperanza encuentre a la persona que busca. La casona, tras ser incendiada, se encontraba en mal estado, lo que es percibido como peligroso por los asistentes. Al ver que la entrada de la casona puede generar un peligro para el personaje, pues las maderas del suelo están quemadas y se trasluce el piso inferior, los públicos hicieron retroceder a Esperanza. Luego miraron un nuevo cartel que se encontraba fuera de la casona, en el cual se indicaba que debía dirigirse a la entrada de estación Baquedano de la red de Metro de Santiago. Cabe destacar que junto con lo que se visualizaba en imágenes, también era posible escuchar los sonidos en tiempo real de lo que ocurría en las calles.
3. Jardín de la Resistencia. Los públicos lograron que Esperanza llegara a este punto que se encuentra en el acceso principal de la también incendiada estación Baquedano. Nuevamente se presenta una cápsula histórica en relación con la estación de metro. En el jardín, Esperanza se encontró con un nuevo personaje: Carlos, quien le pidió llevar el ramo de flores al puente Pío Nono. Carlos le contó la historia del huerto y la relevancia simbólica que ha tenido aquel lugar en el tiempo de la revuelta. El grupo trasladó a Esperanza, mientras interactuaba con el entorno.

4. Puente Pío Nono. Esta es la última estación del recorrido, lugar conocido mediáticamente por ser el punto donde fue arrojado un manifestante hacia el río Mapocho por acción de carabineros. Justo al cruzar el puente, la obra realiza una superposición entre las imágenes en video en tiempo real y un collage sonoro que mezcla sonidos de manifestaciones y discursos mediáticos hegemónicos, para luego dar pie a fragmentos de prensa internacional que dan cuenta de la violencia policial, voces de manifestantes y víctimas de la represión. Esta composición sonora culmina con un discurso posproducido, con una nueva composición frase a frase, que toma voces oficialistas, transformando el sentido del discurso en uno explícitamente violentista. Mientras los públicos escuchan esto, Esperanza amarra las flores en un memorial instalado en el sitio de la caída de Anthony.

Aquí y ahora

Estas dos experiencias escénicas han sido descritas desde la particularidad de ser eventos en vivo, que producen su plano de afectación en una dimensión espacio temporal compartida entre artistas y públicos. Desde este criterio, Jorge Dubatti instala el concepto de “convivio” como parte de la definición de acontecimiento teatral. El convivio es entendido por el autor como la reunión física en tanto comportamiento atávico del ser humano. En el caso del teatro, el convivio estaría necesariamente ligado a la ausencia de intermediación tecnológica. En esta definición tradicional de experiencia teatral⁵, existiría una exigencia en la asociación de un mismo tiempo y espacio y referiría únicamente a la relación entre personas. Para referirse a la reunión humana que se media tecnológicamente se han utilizado diversos conceptos, como *online presence* (Blake) y *online performance* (Dixon, *Digital performance*). En el contexto latinoamericano, Dubatti acuña el concepto de “tecnovivio”, haciendo una distinción entre el tecnovivio interactivo y el monoactivo; el primero necesita del enlace entre dos individuos, y el segundo no se realiza un diálogo con respuesta.

Erika Fischer-Lichte alude a la problematización que se le ha otorgado al concepto de presencia, sobre la cual algunas miradas no solo remiten a la comparecencia de los cuerpos o incluso de los objetos, sino también a las consecuencias de la presencia mediada por aparatos tecnológicos. Plantea que las miradas más conservadoras respecto al concepto de presencia señalan que el acto teatral es una acción que se debe producir en el aquí y ahora. Fischer-Lichte, citando a Sainte Albine y Stein, declara: “Una realización escénica se vive en tanto que realización, presentación y al mismo tiempo como transcurso del tiempo actual” (193) o, como señala Lehmann, la presencia va más allá de un acercamiento a la percepción inicial, sino que es “deseo de ver” (409). En ese sentido, presencia es entendida como:

Un concepto que se refiera al cuerpo fenoménico del actor, no a su cuerpo semiótico. La presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente performativa. Se genera por medio de procesos

5 Balme plantea que la primera aproximación al concepto se articula bajo un “texto actuado en un escenario ante un público dispuesto a suspender su incredulidad y entrar en la ficción que le propone la actuación” (154), situando la disciplina teatral bajo el prisma de la obra principalmente desde el paradigma representacional.

específicos de corporeización con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que denominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores (Fischer-Lichte 197-198).

En ambos montajes se realiza una revisión de cambios significativos de la historia chilena, abordando temáticas asociadas al activismo político. Con ayuda de elementos propios de los nuevos medios, posibilitan generar efectos de presencia en montajes en los que dicha presencia necesita ser recodificada y ampliada. Fischer-Lichte utiliza el concepto "efectos de la presencia" para referirse al resultado sensible de la experiencia escénica, en el que señala que el uso de medios tecnológicos, en tanto mediación, es incapaz de producir presencias, sino que genera efectos de aquellas presencias.

Mientras que en la presencia el cuerpo humano aparece precisamente en su materialidad, también en su materialidad, como cuerpo energético, como organismo vivo, los medios técnicos y electrónicos producen la apariencia de actualidad de los cuerpos humanos al desmaterializarlos, al descorporizarlos. Cuando más eficazmente logran la supresión de la materialidad de los cuerpos humanos, de las cosas, de los paisajes, cuanto más lo anonada, más intensa y abrumadora es la condición aparente de su actualidad (Fischer-Lichte 207).

La autora plantea, en el fragmento anterior, la recodificación sensitiva que trae la mediación tecnológica, en la que la pantalla y el sonido hacen que se realice una reactualización de aquella presencia. Este acontecimiento, para Fischer-Lichte, presentaría tres características esenciales: por un lado, autopoiesis y emergencia, que refiere al traspaso mutuo de códigos entre artistas y espectadores, lo que denomina bucle de retroalimentación autopoietico; por otro, la idea de liminalidad y transformación, que alude a los cambios de roles que puedan ser experimentados por los participantes; y, por último, la desestabilización de las oposiciones dicotómicas. En la práctica, la inclusión de tecnologías computacionales como medios en las artes escénicas y las correspondientes tensiones entre la presencia *aquí y ahora* y *allá y entonces* que emergen, han sido un motivo de experimentación que se comienza a desarrollar en cada lugar tan pronto como se masifican los medios tecnológicos. De cierta forma, el soporte temporal espacial compartido se mantiene, aunque recodificado.

Lo importante para el presente análisis son los efectos de la presencia que permiten los dispositivos mediales de los casos de estudio. Al enfocarnos en los dispositivos mediales, estaríamos observando el modo específico de interacción en el *aquí y ahora* que posibilitan las obras.

Juego teatral

Un evento teatral, como lo articula Willmar Sauter, puede ser pensado a partir de cuatro nociones interdependientes: el contexto cultural, en un sentido antropológico; la teatralidad contextual, lo que es llamado teatro en cierto momento; la cultura del juego, es decir, las reglas y órdenes específicos; y el juego teatral, aludiendo al juego más la inclusión de un público atento y participativo. La dimensión del juego teatral se condice con el posicionamiento de ciertas reglas y disposiciones que posibilitan el desarrollo de una experiencia. A su vez, estas reglas están relacionadas con culturas de juego que no serían exclusivas de la especie humana, además de

estar dialogando con el concepto siempre dinámico de teatralidad⁶. El juego teatral establece delimitaciones al tiempo que permite la apertura a la eventualidad, estableciendo un marco de interacción entre la obra y los públicos, de los cuales se espera la cooperación necesaria para intervenir en el modo de acción ofrecido. Los casos de estudio presentados proponen claves explícitas de relación con sus públicos. En estos casos, el juego teatral se puede entender como el código a través del cual los participantes interactúan en una dinámica que incluye la relación con el entorno territorial. En el caso de *Cómo se recuerda un crimen (?)*, la propuesta inicia con un audio comunicando lo siguiente:

En esta experiencia vas a escuchar, caminar, observar, rayar, desplegar, excavar, guardar. Hoy vamos a recorrer la Villa San Luis. Toma tu *fanzine*, que es el expediente de este recorrido. . . . El *fanzine* está entrelazado al recorrido, te relacionarás con él en cada punto, es tuyo, puedes manipularlo como quieras y no lo debes devolver. Mira a las personas a tu alrededor. Hoy, durante una hora seremos una comunidad. Durante el recorrido puedes ir con el grupo, pero también tienes la libertad de ir a tu ritmo (Registro de *Cómo se recuerda...*).

En el caso de *Flores a quien corresponda*, los públicos son incentivados a dar instrucciones a Esperanza en este formato virtual, una estudiante secundaria que se moviliza en las inmediaciones de Plaza Dignidad. La dinámica de interacción propuesta alude a una suerte de videojuego en la vía pública y en tiempo simultáneo. Al comenzar la obra, la voz guía indica:

Ustedes son los jugadores. Ustedes desde ahora son un equipo por lo cual deben organizarse. En breves momentos ustedes podrán tomar control de Esperanza. Esperanza es el personaje que nos acompañará en esta experiencia. Ella responde a sus instrucciones. Para que Esperanza camine, hable, recoja o haga algo, deben pedirselo. Por ejemplo, Esperanza, ¿puedes avanzar tres pasos? Si ustedes no la ayudan, ella no podrá cumplir su objetivo (Registro de *Flores a quien corresponda*).

En *Cómo se recuerda un crimen (?)*, la caminata de los públicos es realizada de manera presencial e incluye actividades físicas. En *Flores a quien corresponda*, en cambio, quien camina es un personaje que transfiere su capacidad de acción y desplazamiento a las instrucciones de los públicos. En este caso, las audiencias que agencian el movimiento de la actriz adquieren la sensación de estar en el territorio, al tener una extensión virtual que permite mirar en tiempo real lo que sucede en el recorrido a través de una plataforma *Zoom*, y coconstruir la composición de planos que transmite la cámara subjetiva. La condición de tecnovivio interactivo (Dubatti), en *Flores a quien corresponda*, permite reunir a públicos de distintos lugares. En las funciones incluso participó público que se encontraba fuera de Chile, siendo la dimensión temporal la que se posiciona como articuladora de la experiencia.

6 Sauter (2008) reconoce, en la teoría occidental sobre teatralidad, diferentes sentidos que dialogan permanentemente: descriptivo, respecto a las diferencias entre el teatro y otros géneros; metafórico, usado para describir actividades no teatrales; binario, como oposición al naturalismo; y epocal, considerando aquellos rasgos estilísticos que caracterizan ciertos periodos.



Cámaras subjetivas de Bárbara Bodelón y Paulo Stingo en *Flores a quien corresponda*. Registro de función.

En el caso de *Cómo se recuerda un crimen (?)* la caminata es necesariamente un compromiso con la densidad de la corporalidad. Taylor destaca el caminar como una actividad situada que involucra una práctica de pensamiento y acción simultánea:

El acto de caminar produce su propia forma de sentir-pensar y un des-pensar, negociando un aplomo y una vulnerabilidad, un movimiento junto a una incertidumbre. Exige atención al terreno, al tiempo, al clima, a las condiciones en y del suelo bajo nuestros pies, a los límites de nuestros cuerpos físicos, a nuestro equilibrio y miedo a caerse, a las políticas de acceso y características de una locación específica, a la dirección de nuestro movimiento, distancia y visibilidad reducida (80).

La autora advierte la inmersión material que comporta caminar, así como el hecho de que las conexiones de pensamiento y de acción con el entorno surgen de una situación de deriva ante contextos siempre emergentes en el desplazamiento. En *Cómo se recuerda un crimen (?)*, una audioguía es el principal dispositivo medial a través del cual los públicos interactúan con el territorio en su caminata. Las voces hacen una distinción importante, la cual puede ser entendida por los asistentes como oralidades de distinto orden: la voz guía entrega indicaciones y los testimonios contienen las voces de diferentes personas incluyendo los y las expobladoras de la villa. Al respecto, las directoras cuentan:

Visitamos a los exresidentes de la Villa hartas veces. Los conocimos justo en el momento en el cual quitan la posibilidad de que los edificios sean Monumento Nacional. Fuimos al lugar donde se congregó la fundación, y ahí es que entendimos la importancia de contar con esas voces que podríamos clasificar como “no-oficiales”, que no era la voz de la academia, sino que era la voz de la carne que hablaba en relación a todo este despojo; la pérdida de la comunidad, del hogar. Ahí es que encontramos cómo la información podría volverse algo estético (Yáñez y Milenka).

La obra propone una interacción de desplazamiento, acciones y escuchas mediante la que se rememora la historia de vida y desalojo de la comunidad de la antigua Villa San Luis a inicios de la dictadura. Aquella reminiscencia de situaciones vividas por los habitantes de la villa es materializada a través de audios que fueron registrados a partir de entrevistas y conversaciones que el equipo creativo realizó con los y las exresidentes, permitiendo que los públicos conecten con los relatos descritos por las mismas personas protagonistas del suceso. Un recurso similar es utilizado en *Flores a quien corresponda*, en la cual se utilizan imágenes y audios de archivo que dan cuenta de la violencia policial ejercida por agentes del Estado en los primeros meses del estallido social en el mismo sitio. Las reglas del juego (Sauter) hacen dialogar a los públicos con el territorio, posibilitando la existencia de un acontecimiento umbral entre la realidad del espacio urbano, la estructura de la obra y las memorias asociadas al lugar.

Presente y pasado

Los dos montajes se componen a través del uso de un espacio actual y los acontecimientos que se vivieron en el pasado en el mismo territorio. En uno, se revive lo que aconteció en la Villa San Luis en sus orígenes; en el otro, el manifestante arrojado al río Mapocho cerca de Plaza Dignidad. En el montaje *Cómo se recuerda un crimen (?)*, el audio explicita tomar conciencia del estar en presente:

Los árboles que nos rodean pertenecen a la comuna de Las Condes, que tiene 99 km² de superficie. Junto a Vitacura, son las comunas de más alto porcentaje de vegetación que cubren los parques y plazas de la Región Metropolitana, en oposición a Lo Espejo y a Pedro Aguirre Cerda. ¿Habías estado antes acá? Este parque tiene 22 hectáreas y antes de ser un parque era un terreno de chacras (Registro de *Cómo se recuerda...*).

Las voces testimoniales aparecen en los oídos de los espectadores. “La voz de la carne”, como señalan las directoras, rememora en primera persona el inicio de la década de 1970 cuando, siendo jóvenes, plantaron los primeros árboles del lugar y proyectaron su vida en comunidad. La coherencia entre lo que es visto y lo que se escucha entra inmediatamente en conflicto. El actual parque de élite que se presenta en el recorrido no es el resultado de la proyección del pasado que se relata. La historia es expuesta en un entramado de memoria encarnada y espacio actual. Los públicos continúan recorriendo el sector de la ex Villa San Luis, transitando en un sector de visible opulencia por sus edificaciones actuales. La caminata logra más conexiones sensibles que una lectura no presencial sobre los procesos de modernización urbana que se viven en los años de neoliberalismo. Expone a los públicos a una relación de tamaño, velocidad, ritmo y perspectiva con el entorno. Los públicos caminan entre los edificios y las grandes empresas de la ciudad de Santiago a la vez que escuchan: “Aquí, entre medio del progreso, está el último block de la Villa San Luis resistiendo” (Registro de *Cómo se recuerda...*).

Diana Taylor examina el estar presente desde un punto de vista amplio: epistemológico, político, artístico, metodológico y pedagógico. Para ella, lo presente se determina en un sentido multirrol, caracterizado no solo por ser testigo de un hecho, sino también como un acto de protesta y solidaridad con los otros. Por su parte, Sauter señala que la acción comunicativa en



Públicos en *Cómo se recuerda un crimen (?)*. Fotografía de Dana Bravo.

un evento teatral se produce bajo tres dimensiones: el plano sensorial, lo artístico y lo simbólico⁷. Estas conceptualizaciones pueden ejemplificarse al pensar en la resistencia de la ruina de la villa. Un primer nivel se encuentra en una de las experiencias sensibles que tienen los públicos en relación con el edificio a medio demoler, cuyos materiales debilitados están literalmente resistiendo a la gravedad, lo que se materializaría en un nivel de afectación en términos sensoriales de la experiencia. En segundo lugar, la villa ha sido parte de un debate institucional sobre su calidad de Monumento Histórico (declarado en 2017 y revocado en 2019), lo que le permite resistir momentáneamente de la orden de demolición. Lo anterior correspondería a aquel plano “artístico” en tanto bien patrimonial. Por último, la ruina hace reflexionar sobre la tensión entre presente y pasado, que a través de la experiencia de la obra y el contexto histórico presente, permite materializar el nivel simbólico a través de su interpretación.

Como parte de su dinámica, en *Flores a quien corresponda* el vínculo perceptivo que aparece es el del espacio actual en relación con los hechos que tuvieron lugar en el mismo territorio, cerca de un año antes del estreno. No solo la experiencia de la obra se vio afectada por un nuevo soporte que condiciona el concepto de presencialidad, sino que el proceso creativo se vio afectado por la imposibilidad del trabajo que se realiza en un mismo espacio físico. Una de las preguntas que se estableció a través de aquel trabajo virtual, fue la de plantear lineamientos desde los cuales se pudiera extender aquella posibilidad de interactividad que ya había sido explorada

7 El primero estaría descrito como aquella interacción producida entre intérpretes y espectadores a nivel singular, dado por el nivel de afectación de la experiencia; el segundo da cuenta del evento teatral como un hecho diferente de la vida cotidiana, teniendo una cualidad que lo hace ser interesante para un tercero, en un marco de evaluación de lo acontecido; y, finalmente, el simbólico considera las consecuencias que generaría el evento artístico a nivel interpretativo.

anteriormente por la agrupación. Uno de los ejes desde los cuales ha trabajado el colectivo La Disvariada ha sido la interacción entre los *performers* y públicos, lo que se observa desde montajes como *La Consagración* (2017), en el cual los públicos se situaban en una gran mesa y los artistas interactuaban en el mismo espacio representacional. En el caso de *Flores a quien corresponda*, el espacio interactivo está dado por el soporte que, en este caso, es el espacio digital.

[Los medios tecnológicos] hacen que surja la apariencia de actualidad sin hacer por ello que los cuerpos, ni los objetos, aparezcan realmente como actuales. Con ayuda de determinados procedimientos logran transmitir la promesa de actualidad. Cuerpos humanos, fragmentos de cuerpos humanos, cosas o paisajes parecen actuales de una manera particularmente penetrante... (Fischer-Lichte 206-207).

En el contexto de pandemia, en el que se ve imposibilitada la reunión, la experiencia que presenta el montaje da cuenta de un proceso creativo que arranca desde el procedimiento de la creación de una partitura basada en la experiencia de los públicos en el territorio, mediados por la tecnología. El primer elemento que se construye se basa en una partitura técnica, que entrega una estructura inicial:

Teníamos claro qué iba a ser. Sabíamos que estaría la *performer* en un símil a una marioneta humana. También teníamos pensado el dispositivo, que era un juego, en el que se debían cumplir ciertos hitos y que había un tiempo. Eso era algo que estaba claro.

...

Un juego donde el público participa. Hay un avatar, hay misiones y hay estaciones. Después fuimos a hacer visitas al espacio y ahí decidimos definitivamente cuáles tenían que ser las estaciones. No le agregamos la historia aún. Pero desde un inicio sabíamos cuál era el formato (Basauri *et al.*).

Por esta razón, en la primera fase del proceso de creación se profundiza en una investigación sobre el formato y el estudio de los equipamientos técnicos para llevarlo a cabo. Esto se consolida en la partitura técnica mencionada anteriormente, la cual estructura los procedimientos tecnológicos de la experiencia de obra, que además da cuenta de las dimensiones espaciales del recorrido, a la que posteriormente se incorpora lo narrativo, en una nueva capa del proceso creativo.

Umbrales del artivismo

Las intervenciones en el espacio público en Chile están penadas por ley, incluso rayar y pegar *stickers* en el espacio público está considerado por las autoridades como un acto antisocial de alto contenido subversivo. Pese a este contexto, en un determinado momento de *Cómo se recuerda un crimen* (?), la voz guía dice: "Hay agujeros en el cholguán que invitan a espiar. ¿Qué ves adentro? Puedes tomar una tiza y marcar los agujeros por donde miras o escribir en el cholguán lo que ves". Los públicos se encuentran frente a un gran muro negro que las inmobiliarias comúnmente instalan cuando comienzan los procesos de demolición y construcción. Los espectadores observan la ruina a través de pequeños agujeros, en la lógica de un acercamiento cercano y recóndito.



Públicos en *Cómo se recuerda un crimen (?)*. Fotografía de Camila Milenka.

Sin embargo, el muro funciona más allá de un mero obstructor de la mirada, en la lógica de un gran pizarrón en el que los públicos pueden intervenir con tizas. Según lo señalado por las directoras, los mensajes que se dejaron a lo largo de las funciones no solo aludían a lo acontecido con los residentes de la villa, sino que también conectaban con el estallido social o el proceso constituyente en Chile. En ese momento de compartir el muro, se sociabilizaba el cómo cada individuo articula esa experiencia. Este instante de la obra instala un punto híbrido entre arte, activismo y política, que es posible cuando la interrelacionalidad de los dispositivos mediales de la obra y los públicos han instalado la confianza suficiente para que estos puedan ejercer acciones en el espacio público, blindados en un contexto de acción artística, semificcional, en el que los espectadores entran en las reglas del juego del evento teatral.

La obra, al ser realizada grupalmente en el espacio público, ingresa a la percepción de las personas del lugar que no participan de forma inmersiva en la experiencia, observando a los que participan de la experiencia artística desde la lógica del mundo cotidiano. De esta manera, se borronan los límites entre la obra y la vida, lo que se evidencia en los casos en que transeúntes intervinieron en la obra. Una de las directoras relata:

Una vez yo rayé un circulito y un vecino de Las Condes me gritó que no se raya ahí . . . Y también el efecto tiza generó que vecinas y vecinos pasaran y leyeran. Un día un adolescente escribió “chúpenla todos los resentidos políticos”, y la horda del recorrido lo expulsó (Yáñez y Milenka).

Flores a quien corresponda se soporta en aquella experiencia interactiva, en la que los públicos participan dirigiendo a la protagonista. La particularidad de esta relación es que los límites entre

la narración ficcional de la obra y la experiencia real de la misma se difuminan, pues los públicos no están en un marco exclusivamente ficticio, sino que son ellos mismos, enmarcados en un ejercicio de poder frente a la construcción del montaje y de la realidad, en que la actriz es un cuerpo que se encuentra en la calle.

Se puede distinguir cómo paulatinamente los públicos se familiarizan con el hecho de que son los activadores de la acción de la obra y evalúan cuánta intervención pueden llegar a tener en la realidad del espacio público. Esto se ve en la determinación con la que le indican a Esperanza que se detenga en detalles específicos que a los espectadores les llaman la atención y, sobre todo, en la solicitud frecuente a lo largo de las funciones de que el personaje insultara a Carabineros que custodian 24/7 el centro de la Plaza Dignidad.

Futuro(s)

El sonido, como canalizador de testimonios extraídos de la vida cotidiana, tiene un gran impacto al ser puente con la presencia. En *Cómo se recuerda un crimen (?)*, las voces testimoniales de los exresidentes de la Villa San Luis describen cómo eran los departamentos y la vida que tenían en aquellos años. Los testimonios —que se escuchan mientras se ven las ruinas del edificio— relatan recuerdos de cómo era el interior de los departamentos. Posterior a este relato, la voz guía indica buscar una pequeña cuchara y una bolsa en el *fanzine*, solicitando recoger tierra y guardarla en la bolsa. Mientras se escuchan las memorias del momento del violento desalojo militar, los espectadores se agachan y recogen, según las indicaciones, una porción de tierra:

- [Musicalización de apoyo]
- [Voz de residente] Eran como dos camiones basureros en uno solo. Y ahí comenzaron a tirar todas nuestras cosas, arriba del camión. Cayeran como cayeran...
- [Voz de residente] Nosotros éramos basura. Lo que traíamos era más basura todavía. Ese es recuerdo que yo tengo de la experiencia...
- [Voz de residente] Yo lloraba mucho porque sacaron a todos los hombres del edificio... nosotros como niños llorábamos, porque no sabíamos si nuestros papás iban a volver...
- [Voz de residente] ...Yo gano bien en el club. Tengo propinas, tengo de todo, para ir pagando mensualmente por un sitio. Y llego allá, y me dicen usted no tiene nada. No tienes nada. A mí me da pena todavía cuando me acuerdo.
- [Voz de residente] Entraban con una especie de cuchilla. Ellos rajaban los sillones, las camas... Todo, todo, todo, todo...
- [Voz de residente] Nunca voy a olvidar, que había una señora más o menos de edad. Estaba en una silla de ruedas, porque no podía caminar. Como no cabía ni adelante, ni atrás del camión: la amarraron detrás del camión. Como yo tenía 11 años, para mí fue súper impactante...
- [Voz de residente] Yo vi con mis ojos como en la avenida Kennedy pasaban unos tremendos camiones militares y dos militares recogiendo muertos.
- [Sonidos de voces no entendibles] (Registro de *Cómo se recuerda...*).

A través de las voces testimoniales, los públicos pueden empatizar con los individuos cuya comunidad fue destruida y, sin embargo, la problemática está planteada también en sentido estructural. Escuchan las memorias del desalojo y en el *fanzine* se les presenta la información sobre los precios actuales de los suelos en Santiago y de ese suelo en el que están parados (98 UF/m²). El relato en el que están insertos no existe solo en el pasado ni solo en otras personas, sino que es parte de la operación del presente común en el que los públicos están literalmente en pie. La gentrificación es un movimiento global de segregación sectorial y acumulación de la riqueza que, desde 1973, se instala como práctica legal dentro del mercado en Chile. A la vez, la dictadura militar está inscrita como parte de una demanda del mercado mundial. Lo pequeño y lo grande también son categorías que se superponen constantemente en esta experiencia.

Si en *Cómo se recuerda un crimen (?)* el sonido permite reconstruir la acción de un pasado remoto; en el caso de *Flores a quien corresponda*, se extiende el viaje de un público en un territorio que no funciona como un mero recuerdo del espacio, sino que se activa en una modalidad en la cual recorre y experimenta el espacio actual. Los cuerpos en ambos casos no están presentes junto a los públicos, sin embargo se presenta una vivencia teatral entendida como evento, desde la definición de Sauter.

La última estación de *Flores a quien corresponda* ocurre en el Puente Pío Nono. Allí, continúa la proyección del video en cámara subjetiva y en paralelo se escucha una composición sonora con diversos fragmentos. Se escucha el vitoreo de manifestantes en la misma *Plaza Dignidad* y una composición entre noticieros y discursos políticos:

- [Sonidos de vitoreos de manifestaciones]
- [Sonidos de disparos]
- [Voz de periodista relatando] Un joven de dieciséis años resultó gravemente herido, tras caer al río Mapocho desde el Puente Pío Nono. El joven se precipitó desde una altura aproximada de siete metros, en momentos en que carabineros dispersaba una manifestación...
- [Voz de carabinero entrevistado] Uno de nuestros carabineros al intentar detenerlo, no es cierto. A una persona. A un joven. Este pierde el equilibrio, no es cierto, y cae por la baranda del Puente Pío Nono, cayendo a la ribera del río Mapocho.
- [Voz de periodista] ¿Por ningún motivo carabineros arrojó a esta persona al lecho del río? Hay imágenes...
- [Sonidos confusos de muchedumbre]
- [Sonidos de alarma de carabineros]
- [Voz de un hombre] Se cayó un hueón, se cayó un hueón...
- [Voz de un carabinero registrado en audio] Lo trataste de agarrar... lo trataste de agarrar y se te cayó. ¿Cierto? ¿Sí? Lo trataste de agarrar y se te cayó, ¿ya?
- [Voz de periodista relatando] Comenzó la formalización del funcionario Sebastián Zamora Soto, el carabinero imputado por homicidio frustrado tras...
- [Voz de mujer] Lo único que puedo decir es que ellos mienten... la tele miente... el gobierno miente y los pacos son unos asesinos.
- [Voz de periodista relatando] El carabinero que, como muestra también en las imágenes, el carabinero empuja a este menor que cae finalmente al río Mapocho...



Bárbara Bodelón en *Flores a quien corresponda*. Fotografía de Juan Moya.

- [Voz de periodista español relatando] Cientos de abusos, torturas, violencia sexual y homicidios por las fuerzas de seguridad...
- [Voz de un hombre] Me aplicaron la ley de seguridad interior del Estado, estuve dos meses en la Cárcel de Alta Seguridad por patear un torniquete...
- [Voz de un hombre] Fui liberado, después de haber pasado más de un año en la cárcel por romper un vidrio...
- [Voz de un hombre] Los que han estado cegando gente, torturando gente, siguen libres y caminando como si nada por la calle...
- [Voz de periodista español relatando] El presidente chileno, responsable directo de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el estallido social...
- [Voz del presidente] Estamos en guerra (registro de audio *Flores a quien corresponda*).

En ambas experiencias aparece la sensación de una deuda ante los hechos sucedidos. Una realidad que, en el mejor de los casos, solo terminaría siendo un recordatorio de lo que no debemos repetir. Se genera una sensación de no existir justicia. La ruina de la ex Villa San Luis a lo más podrá convertirse en un museo memorial. La comunidad nunca volverá a existir tal como el joven arrojado al Mapocho no podrá hacer que el hecho no haya ocurrido. El acto de recoger tierra del suelo en *Cómo se recuerda un crimen (?)*, sabiendo que es un ejercicio simbólico, constata la experiencia de que el pasado-futuro no se sintetiza equilibradamente en el presente. Según la comprensión histórica de Silvia Rivera, toda actualidad funciona como una articulación con pasados y futuros:

El presente es el único “tiempo real”, pero en su palimpsesto salen a la luz hebras de la más remota antigüedad, que irrumpen como una constelación o “imagen dialéctica” (Benjamin, 1999), y se entreveran con otros horizontes y memorias . . . *quipnayr uñtasis sarnaqapxañani* es un aforismo aymara que nos señala la necesidad de caminar siempre por el presente, pero mirando futuro-pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista. Y ese es el andar como metáfora de la vida, porque no solamente se mira futuro-pasado, se vive futuro-pasado, se piensa futuro-pasado (Rivera, *Un mundo ch'ixi* 84-85).

Para Rivera, esta cualidad del tiempo presente como futuro-pasado explica la dialéctica tan compleja de las luchas sociales en Latinoamérica, porque según la autora:

Lo que entra en coalición no son clases sociales, son horizontes históricos, o sea es como el pasado y el presente están en permanente pelea, y el pasado no llega a ser subsumido y superado, sino que se mantiene vivo y presenta por eso una complejidad muy grande (Rivera, *Conversa del mundo*).

La tensión política que se experimenta en ambas obras no se resolverá, siguiendo el pensamiento de Rivera, precisamente porque las contradicciones que alimentan esa tensión no se han resuelto.

Conclusiones

El presente trabajo revisó dos montajes teatrales en formato sitio específico que reflexionan directamente sobre hechos políticos y que fueron estrenados en un contexto histórico nacional particular. Por un lado, el estallido social iniciado en octubre de 2019 y el posterior proceso constituyente han posicionado una fuerte reflexión en los planos sociopolíticos desde la ciudadanía. Por otro, la pandemia mundial por Covid-19 ha redefinido los espacios de socialización y, con ello, las experiencias escénicas se han visto afectadas. Las obras dan cuenta de cómo desde las artes escénicas se ha establecido una profundización de las reflexiones que se presentan en las calles desde la colectividad, para establecer aquellos análisis desde experiencias escénicas. Para ello, estos montajes han utilizado distintas estrategias que posibilitan generar interacciones entre los territorios y los públicos a través de dispositivos mediales que producen efectos de la presencia, en pos de generar lazos de afecto efectivos de las temáticas presentadas con los públicos.

Los montajes descritos permiten ahondar en la validación de las artes como una forma de reflexión y generación de conocimiento, con una especificidad en la transferencia de conocimiento al medio. Los efectos de la presencia grafican una de las estrategias que utilizan las disciplinas artísticas para profundizar en la reflexión de los fenómenos sociales. Si bien la transferencia de información levantada por las ciencias sociales puede ser muy rica en términos de información, muchas veces esta carece de elementos que permitan una vinculación efectiva de la experiencia con sus receptores. Los dos casos presentados dan cuenta de un ejercicio de acercamiento de las realidades descritas, activando una conexión profunda de los fenómenos narrados con la experiencia corporal de los públicos a través de dispositivos mediales. Ambas obras no se presentan como objetos aislados, sino como experiencias enmarcadas en un contexto de reevaluación de los actuales modos de vida en sociedad. La relación particular entre territorio, pasado y futuros

posibles no se materializa en un discurso meramente intelectual, sino que las obras producen un conocimiento sentido de esta relación. Vivenciar experiencias sensibles que demandan atención al aquí y ahora inmediato, al grupo y al presente social y sus complejidades es, en definitiva, un tipo de pensar, sentir, actuar desde lo político.

Obras citadas

- Balme, Christopher. *Introducción a los estudios teatrales*. Trad. Milena Grass y Andrea Pelegrí. Santiago: Frontera Sur, 2013. Impreso.
- Basauri, Gabriela, Bárbara Bodelón, Paulo Stingo y Octavio Navarrete. Entrevista personal. 12 de marzo de 2021.
- Blake, Bill. *Theatre & the digital*. London: Macmillan International Higher Education, 2014. Impreso.
- Cómo se recuerda un crimen (?)*. Dirigida por Cecilia Yáñez y Camila Milenka, 17 de febrero de 2021, Santiago, Chile.
- Dixon, Steve. *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge: MIT press, 2015. Impreso.
- . "Researching Digital Performance: Virtual Practice". *Research Methods in Theatre and Performance*. Edimburgo: University Press, 2013. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- . *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012. Impreso.
- Féral, Josette. "La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral". *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo Performativo*. Trad. Diana González y David Martínez. Madrid: Abada, 2014. Impreso.
- Flores a quien corresponda*. Dirección y diseño: Colectivo La Disvariada. 3 de febrero de 2021, Santiago, Chile.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Trad. Diana González. Buenos Aires: Paidós, 2013. Impreso.
- Rivera, Silvia. "Conversa del Mundo - Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos". *Youtube*, subido por Alice CES, www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU
- . *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018. Impreso.
- Sauter, Willmar. *The theatrical event: Dynamics of performance and perception*. Iowa: Iowa State University Press, 2000. Impreso.
- . *Eventness. A Concept of the Theatrical Event*. Estocolmo: STUTS, 2008. Impreso.
- Taylor, Diana. *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020. Impreso.
- Yáñez, Cecilia y Camila Milenka. Entrevista personal. 11 de marzo de 2021.