



Crear e investigar en el campo de la comunicación

Paula Flores-Aguilar y
Mario Álvarez Fuentes
(editores)

A5/
CUADERNOS
CRÍTICOS DE
COMUNICACIÓN

**DOC-
COM**

DOCTORADO EN
COMUNICACIÓN
Universidad de La Frontera
Universidad Austral de Chile

3



Ed. **UFRO**

**Crear e investigar
en el campo de la
comunicación**

CREAR E INVESTIGAR EN EL CAMPO DE LA COMUNICACIÓN

Paula Flores-Aguilar y Mario Álvarez Fuentes (editores)

Ediciones Universidad de La Frontera

Primera edición: agosto de 2026

ISBN: 978-956-236-491-1

Universidad de La Frontera

Av. Francisco Salazar 01145, casilla 54-D, Temuco

Rector: Juan Manuel Fierro Bustos

Vicerrector académico: Eduardo Cisternas Jara

Director de Bibliotecas y Recursos de Información: Hernán Burgos Vega

Coordinadora de Ediciones Universidad de La Frontera: Javiera Herrera Zalaquett

COMITÉ CIENTÍFICO EDICIONES UFRO

Berta Schnettler Morales

Jaime Tijmes Ihl

Aldo Olate Vinet

Mauricio Santibáñez Villalobos

María Belén Rodríguez Rodríguez

Ana Bucchi Morales

REFERATO

Libro arbitrado por pares externos

DISEÑO DE CUBIERTA

Ediciones UFRO

Crear e investigar en el campo de la comunicación

Paula Flores-Aguilar y
Mario Álvarez Fuentes
(editores)



A5/
CUADERNOS
CRÍTICOS DE
COMUNICACIÓN



Índice

Presentación.....	9
Un silencio ensordecedor: Sonido y ambiente	11
<i>Manuela de Barros</i>	
Marta Colvin: Una aproximación al estado biográfico-cultural de la gran escultora ñublensina entre 1940 y 1970	21
<i>Alejandro Arros Aravena</i> <i>Felipe López Pérez</i>	
La búsqueda de identidad de Seba Calfuqueo a través de la obra <i>Alka domo</i>	37
<i>Ángel Gutiérrez Jeria</i>	
Pesquisa y hallazgo: Nuevos espacios de creación con cine doméstico huérfano	53
<i>Diego Olivares Jansana</i>	

Patrimonio inmortal: Explorando Temuco antiguo a través de la realidad virtual y el Unreal Engine.....	67
<i>Paola González Salas</i>	
Comprender la imagen audiovisual en la era del Antropoceno: La materialidad agencial como propuesta analítica.....	83
<i>Camila Alcaíno Monsalves</i>	
Comunicación y artes escénicas: La investigación como proceso de creación.....	99
<i>Constanza Alvarado Orellana</i>	
Prácticas artísticas y comunicación en el paisaje humedal de Valdivia.....	119
<i>Katherine Barriga Placencia</i>	
<i>Karen Vera Silva</i>	
<i>Paulina Ibieta Illanes</i>	
Obras artísticas como innovación	131
<i>Fabiola Vásquez-Miranda</i>	
<i>Leonardo Castillo-Cárdenas</i>	
Reflexiones finales: El (inherente) vínculo entre creación e investigación y su despliegue en el campo de la comunicación	153
<i>Paula Flores-Aguilar</i>	
<i>Mario Álvarez Fuentes</i>	
Editores	159
Autoras y autores	161

Presentación

El Seminario Permanente de Comunicación y Creación nace como una iniciativa del Doctorado en Comunicación UFRO-UACH en tiempos en que la academia y las actividades de investigación requieren de perspectivas sinérgicas, que atiendan a la vinculación con el quehacer creativo, tecnológico y de difusión del conocimiento.

Bajo el *leitmotiv* «la comunicación como campo», significamos esta (in)disciplina desde su amplitud, profundidad y transversalidad hacia los distintos ámbitos sociales, y ponemos en valor la riqueza y potencialidad que ello representa para la investigación desde distintas formaciones y quehaceres académicos.

Hacer visibles los procesos creativos que intrínsecamente forman parte del trabajo científico —como problematizaciones, formulación de objetivos, metodologías y construcción de narrativas— permite dar cuenta de este carácter creador, artesano, e incluso artístico, que inherentemente

acompaña a investigadores e investigadoras en la generación de conocimiento.

En ese entendido, el Seminario Permanente de Comunicación y Creación busca configurarse como un espacio de encuentro, exposición, reflexión y diálogo que reúne la labor de estudiantes, docentes y colaboradoras/es del Doctorado en Comunicación y da testimonio de las dimensiones creativas imbricadas en las distintas disciplinas que aquí convergen.

Les invitamos a recorrer estos capítulos venideros y detenerse en ellos con el entusiasmo de quien (re)conoce el quehacer científico y abre la mirada hacia la creación que se despliega en los intersticios de la comunicación y sus escenarios variopintos.

Un silencio ensordecedor: Sonido y ambiente

Manuela de Barros
manuela.de-barros@univ-paris8.fr

El famoso libro de Rachel Carson *Primavera silenciosa*, publicado de forma pionera en 1962, relata el daño causado por el uso de pesticidas sintéticos en la naturaleza. Los efectos han sido especialmente perjudiciales para las aves y su reproducción, lo que ha traído un inquietante silencio a los Estados Unidos rurales. En su trabajo, la bióloga acusaba a la industria química de falsificar los resultados de investigaciones para desinformar. Pero fue un paso más allá al señalar que los poderes públicos aceptaron estos datos y accedieron a las demandas de la industria tecnológica sin cumplir con sus obligaciones de confidencialidad y control. La situación, tal como la conocemos hoy en día, era condenada por primera vez y el trabajo de Carson se posicionó así como la chispa del movimiento ambientalista en Occidente.

El caso analizado por Carson reúne tres aspectos que se han observado con frecuencia desde entonces: el daño ambiental, la apatía y el encubrimiento de las industrias implicadas y las

deserciones gubernamentales. La quietud de los campos, bosques, mares y otras áreas «naturales» se ha observado regularmente desde entonces. El silencio en las zonas no urbanas lo revela. Sin embargo, no deberíamos sorprendernos, porque el silencio en el campo, que Carson y muchos otros han descrito desde entonces, es el resultado de un programa. Los insecticidas han existido desde la Antigüedad, pero su desarrollo basado en sustancias creadas para uso en combate durante la Segunda Guerra Mundial los ha hecho mucho más nocivos en comparación con las sustancias utilizadas antes. Su constatación, por lo tanto, es el resultado de décadas de erradicación consistente y objetiva de insectos. El corolario es la ruptura de la cadena alimentaria, incluidas las víctimas indirectas, como las abejas, que fueron declaradas en peligro de extinción en septiembre de 2016.

Soundscape/Paisaje sonoro

En 1977, el compositor y ambientalista canadiense Raymond Murray Schafer sugirió el término «paisaje sonoro» para describir los sonidos de un paisaje. Él describe tres capas principales de sonido:

1. Sonidos tonales: son aquellos que proporcionan un punto de referencia o de fondo, aunque no siempre se perciban conscientemente: sonidos de agua, del océano, del viento; susurro de hojas, zumbidos de insectos, tráfico de fondo continuo. Estos sonidos «significan el temperamento de la persona que los experimenta», anotó Schafer. En otras palabras, afectan la psicología y la calidad de vida como cualquier otra huella ambiental. En este sentido, me parece que también deberíamos añadir algunos sonidos que no todo el mundo percibe, como el zumbido electromagnético o *hum*.

2. Señales sonoras: sonidos que se perciben y se reconocen, como bocinas, sirenas y campanas. Son expresiones concretas de acciones, objetos, movimientos o acontecimientos.

3. Marcas sonoras: sonidos que son característicos de un lugar. Schafer piensa que deben ser protegidas porque «son las características sonoras de una comunidad». Me parece que un buen ejemplo podría ser el sonido de los parques de Tokio en verano, con su abundancia de cigarras.

El pionero del paisaje sonoro, Bernie Krause, utiliza el término «biofonía» para referirse tanto a los sonidos que utilizan los animales no humanos para comunicarse como los que producen las plantas. También utiliza los términos «antropofonía» y «geofonía» para referirse a los sonidos de origen humano, como el tráfico, y a los sonidos de elementos naturales no biológicos, como el agua, respectivamente. El autor recuerda que en Estados Unidos, en 1968, necesitaba entre diez y quince horas de grabación para obtener una hora de sonido sin intervención humana. En 1999, para esa misma hora, necesitó dos mil horas de grabación.

Hoy la variedad del sonido, como la variedad de la vida, es objeto de frenéticos intentos de conservación y archivo. De hecho, nunca hemos grabado, catalogado y clasificado tantos elementos del mundo natural como desde que comenzaron a extinguirse. Ahora podemos escuchar sonidos tanto del universo lejano como de nuestros vecinos más cercanos. Por ejemplo, conversaciones entre peces y sonidos de los planetas.

En un ejemplo artístico, la exposición «Terre seconde», de Grégory Chatonsky, imagina que, tras la devastación de la Tierra, una inteligencia artificial la reconstruye desde sus archivos visuales y sonoros.

Naturaleza, cultura y tecnología

En el mundo humano, las ondas sonoras son herramientas y recursos. Sirven para hacer música, por ejemplo. Pero, a veces, esa misma música se usa para torturar, porque las ondas forman parte de la panoplia de sistemas de influencia y presión. También son la base de armas sofisticadas, con lo que pasamos de la naturaleza, a la cultura y a la tecnología.

Una anécdota de la antropología cuenta que un investigador tuvo dificultades para establecer una relación de confianza con el grupo que estudiaba porque él y su equipo no hacían práctica vocal, que era la base social de sus anfitriones. Entonces, todos empezaron a recitar la única letanía que tenían en común, las tablas de multiplicar. Esta simple demostración los configuró como humanos ante los ojos de los indígenas y abrió la relación.

En algunas prácticas, solo queda la vibración o la nota dada, mientras que la palabra ha desaparecido (o nunca estuvo). Es el caso, por ejemplo, de la técnica vocal del qigong, gimnasia energética china que combina gestos, respiración, meditación y visualización, y que forma parte tanto de las artes marciales como de la medicina tradicional.

Entre los sonidos utilizados en el Lejano Oriente con fines religiosos, están los mantras budistas y kototama sintoístas. Los kototama sintoístas todavía son considerados la esencia de la virtud espiritual del idioma japonés, ya que se cree que sus cincuenta sonidos son dioses. También se usan en ciertas formas de artes marciales, como el aikido y el kendo, en forma de gritos combinados con gestos para lograr la concentración, la forma y el poder perfectos.

En cuanto a los efectos fisiológicos de las vibraciones sonoras, podemos mencionar la vieja cuestión del tono del diapason. La frecuencia se fijó en 435Hz en 1859 en Francia por decreto ministerial, y después en 1885 para todo el mundo.

Anteriormente, había oscilado entre 506Hz y 370Hz. En 1953, la Organización Internacional de Normalización la elevó a la actual *la*, de 440Hz. Hubo cierta controversia porque algunos músicos y compositores consideran que es demasiado alta y prefieren una frecuencia de 432Hz. La idea es que toda la materia está formada por energía que vibra a diferentes frecuencias, incluido, por supuesto, nuestro cuerpo, y que algunas de estas frecuencias pueden afectarlo o estimularlo.

En el mismo sentido, existen los sonidos binaurales. Se trata de un fenómeno artificial resultante de una ligera diferencia de frecuencia en los sonidos escuchados por cada oído que actúa sobre el cerebro, en particular para crear ondas theta que provocan una relajación profunda. También se utilizan como psicotrópicos en internet, con programas como I-Doser, que tiene más de un millón de clientes.

Kerwin Rolland es un artista que trabaja con sonidos, sobre todo binaurales, utilizándolos en instalaciones y *performance* por sus efectos psicorrelajantes. Antes trabajó en la Marina de EE. UU. evaluando el efecto de determinados sonidos en los tripulantes de submarinos. Esto nos lleva al siguiente capítulo sobre el sonido como arma.

Armas

En 2002, en su película *Minority Report*, Steven Spielberg mostraba a los protagonistas utilizando armas que claramente no eran «armas de fuego», sino que utilizaban ondas sonoras o electromagnéticas para alcanzar su objetivo. De hecho, estas armas sónicas de ciencia ficción ya tenían a sus hermanas mayores y menores siendo utilizadas por las fuerzas armadas o creándose en centros de investigación.

En 1951, Andréi Sájarov diseñó el primer generador no nuclear de alta potencia que utilizaba la graticulación del flujo magnético. Además de tener un impacto menos visible en el

entorno no biológico, un arma de este tipo evitaba el costo exorbitante de los intentos anteriores.

Desde entonces, los Estados productores de armas han seguido desarrollando bombas de pulso electromagnético (y otros efectos sónicos o ultrasónicos), la mayoría de las veces en secreto. Estas armas crean una onda electromagnética ultrapotente que libera una intensa energía durante la explosión y que tiene diversos impactos sobre los equipos de comunicaciones y todos los aparatos eléctricos y electrónicos, que resultan gravemente dañados o destruidos por la explosión electromagnética. En los seres humanos y los animales tiene diversas consecuencias, que van desde la alteración de la percepción y del comportamiento hasta la muerte.

En este contexto de ocultamiento, podemos pensar en la saga de aviones de propulsión magneto-aerodinámica de la década de 1980: Aurora (EE. UU.) o Ajax (URSS). A pesar de su realidad oficialmente negada, el uso de estas armas es habitual en la ficción. En películas como *Golden Eye*, *Matrix*, *Transformers*, *Ocean's Eleven*, *Godzilla* y muchas otras, las armas IMP se utilizan con diversos grados de realismo.

Desde Aurora y Ajax, las cosas se han vuelto mucho más transparentes, y Keith Coleman, director del programa CHAMP (Counter-electronics High Power Microwave Advanced Missile Project) de Boeing, afirmó: «Hoy hacemos de la ciencia ficción un hecho». En un formato más oficial y reciente, en enero de 2012, el Ejército de los Estados Unidos probó en Hawái un arma hipersónica avanzada (AHW). Se trata de una bomba que, gracias a su velocidad de más de cinco veces la velocidad del sonido (6000km/h), debería ser capaz de alcanzar un objetivo en cualquier lugar de la Tierra, y que forma parte de un proyecto llamado Prompt Global Strike. Poco después, un dron de DARPA (el Falcon HTV-2) viajó a casi 21000km/h. Este podría, al final de su desarrollo, alcanzar su objetivo en cualquier lugar del planeta en una hora. Y, en 2015, Boeing

anunció el lanzamiento de su arma IMP, que ya forma parte de las fuerzas tácticas estadounidenses, capaz de destruir cualquier sistema eléctrico objetivo con la pretensión de no causar daños colaterales.

Un avión que vuela a velocidad supersónica produce una onda de choque acompañada de un potente sonido (el *bang* supersónico que se parece al trueno) y un *flash* de luz. Como el avión que provoca la onda viaja más rápido que el sonido que produce, el choque se oye después de sentirse, lo que lo convierte en un arma repentina e imprevista, causa de ansiedad para los seres humanos y, sin duda, para los animales. Se pueden encontrar fácilmente testimonios de personas afectadas, por ejemplo, en Palestina.

Además de las balas, otras armas sónicas o ultrasónicas (granadas, minas, cañones) también podrían utilizarse como armas antipersonas y psicológicas para intimidar a los soldados, debilitar al enemigo o incluso eliminarlo.

Otro uso del sonido como arma es el control de la población durante manifestaciones o concentraciones. Desde el uso de repelentes ultrasónicos, como el llamado El Mosquito, solo audible por los adolescentes, cuyo fin es dispersar las concentraciones consideradas molestas en zonas urbanas, hasta los cañones de sonido para disolver manifestaciones (LRAD, *long range acoustic device*).

Además, el sonido fue utilizado como instrumento de tortura en la guerra de Irak. Esto está prohibido por la Convención de las Naciones Unidas contra la Tortura (y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes), pero está permitido por la legislación de Estados Unidos, aunque este país firmó y ratificó el texto. La tortura con música (por encima de los 80dB, a veces durante meses) ha sido ampliamente documentada por veteranos y víctimas. Torturar con una de las creaciones más universales y emocionalmente poderosas del ser humano puede parecer el culmen de la perversión. Sin

embargo, se alega con regularidad que la tortura sin contacto es menos dolorosa y más aceptable que la tortura habitual, entre otras cosas, porque se supone que no deja secuelas a largo plazo, del mismo modo que se considera que las bombas sónicas son «menos peores» que otras. No obstante, este método es aterradoramente eficaz para desorientar por completo a la víctima y destruir su resistencia. Además de la incomodidad de la potencia del sonido, la priva de sueño, provoca el colapso de sus funciones fisiológicas y fagocita sus pensamientos (por ejemplo, con palabras contrarias a sus creencias y, a menudo, insultantes).

Por último, hay que señalar que las armas sónicas no son patrimonio exclusivo de los humanos, que, a pesar de sus esfuerzos y sus conocimientos técnicos, están, aquí como en muchos otros ámbitos, por debajo de lo que se puede encontrar en el mundo no construido (es decir, la naturaleza, lo no artificial). Por ejemplo, ciertos camarones (*pistol shrimp*) pueden crear una onda de choque de 1200 km/h chasqueando sus pinzas, que utilizan como una pistola sónica. Es decir, 47 km/h más rápido que la velocidad de la luz. Las burbujas que proyectan alcanzan una temperatura de 4000 °C, la misma que la del sol. Y lo hacen para alimentarse de... otros camarones.

Para hacer la guerra, mantener el «orden» o ejercer presión sobre un individuo, una multitud o una población, el sonido y también la música son ahora la base para la construcción de armas con características específicas:

- el sigilo en su aproximación;
- el secreto de su existencia y una implementación geográfica que ignora las fronteras;
- la tridimensionalidad de los ataques (tierra, aire o mar);
- la multiplicidad de objetivos humanos, animales y materiales;

- y el desconocimiento de sus efectos reales, acompañado de la ilusión de una cierta inocuidad, que queda perfectamente recogida por la paradoja del término «arma no letal».

A estas armas se debe el concepto de «guerra quirúrgica» y de guerra «sin víctimas». Curiosamente, Harlan Ullman y James Wade, los inventores de esta doctrina, no dudan en hablar de «obtener un *shock* comparable a los bombardeos nucleares de Hiroshima y Nagasaki». La comparación me parece particularmente desafortunada.

Conclusión

Empecé con la naturaleza enmudecida por su destrucción y quisiera terminar con el silencio que la naturaleza nos impone. En su libro sobre el paisaje y la memoria, el historiador del arte inglés Simon Schama nos recuerda que la naturaleza es sorda, muda y ciega, además de amoral, en el sentido de que le somos totalmente indiferentes, por lo que también deberíamos mirarla con neutralidad. Rara vez es así, ya que la naturaleza es a su vez sacralizada, domesticada o santuarizada. Sin embargo, una civilización también se define por los símbolos y signos que utiliza para construir sus paisajes, y sucede que la historia de los humanos y de la civilización es también la historia de nuestra apropiación de la naturaleza. Lo que Simon Schama deja claro, en numerosos ejemplos que no puedo exponer aquí, es que hemos perdido tanto el paisaje como la cultura que lo acompañaba. Basta con dar un corto paseo por muchos lugares para comprobarlo. El precioso y sutil vínculo entre cultura y naturaleza se disolvió en el transcurso del siglo xx, y los ejemplos artísticos estudiados por el historiador ofrecen sobradas pruebas de la transición a la fealdad ambiental y sonora que conocemos hoy, así como a la destrucción.

Simon Schama ha escrito otro libro magistral, sobre la riqueza en Holanda durante el Siglo de Oro, en el que examina la posibilidad (o imposibilidad) de mantener el equilibrio entre una ética personal y la acumulación de riqueza material. Mantener una ética medioambiental plantea las mismas preguntas.

Referencias bibliográficas

- Air & Space Forces Magazine (23 de octubre de 2012). Works like a CHAMP. <https://www.airandspaceforces.com/workslikeachamp/>
- Artishock (28 de septiembre de 2020). *DISONATA. Arte en sonido hasta 1980*. <https://artishockrevista.com/2020/09/28/disonata-arte-en-sonido-hasta-1980/>
- Carson, R. (1962). *Silent Spring*. Houghton Mifflin.
- Chatonsky, G. (2019). *Terre Seconde* [Instalación artística]. Palais de Tokyo, París, Francia. <https://chatonsky.net/earth/>
- Krause, B. (2012). *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. Back Bay Books.
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books.
- Schama, S. (1988). *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. University of California Press.
- Schama, S. (1995). *Landscape and Memory*. Vintage Books.
- Ullman, H. K. y Wade, J. P. (1996). *Shock and Awe: Achieving Rapid Dominance*. National Defense University. <https://www.gutenberg.org/ebooks/7259>

Filmografía

- Spielberg, S. (director). (2002). *Minority Report* [Película]. DreamWorks Pictures y 20th Century Fox.

Marta Colvin: Una aproximación al estado biográfico-cultural de la gran escultora ñublensina entre 1940 y 1970

Alejandro Arros Aravena
aarros@ubiobio.cl

Felipe López Pérez
flopez@unior.it

Introducción

La actual región del Ñuble ha sido la tierra natal de grandes personalidades que han contribuido al desarrollo de las artes y la cultura en Chile y en el extranjero. Algunas de estas personalidades cuentan con una abundante literatura que aborda su trayectoria, sus elementos biográficos y su vínculo con una comunidad creativa. Nos referimos a Violeta Parra, Marta Brunet, Nicanor Parra, Virgilio Arias, Claudio Arrau, Gonzalo Rojas y Ramón Vinay, entre otros. Sin entrar en argumentos de corte chovinista, o bien, que pudieran resaltar rudimentos nacionalistas o regionalistas, pensamos que la concentración de obras de referencia sobre dichos artistas se fundamenta en el carácter universal de sus aportaciones. El eje de estas grava en el rescate de las tradiciones y de la cultura popular, además de la formación de un canon estético que ha dejado huella en el tiempo y que no está sujeto a las fronteras o a los discursos de moda.

En este sentido, creemos que la escultora ñublersina Marta Colvin Andrade, más allá del mérito de su obra, posee características en común con ellos. Es decir que, producto de su experiencia profesional dentro y fuera de Chile, la escultora tuvo un rol relevante para la historia del arte abstracto mundial, en un contexto en el que dicha disciplina se veía afectada por el influjo de la segunda posguerra y la Guerra Fría. En ese entonces, por un lado, se priorizaba el carácter propagandístico del arte y su compromiso militante y, por otro, la disidencia contra el *statu quo*. Además, imperaba una masculinidad dominante que la situaba en clara desventaja frente a sus pares y que, como señala Nordenflycht (2005), obligó a transitar a Colvin por «una zona de “hombres trabajando”, donde la convención indicaba que el esfuerzo físico implicado en la práctica de la escultura podría tener nefastas consecuencias corporales [...] [y] en la salud mental» (p. 143).

Colvin formó parte del grupo de artistas que se inclinaron por el abstraccionismo y la identidad latinoamericana (Cruz de Amenábar, 2014), en conjunto con otras mujeres de su generación como Juana Müller, Lily Garafulic y María Fuentealba. Igualmente, gracias a las becas de formación que le permitieron estudiar en Francia e Inglaterra, entró en contacto con las vanguardias europeas y con grandes maestros como Ossip Zadkine, Étienne Martin y Henry Moore. Durante su estadía en el Viejo Continente, Colvin registró su viaje y sus impresiones de París y Londres. Compartió sus apuntes en la revista *Pro Arte* (Müller, 2013), una publicación semanal dedicada a difundir la cultura visual y escrita en la que colaboraban poetas, literatos, dramaturgos y una variedad de artistas nacionales y extranjeros.

A raíz de esto, podemos concebir a Colvin, en su etapa de formación, como un agente de transferencia cultural (Te Velde, 2005). Vale decir, como aquel actor que media el contenido de una realidad, lo vuelve propio y luego lo codifica,

comunica o representa en imágenes, textos o sonidos que son comprendidos y compartidos por la comunidad de origen a la que pertenece. Esto, además, implica una circulación de las ideas (Bourdieu, 2000). Según algunos autores, Colvin, como profesora en la Escuela de Bellas Artes, prefirió el paradigma inglés de hacer esculturas por sobre el francés, que quedó al margen (Cortés Aliaga, 2013, p. 105).

Como hemos visto, abordar la biografía de Marta Colvin desde otras perspectivas analíticas (Espagne, 1994, 2013; Werner y Zimmerman, 2006) que incluyan categorías de la historia mundial (trayectorias cruzadas) y de la historia política, intelectual y de las ideas (apropiación, circulación, recepción) nos permite comprender el complejo mundo que rodea al campo artístico contemporáneo. Su existencia bajo el dominio de lo global en la última centuria lo ha llevado a la así llamada «hibridación cultural» o al eclecticismo, un estado en que ya no hay un estilo único ni fronteras en el arte.

De la misma forma, nos ayuda a comprender la resistencia de Colvin al interior de un pasado caracterizado por los códigos culturales de su época, en el que la representación del artista bohemio, comprometido consigo mismo o con la ideología política de su interés, era el paisaje central de la masculinidad dominante, que estudiaremos a partir de las fuentes primarias y secundarias. Con todo, esta futura investigación se reserva de usar conceptos que puedan resultar anacrónicos, o bien, que tiendan a preponderar el presente por sobre lo que es el pasado (Traverso, 2007), pues el pasado es un espacio atestado de contradicciones. Como señala Walter Benjamin en su novena tesis sobre la filosofía de la historia, es una «catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar» (2008, p. 44).

Por otra parte, sobre la factibilidad de seguir las huellas e indicios de la trayectoria de Colvin, contamos con una serie de fondos documentales y archivísticos chilenos que tienen

información relevante sobre ella. En primer lugar, para seguir su labor académica, podemos consultar el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile en Santiago. En él, la colección Archivo Histórico de la Universidad de Chile contiene registros de acceso público de la Facultad de Bellas Artes, donde Colvin trabajó y estudió.

En segundo lugar, para seguir su experiencia en el extranjero, podemos consultar el Fondo Países del Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores, también en Santiago, que contiene cientos de metros lineales de documentos diplomáticos que nos permiten aproximarnos a las misivas, premios y gestiones consulares de visados, además de las actividades realizadas por la escultora con otros artistas chilenos y foráneos.

En tercer lugar, contamos con el Fondo Marta Colvin, contenido en el Archivo del Museo de Bellas Artes, para indagar en su biografía. Lo particular de este espacio son los textos personales de la escultora, que fueron donados por su familia al museo. En cuarto lugar, están las fuentes orales que pueden complementar información sobre su persona. Por último, contamos con sus colaboraciones en la prensa periódica y sus fotografías y bocetos.

Por qué una biografía cultural

Dentro de los textos que recogen y analizan la producción artística de Marta Colvin encontramos el libro *Marta Colvin, escultora*, editado en 2016. Este volumen de trescientas páginas es un catastro detallado de sus obras. Para complementar este colosal trabajo, el libro contiene monografías sobre la escultora escritas por historiadores y críticos de arte como Olaya Sanfuentes, Milan Ivelic, Francisco Gacitúa, Justo Pastor Mellado y Soledad García. A pesar de esta variedad de miradas, en el libro no se profundiza analítica

ni historiográficamente en la vida intelectual de Colvin, ni se pormenorizan los contextos en los que desarrolló su trabajo, cuestiones que nos permitirían explicar los giros de paradigma creativo y de materiales que tuvo durante su trayectoria profesional (Sanfuentes et al., 2016).

Siguiendo con la revisión de obras de referencia sobre el análisis estético del trabajo de Colvin encontramos el libro *La obra escultórica de Marta Colvin: Rosa de los vientos*, de Margarita Schultz, publicado en 1993, donde hallamos un detallado recorrido por los diversos momentos de su etapa creativa (Schultz, 1993). Lo mismo se puede apreciar en el libro *La semiótica en Marta Colvin: posibles significados en su obra*, de Eduardo Meissner y Johanna Martin (2017). Por otro lado, Humberto Soto, discípulo de Colvin, artista y teórico del arte, presenta una visión personal e íntima de la escultora en el libro *Órbita de Marta Colvin* (1998), donde aborda su vida, fragmentada desde lo biográfico, pero conectada por momentos artísticos que le brindan sus reconocimientos más importantes: el Premio de Escultura en la Bienal de São Paulo y el Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile. En cincuenta y dos páginas, Soto da una mirada rápida a la artista, sin profundizar demasiado, debido al formato de la colección.

Por su parte, en los manuales de historia contemporánea de América Latina (Bayón, 1995) y en los libros relativos al arte contemporáneo en el mismo subcontinente (Bayón, 1984; Traba, 1994) se cataloga a la obra de Colvin dentro del *boom* de la producción artística latinoamericana en Europa sin considerar sus características particulares. Estos escritos se centran en la evolución de su técnica y sitúan a Colvin dentro de una serie de escultores y pintores, en su mayoría hombres, que trabajaron entre 1960 y 1970 en París, Roma, Madrid, Berlín y Londres. Sin abundar en el paradigma dominante ni en las masculinidades presentes dentro de este grupo, se hace necesario establecer una prosopografía (es decir, un estudio de

redes y contactos) entre Colvin y sus pares europeos, chilenos y latinoamericanos, con el propósito de conocer la circulación de ideas y de corrientes estéticas existentes en ese entonces. Al respecto, en su biografía de Neruda, Teitelboim (2003) da cuenta de los enlaces y las relaciones profesionales de los chilenos residentes en la capital francesa, entre los que se encontraban Álvaro Jara Hantke, el connotado Roberto Matta y la propia Marta Colvin.

Por otro lado, la chillanense es considerada como una pionera del arte abstracto en Chile y parte de la vanguardia que posicionó al país en distintas exposiciones internacionales. De acuerdo con Cerda Pereira (2018), Colvin participó en el pabellón chileno de Osaka de 1970 con una obra que intentó acercar a Chile al Japón recién reconstruido después del desastre de la Segunda Guerra Mundial y la intervención norteamericana. Otra intervención política relevante que tuvo Colvin fue transmitir una imagen de Chile como país minero en el contexto de la chilenización del cobre durante el gobierno de Frei Montalva. Para ello, empezó a utilizar el bronce (aleación de cobre con estaño) en su obra, y el guion de dichas piezas fue construido para reforzar el carácter de Chile como productor de este material.

Mujer y escultora de provincia

Otro ángulo que hemos podido apreciar es el de la relación entre la vida y la obra de Marta Colvin y la visibilización del rol de la mujer en diversas áreas del conocimiento y del mundo del arte. Colvin ha sido citada y también caracterizada biográficamente en varios textos de publicación reciente, pero con escasa profundidad (Cumplido, 2019; Plant et al., 2017). En la misma senda, pero con diversos matices que abordan el difícil camino de las mujeres dentro de campos abiertamente dominados por los hombres, encontramos el trabajo de Montecino

(2018), que pone en relieve y otorga mérito a la resistencia y las temáticas que atañen a la exclusión y la cultura del machismo en varios planos del quehacer cultural. Aquí, Colvin es entendida como la continuidad y, a la vez, la ruptura de la tradición de las mujeres que se abrieron camino dentro de las bellas artes chilenas, pues irrumpe en la escultura con un gesto que desordena sus propias bases.

Su obra no se limita a continuar una tradición previamente trazada, sino que la tensiona y la expande, desplazando los márgenes en los que históricamente se había situado la producción artística femenina. En un campo donde la escultura monumental había sido dominada por lógicas masculinas, tanto en escala como en lenguaje, Colvin introduce una poética de la materia que combina fuerza y sensibilidad, desafiando las dicotomías tradicionales entre lo femenino y lo monumental. Su ruptura, profunda y sostenida, se hace evidente, por ejemplo, en la elección de materiales, en la relación con el territorio y en una concepción de la forma que dialoga con lo ancestral sin quedar atrapada en lo decorativo o lo anecdótico. Colvin reconfigura así el lugar de la mujer en el arte, no como una figura de oposición, sino desde la mirada de la creación de un lenguaje propio que desborda las categorías heredadas. En este sentido, su obra no solo amplía las posibilidades expresivas de la escultura chilena, sino que también redefine las condiciones mismas desde las cuales las mujeres pueden habitar y transformar el campo artístico.

Breviario sobre Marta Colvin y la prensa escrita (1950-1970)

Colvin desarrolló su obra inspirada en Latinoamérica. De esto no hay duda, pues en el cuantioso epistolario que escribió mientras se encontraba en Francia e Inglaterra expresó constantemente esta recomendación de sus maestros, sobre todo de Henry Moore, el gran escultor británico. Sin embargo, esto

no impidió que en Europa Colvin se nutriera abundantemente de las obras e instalaciones de los grandes maestros.

El culto a los muertos se ha desarrollado fundamentalmente a través de la escultura en Italia, Francia e Inglaterra. En la artista influyeron fuertemente la escultura de la tumba del escritor Oscar Wilde, en el cementerio Père Lachaise de París; la estética presente en el Montparnasse de Francia; el cementerio de Génova, Italia, que tiene la fama de ser el más bello del mundo; los cementerios de Florencia, Milán, Roma y Nápoles, y el cementerio de Bruselas, en Bélgica.

A partir de esta cuantiosa observación, Colvin aseveraría más tarde que la obra más compleja de realizar es la escultura funeraria, ya que en ella es fácil caer en la teatralidad de un sentimentalismo superficial. Para Colvin, la escultura de la tumba del pianista Frédéric Chopin era un ejemplo de esto; defecto que sería matizado gracias a los cientos de flores que recibe de manera anónima día a día, según afirmó en una entrevista publicada en 1950 en el diario *La Discusión* de Chillán.

Figura 1. *Cuatro estaciones* de Marta Colvin. Escultura en piedra ubicada en la Escuela de Diseño Gráfico, Universidad del Bío-Bío



Fuente: Fotografía de elaboración propia.

La rica cultura visual con la que la artista entró en contacto durante su primera estancia en Europa le permitió abordar con una ventaja insuperable el encargo que le hiciera el Centro de Exestudiantes de Ñuble para erigir un monumento a los caídos en el terremoto del 24 de enero de 1939 que tuvo su epicentro en Chillán. Marta Colvin señaló en la misma entrevista que este monumento estaría dotado de su sello propio, es decir, monumentalidad y síntesis. Esta idea había nacido en París, en un día de soledad y nostalgia de los que nadie escapa cuando se está lejos de la patria. Finalmente, el monumento habla de dolor y a la vez de esperanza a través de su forma, que representa el infinito, una figura que lo encierra todo porque no tiene comienzo ni fin.

Figura 2. *Ciudad herida* de Marta Colvin



Fuente: Fotografía de Jorge Colvin, 2015.

Algunos años después, precisamente el 10 de septiembre de 1965, el periódico *El Mercurio* le dedicaba una columna en la sección de arte y cultura a Marta Colvin, que acababa de ganar la VIII Bienal de Arte Contemporáneo de São Paulo en Brasil. En esa ocasión, Colvin señaló que este triunfo permitía abrir una nueva ruta al arte chileno, pues daba cuenta de una apertura a las nuevas generaciones del camino ya trazado, encauzado con gallardía y sobre todo con amor y trabajo dedicado al arte: «Este reconocimiento no es solo personal, sino una señal de que el arte chileno puede dialogar con América desde su propia identidad, abriendo caminos a quienes vienen detrás», dijo (p. 32).

La artista reconocía el mérito de este premio por el tenor americanista que poseía, ya que, en su opinión, estaba cargado de un sentido de unidad que los pueblos americanos deben conservar (*El Mercurio*, 1965). Para ella, esa bienal en específico relevaba y estimulaba el intercambio de conocimientos entre pueblos, donde radicaba la verdadera sabiduría.

Cinco años más tarde, en 1970, como mérito a su trayectoria y reconocimiento internacional, Marta Colvin recibió el Premio Nacional de Arte. Sin lugar a dudas este galardón tuvo un acicate especial por haber sido la primera mujer en recibir este reconocimiento. *El Mercurio* del 30 de diciembre de 1970, donde se da a conocer la noticia, señala que, además de la calidad escultórica de la obra de Colvin, destaca en ella su rol de maestra, ya que transmite una ética que va más allá de lo visible y palpable. Parafraseando a Baudelaire, agrega: «Colvin transmite un secreto singular que no se toca con los dedos» (p. 34). Además, revive elogios y comentarios de críticos de alto reconocimiento, como el francés Jacques Lassaigue, quien describió a Marta Colvin como «una gran constructora, plena de aliento, e inclusive en sus obras de pequeñas dimensiones, ella, a quien las grandes piedras no le asustan, en esas piezas diminutas conserva una imaginación épica» (p. 34).

Previamente, y en atención a su reconocimiento y primer premio en la Bienal de São Paulo, el crítico francés Pierre Volboudt ya había señalado sobre nuestra compatriota: «Chilena, su inspiración profunda se enraíza en esa tierra de confines y de conflictos en la cual la forma y lo informe permanecen en perpetuo movimiento. Por ella el arte latinoamericano y el arte de hoy descubren otra vez su vocación inmemorial» (*El Mercurio*, 1970, p. 35).

Marta Colvin señala en estas tres primeras décadas de trabajo, logros y reconocimientos, que la reflexión constante, los golpes de la vida y el pensamiento crítico son los ingredientes que sustentan una obra de arte. Así se puede observar en una entrevista publicada por el extinto periódico *Puro Chile* en 1971, en la que comenta que no cree que una vida plena de felicidad pueda ser fructífera en inspiración para la creación de una obra de arte, a lo que se añade lo ya dicho en 1970: «La inspiración viene de cualquier lado [...] y hay un estímulo presente en diversos elementos y aspectos que vienen cargados de ese germen llamado obra, pero es la experiencia de vida, los años aquilataados, los que se funden en lo que será denominado después como una obra de arte» (*El Mercurio*, 1970, p. 34).

Figura 3. *Horizonte andino V* de Marta Colvin



Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Marta Colvin nació en la primera década del siglo xx en la ciudad de Chillán, hoy parte de la región de Ñuble, un territorio rico y heterogéneo en producción artística, aunque históricamente más limitado en infraestructura cultural en comparación con Santiago de Chile. Convive con tragedias de alta connotación, como lo fueron la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la crisis de 1929 y el terremoto de Chillán de 1930, que empuja su viaje hacia la capital chilena. Poco tiempo antes, recién casada, y cuando se dirigía hacia su casa ubicada en el fundo El Mono de la ciudad de Chillán, las luces de su vehículo iluminaron a una mujer bajo la lluvia y el barro del crudo invierno chileno. Colvin se ofreció a llevarla. Ella, en agradecimiento, le regaló un trozo de greda y la invitó a que la visitara a su taller. Esa mujer fue su primera maestra, la reconocida artista de origen francés Noemí Mourgues. Aquel día, en ese designio de vida marcado por la tierra y el agua, empezó la formación de la más importante escultora chilena del siglo xx.

Conclusiones

La vida de Marta Colvin se vincula con procesos que configuran la trayectoria de una mujer que inicia su camino junto al siglo xx. Si bien convivió con las narrativas propias de esa época y estuvo amparada por un sistema de vida burgués —proviene de una familia de inmigrantes acomodados y se casó con un connotado agricultor de Chillán—, Colvin se reveló ante estas condiciones. Permitió que circunstancias fortuitas, como el encuentro con su profesora, Noemí Mourgues, desviaran su rumbo. El aliento que le dio su maestra para que cimentara su rol como artista plástica fue dinamizado por el terremoto de 1939, que obligó a Colvin a viajar a Santiago. Las becas que obtuvo luego para cursar estudios en Francia e Inglaterra imprimieron en la artista una resignificación de su mirada de Latinoamérica y del pueblo que en esta tierra habitaba.

Estos viajes produjeron un giro sustancial en su propuesta artística, lo que la llevó a recibir el primer premio en la afamada Bienal de São Paulo, en el año 1965 y, posteriormente, en 1970, a obtener el Premio Nacional de Arte.

Con esto, Marta Colvin se convirtió en la escultora chilena más importante del siglo xx. A pesar de ser reconocida en Europa por sus obras, muchas de las cuales están expuestas allá, nunca dejó de referirse a sí misma como una artista latinoamericana. Esto gracias a los consejos de su maestro Henry Moore, quien la incitó a viajar y a desarrollar su obra en este continente.

Otro rol que jamás dejó fue el de profesora. Su vínculo con la Facultad de Artes de la Universidad de Chile lo mantuvo hasta el día de su muerte, como corolario de lo que fue su vida y obra, influídas ambas por su condición de mujer latinoamericana y chilena. Sus restos descansan en el cementerio municipal de Chillán, en el patio dedicado a los artistas que han dejado en alto el nombre de esta ciudad y del país.

Agradecimientos

Agradecemos el apoyo de la Universidad del Bío-Bío a través del proyecto de creación, línea investigación, que lleva por título *Martista Colvinizadora: Reconstruyendo la biografía histórico cultural de Marta Colvin*, código 2210442 IF/CA, que se ejecutó entre los años 2022 y 2024.

Referencias bibliográficas

- Bayón, D. (1984). El estado del arte latinoamericano en Europa. *Plástica Latinoamericana*, 1(12), 35-38.
- Bayón, D. (1995). Latin American art since c. 1920. En L. Bethell (Ed.), *The Cambridge History of Latin America. Latin America since 1930: Ideas, Culture and Society* (pp. 393-454, vol. X). Cambridge University Press.

- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Bourdieu, P. (2000). The Social Conditions of the International Circulation of Ideas. En R. Shusterman (Ed.), *Bourdieu: A Critical Reader* (pp. 220-228). Blackwell.
- Cerda Pereira, A. (2018). Promoting Before Nation Branding. Chile at the World Exhibitions. En D. Fehimović y R. Ogden (Eds.), *Branding Latin America. Strategies, Aims, Resistance* (pp. 35-48). Lexington Books.
- Cortés Aliaga, G. (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Origo Ediciones.
- Cruz de Amenábar, I. (2014). Artistas visuales femeninas en Chile, 1880-1980. De pasatiempo a profesión. En A. M. Stiven y J. Fernandois (Eds.), *Historia de las mujeres en Chile* (tomo 2). Penguin Random House.
- Cumplido, M. J. (2019). *Chilenas rebeldes 2*. Montena.
- El Mercurio. (10 de septiembre de 1965). Marta Colvin y la nueva escultura chilena.
- El Mercurio. (30 de diciembre de 1970). Premio de Arte para Marta Colvin.
- Espagne, M. (1994). Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle. *Geneses*, 17(1), 112-121.
- Espagne, M. (2013). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, 1. <http://rsl.revues.org/219>
- La Discusión. (28 de octubre de 1950). Marta Colvin, la joven escultora que forja su destino en la piedra.
- Meissner Grebe, E. y Martin Mardones, J. (2017). *La semiótica en Marta Colvin: Posibles significados en su obra*. Ediciones Universidad del Bío-Bío.
- Montecino, S. (Comp.). (2018). *Mujeres chilenas: Fragmentos de una historia*. Catalonia.
- Müller, J. (2013). La promoción del arte nacional en la revista Pro Arte. En P. Arriagada, V. Ibarra, J. Müller y J. Osorio, *El Semanario Pro Arte: difusión y crítica cultural (1948-1956)*. RIL Editores.
- Nordenflycht, J. (2005). Tres tallas directas en la escultura chilena contemporánea. En R. Gutiérrez Viñuales (Coord.), *Arte latinoamericano del siglo xx: otras historias de la historia* (pp. 137-146). Ediciones Universidad de Zaragoza.
- Plant, I., Quintana, C., Claro, F. y García-Huidobro, S. (2017). *Mujeres bacanas. Si ellas pudieron, nosotras también*. Catalonia.
- Puro Chile. (10 de enero de 1971). Empezó con un puñado de greda.
- Sanfuentes, O., Ivelic, M., Gazitúa, F., Mellado, J. y García S. (2016). *Marta Colvin, escultora*. Bodegón Cultural de Los Villos.
- Schultz, M. (1993). *La obra escultórica de Marta Colvin: Rosa de los vientos*. Hachette.
- Soto, H. (1998). Órbita de Marta Colvin. Municipalidad de Chillán y Editorial de la Universidad de Concepción.
- Te Velde, H. (2005). Political Transfer: An Introduction. *European Review of History: Revue europeenne d'histoire*, 12(2), 205-221.
- Teitelboim, V. (2003). *Neruda: la biografía*. Ediciones Meran.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*. BID.
- Traverso, E. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En F. Levin y M. Franco (Eds.), *Historia reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós.
- Werner, M., y Zimmerman, B. (2006). Beyond Comparison: Histoire Croisée and the challenge of reflexivity. *History and Theory*, 45(1), 30-50.

La búsqueda de identidad de Seba Calfuqueo a través de la obra *Alka domo*¹

Ángel Gutiérrez Jeria
angheleto@gmail.com

Introducción

La iconografía del arte mapuche contemporáneo deja una impronta de imágenes simbólicas cargadas con los significados existenciales propios de su imaginario ancestral. Es, por tanto, necesario estudiar la forma en que los artistas mapuche resignifican en sus obras los símbolos propios de su cultura, recurriendo a sus tradiciones ancestrales en la búsqueda de una identidad étnica dentro de un contexto globalizado, más allá de su territorio.

Luchar por sus reivindicaciones ancestrales, rescatar su cultura y evidenciar la compleja realidad actual de su pueblo frente a la cultura occidental imperante son algunos de los objetivos que se plantean los artistas contemporáneos mapuche. En este sentido, se justifica el estudio de sus obras y el análisis de sus propuestas para describir la forma en que reutilizan los

¹ Este artículo forma parte de un estudio mayor realizado en la tesis para optar al grado de doctor en Comunicación UFRO-UACH (julio 2023), *Comunicación, creación e identidades en cinco obras artísticas de Sebastián Calfuqueo*.

símbolos inmemoriales, otorgándoles una representación en sintonía con el contexto político y social actual.

Por qué Seba Calfuqueo

Seba Calfuqueo Aliste nació en 1991 en Santiago de Chile. Cursó una escolaridad formal dentro del sistema educativo chileno que tuvo un punto de inflexión en el liceo Barros Borgoño. Ahí la artista sufrió en carne propia la discriminación en diversos ámbitos, lo que la impulsó a volcar todo este dolor en el mundo del arte «como una forma de visibilizar diferentes tipos de violencia y, a la vez, romper ciertas etiquetas que han sido impuestas por la sociedad» (Giacaman, 2020).

A nivel universitario, se licenció en Artes Plásticas por la Universidad de Chile y el año 2019 defendió su tesis para optar al grado de magíster en Artes Visuales en la misma casa de estudios. El nombre de la tesis de grado de su maestría es *Kangechi*, que en mapuzugun significa ‘aquello que escapa a la norma’, sinónimo de *anormal*.

La decisión de analizar una obra de Seba Calfuqueo en este artículo se debe a que en su nutrida producción artística se observa una crítica al orden colonial y sus consecuencias dentro de las sociedades tanto indígenas como globales. La artista ha impulsado nuevas lecturas posibles, pues trata, entre otros, temas sociales, políticos, identitarios, medioambientales y feministas, recurriendo a su herencia cultural mapuche como punto de partida.

Entre la variada producción artística de Calfuqueo se encuentran instalaciones, cerámica, *performance*, video, videos performáticos y fotografía. Además, el trabajo de la artista concibe la pedagogía como una herramienta que establece un diálogo con el público. La mayoría de las obras de Calfuqueo contienen un relato verbal que se vincula con la parte visual. En conjunto, ambos forman un todo armónico, que es el mensaje final.

Asimismo, su obra tiene una inclinación hacia el conceptualismo, una corriente artística en donde la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y su proceso. «En un sentido historiográfico el *arte conceptual* es ese movimiento que aparece a finales de los años sesenta y setenta con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas. La idea principal que subyace en todas ellas es que la “verdadera” obra de arte no es el objeto físico producido por el artista, sino que consiste en “conceptos” e “ideas”» (Vásquez, 2013, p. 3). En pocas palabras, al arte conceptual pone énfasis en el concepto más que en la armonía del objeto artístico, entendida como lo bello.

Otro motivo importante para seleccionar a Calfuqueo es que su obra permite la reacción de un público variado. En esencia, el espectador es quien, voluntariamente o no, se encuentra con la obra de arte. De esta interacción, el espectador puede obtener «estímulos lúdicos, estéticos o culturales de la obra» (Flores, 2018, p. 149). En el caso de Calfuqueo, la artista modifica el escenario de una misma *performance* o instalación para constatar los efectos, múltiples, y a veces contradictorios, que causa en un público enfrentado intencionalmente o no a ella.

Por qué *Alka domo*

En esta obra específicamente se observan elementos artísticos con los que la autora se define a sí misma como artista plástica mapuche y una persona que se debate entre dos culturas en constante tensión: la occidental y la originaria. Para encaminarse hacia la autodefinición, Calfuqueo recurre a esta puesta en escena llamada *Alka domo*, una *performance* que rompe un día cotidiano en el Parque Araucano, el cerro Santa Lucía, el Matadero Franklin o el centro comercial Parque Arauco, los lugares en donde fue presentada. Con esta obra performática protagonizada por un Caupolicán con zapatos de taco alto, la artista logra convertir su arte en un proyectil que impacta en el espectador y suscita,

con ello, la emergencia de un cuestionamiento de su propia vida. En esta obra, Calfuqueo se expone como una mapuche nacida en la periferia de Santiago, lejos del territorio primigenio y traspasada por una cultura hegemónica que no logra hacer suya.

El objetivo del presente estudio es, por lo tanto, exponer los argumentos que identifican la *performance Alka domo* como una creación artística en la que se manifiesta el conflicto identitario étnico y de género de la artista Seba Calfuqueo.

Artistas mapuche contemporáneos: mapurbes y champurrias

Según Maliqueo (2019), los artistas mapuche contemporáneos aún no han resuelto el tema de su identidad étnica y la gran mayoría aún transita en su búsqueda. Este grupo, dentro del cual se ubica Seba Calfuqueo, compartiría algunos rasgos y características, como ser mapurbe y champurria.

El concepto *mapurbe* nace del poema del mismo nombre de David Aníñir. En sus primeros versos, da cuenta del sentir de una generación de personas mapuche nacidas lejos del Wall-mapu:

Somos mapuche de hormigón
debajo del asfalto duerme nuestra madre
explotada por un cabrón

Nacimos en la mierdópolis por culpa del buitре cantor
nacimos en panaderías para que nos coma la maldición

Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes y
[ambulantes
somos de los que quedamos en pocas partes

(Aníñir, 2018, p. 93)

El concepto *champurria*, en tanto, se refiere al mestizaje cultural de los descendientes de mapuche que no tuvieron acceso por completo a la cosmovisión originaria debido a las migraciones forzadas que sufrieron sus padres o abuelos desde los espacios rurales hacia los urbanos. Ser mitad mapuche y mitad chilenos y vivir en la periferia de las grandes ciudades de Chile, impregnados de la cultura de masas, finalmente repercute en su forma de vivir. Los artistas mapuche contemporáneos representan esto en sus obras con el propósito de revindicar su identidad cultural.

Según Maliqueo (2019), desde el 2010 hasta ahora una gran cantidad de artistas se han definido a sí mismos como *mapuche champurria*. Y a través del arte, realizan una compleja búsqueda de una identidad que se encuentra en constante interacción y conflicto entre los factores sociales y culturales que los hacen definirse como tales y la defensa de la cosmovisión tradicional del pueblo mapuche (p. 3). En síntesis, el *champurria* es mestizaje e hibridez (p. 99).

En su poemario *Reducciones* (2012), Jaime Luis Huenún grafica el habla endiablada de un champurria que no logra acomodarse a la lengua oficial castellana:

E fablan lingüa bárbara,
vuesa merced,
como cogida del rayo,
torcida reciamente
al modo de las frondas
en tierras de espesuras.
Non caigo en el sentido
desta idioma de árboles,
áspera como pellejo
de merino soleado.
¿Será de faz montuna o
dirá piedad e amor?

Non creo sea fácil
darlos al catecismo
sin convertirlos antes
al acento espaniol.

(Huenún, 2012, p. 33)

Seba Calfuqueo: mapurbe, champurria y feminista

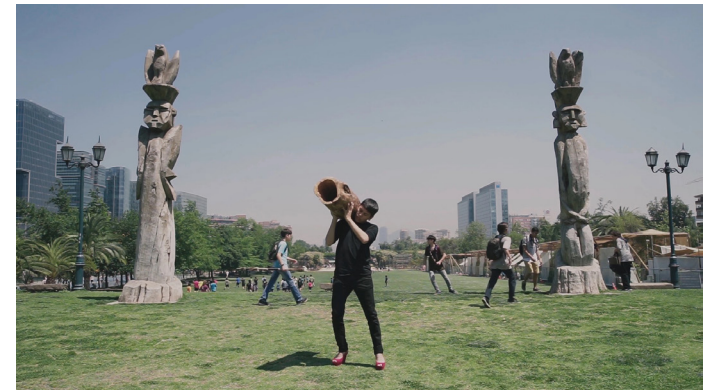
Como otros artistas mapuche, Seba Calfuqueo Aliste es hija de padre mapuche y de madre chilena, pertenecientes ambos a aquellas familias que migraron a los núcleos urbanos del país en busca de mejorar sus condiciones socioeconómicas. Por lo tanto, sus abuelos paternos, Isolina Huechucura y Pedro Calfuqueo, han sido fundamentales en el conocimiento de Seba de la cosmogonía mapuche. Ambos nacieron en la región de la Araucanía y migraron a Santiago durante el éxodo mapuche de principios de 1960, a la edad de siete y doce años respectivamente.

En su tesis de maestría, *Kangechi*, Calfuqueo relata su historia. Cuenta que sus abuelos fueron despojados del territorio sureño por razones económicas y transplantados hacia una ciudad en la que debieron desempeñarse en labores de servicio: «Lavanderas, panaderos, feriantes y ambulantes», como dice el poema de Aníñir (2018, p. 93). Esta diáspora mapuche se asentó en la periferia de Santiago, el único lugar donde les resultaba posible vivir. Asimismo, la imposición colonialista de la educación chilena solo resalta la cultura hegemónica, sin dar lugar a la herencia cultural, a la lengua y a las costumbres mapuche. Por décadas, provenir de familias mapuche era motivo de vergüenza y de un persistente silencio justificado por la constante discriminación y el desprecio por aquel individuo que «cargara» con un apellido de etnia originaria.

En el caso de Seba Calfuqueo se suma a la discriminación por ser mapurbe y champurria la sufrida por ser una minoría

sexual y feminista, como ella misma se define. La artista considera que la fuerza femenina es mucho mayor que la masculina, como queda en evidencia en la *performance Alka domo*. En ella, la artista posa como el toqui Caupolicán, cargando un pesado tronco, pero con tacones rojos. Al proponer que la figura masculina de Caupolicán se sustente en zapatos de taco alto, la artista retrata tanto la fragilidad de la mujer como su fortaleza (figura 1).

Figura 1. *Alka domo* de Seba Calfuqueo



Fuente: sitio web de la artista (<https://sebacalfuqueo.com/>).

En este sentido, *Alka domo* narra la fusión entre masculinidad y feminidad, categorías que en las culturas occidentales se conciben como binarias. La masculinidad es representada a través de la fuerza necesaria para cargar un tronco y la feminidad, al vestir zapatos rojos de taco alto. Así, Calfuqueo es capaz de poner en evidencia su conflicto identitario al concebirse mapurbe, champurria y de una minoría sexual, y de escapar de estereotipos dominantes a través de la creación artística. Asimismo, propone una nueva lectura, que describe en su tesis de magíster, y que tiene como propósito ir preparando el camino para ir más allá de lo binario: una nueva forma de ser y de interpretar una realidad que es subjetiva y no categórica.

La búsqueda de identidad de Calfuqueo a través de la obra *Alka domo*

Las creaciones artísticas de Seba Calfuqueo abordan temas muy variados, entre ellos, la identidad indígena y de género, los conflictos sociales y los problemas medioambientales. La artista, a través de instalaciones, *performance*, fotografías y trabajos en cerámica, propone una relación entre la realidad y la representación artística desde una posición académica y, a la vez, provocadora, basada en la herencia cultural transmitida por sus abuelos.

En este apartado se analiza brevemente la obra performática *Alka domo* según el modelo de base de Panofsky (1955), actualizado por María Carmen Agustín (2004). Este modelo común incorpora la variedad de matices que aporta cada etapa y sus ricas especificidades disciplinares para ofrecer un abanico de aportaciones posibles más extenso y completo de la obra artística analizada.

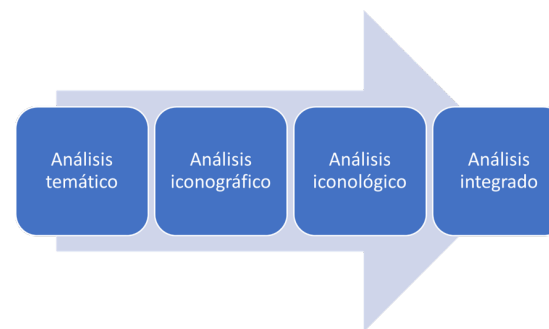
El modelo consta de tres etapas:

1. La *etapa de descripción* considera las características formales de la obra y el *análisis temático*. Según Panofsky, este primer nivel de análisis de significación es el más básico. Él la llama *significación primaria* o *natural*, y la subdivide en significación fáctica y expresiva. En él se identifican formas puras, configuraciones de líneas y de color, así como seres humanos, herramientas, plantas, entre otras. Además, se observa la relación mutua entre elementos, acontecimientos y ciertas cualidades expresivas. En esta etapa, para la comprensión, solo se requiere cultura general y la experiencia cotidiana.
2. La *etapa de identificación* corresponde al *análisis iconográfico* y tiene mediana complejidad. Este estrato de significado se alcanza mediante la identificación de

las figuras, los temas y los conceptos manifestados en imágenes, historias, tramas narrativas y alegorías. Para realizar este análisis, el investigador debe poseer conocimientos sobre las fuentes literarias, mitológicas y religiosas —entre otras— propias de la tradición cultural en la que la *performance* sucede y se representa. Panofsky denomina a esta etapa *significación secundaria* o *convencional*.

3. La *etapa de interpretación* suma todos los datos analizados anteriormente, por lo que se convierte en la más compleja de todas: comprende el *análisis iconológico e integrado*. Este último integra los anteriores análisis, que van desde lo meramente descriptivo hasta una interpretación holística e interdisciplinaria de la obra.

Figura 2. Análisis progresivo de la obra artística



Esquema de elaboración propia.

Etapa de descripción

Calfuqueo se basa en el relato tradicional de la gesta heroica de Caupolicán, que forma parte de la historia de Chile, en el que se describe la pugna del pueblo mapuche contra los conquistadores españoles en el siglo XVI. En esta obra performática, Calfuqueo pone en la palestra uno de los temas recurrentes en

su obra: el de lo masculino versus lo femenino. Esta dualidad es una categoría de análisis que expone un proceso complejo en la búsqueda de identidad, ya que cada uno de los géneros cuenta con símbolos y características muy definidas a lo largo de la tradición. Calfuqueo desea romper con dicha tradición en la obra performática *Alka domo*. Al respecto de esta categoría y de otras, afirma en su tesis:

El espacio del *otro* entre lo bueno y lo malo, entre lo *wingka* y lo indígena, entre lo femenino y lo masculino. *Kangechi* es la posibilidad de desbordarnos y re-habitarnos en el espacio de enunciación identitario. Es lo actual o lo pasado, sin una idea tan clara de lo que podría mutar en un futuro. *Kangechi* es la forma de re-apropiar lo que nos fue arrebatado y poner en tensión la normatividad impuesta por occidente (Calfuqueo, 2019, p. 85).

Etapas de identificación

En el video performático de *Alka domo* resalta una figura humana que sostiene un tronco ahuecado, al parecer de coihue, en su hombro derecho, sostenido con ambas manos. La figura central se encuentra frontal al espectador, sus piernas semiabiertas y su pie izquierdo levemente adelantado. La figura viste totalmente de negro opaco, utiliza unos zapatos de mujer con tacos altos y de color rojo. La figura que está sosteniendo el tronco se encuentra ubicada en medio de dos esculturas talladas en madera: son *chemamüll* ('persona de madera'), utilizados en los rituales funerarios de la cultura mapuche (ver figura 3). Estas obras de gran envergadura representan al difunto, quien «al llegar a la tierra de arriba [...] se unía a las fuerzas sobrenaturales y las potencias extrahumanas, operando como un mediador en favor de su familia» (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2022). En este caso podemos observar

estas dos esculturas cumpliendo una función decorativa, desprovistas de su función original, totalmente descontextualizadas, ubicadas en el Parque Araucano de la ciudad de Santiago.

Figura 3. *Chemamüll* en la plaza de armas de Galvarino, región de la Araucanía



Fuente: Wikipedia.

Etapas de interpretación

Alka domo es una obra que deja en evidencia, para el espectador cuidadoso, las fronteras de género y territorio en constante conflicto, y que pueden manifestarse en cualquier espacio, incluso en un parque, en la calle o en el metro. A través de esta obra, Calfuqueo proclama una fuerte crítica al mundo heterossexualizado, en el cual las diversidades de género tienen poca cabida, pues son consideradas peligrosas para la cultura de valores burgueses que impera en el mundo occidental y, en particular, para la cultura conservadora chilena. Esto queda de manifiesto en los insultos y garabatos que lanzan los espectadores más violentos hacia su puesta en escena.

En *Alka domo* la artista pone a los conceptos binarios de lo masculino y lo femenino en una dinámica fluctuante, pues la virilidad que evoca la imagen de Caupolicán, quien sostiene un tronco para convertirse en toqui, se contrapone con la imagen andrógina, frágil y femenina de Seba cargando un tronco hueco, como se observa en la figura 1. La imagen nos recuerda a las cariátides, mujeres griegas que eran esclavizadas de por vida por los persas para llevar sobre sus cabezas pesadas cargas. Posteriormente estas figuras fueron admiradas por su dignidad estoica, lo que las convirtió en un símbolo de solidez y seguridad, y, arquitectónicamente, en columnas que sostenían importantes edificios (Zurdo, 2018). Similar admiración hacia lo femenino se advierte en *Alka domo*.

Si se recurre a la teoría de conjuntos, es posible afirmar que *Alka domo* es la manifestación de la búsqueda de identidad de su autora, quien se encuentra interpretada en la intersección de un conjunto *a*, lo masculino y occidental, frente a un conjunto *b*, lo femenino y originario. A esto se suma que la autora no se considera a sí misma como homosexual, sino como no binaria. En esta intersección entre *a* y *b* estaría formándose la identidad de Seba Calfuqueo. Ella no representa lo masculino ni lo viril de un Caupolicán histórico mapuche, sino lo femenino, lo frágil que es fuerte a la vez, y lo divergente en términos sexogenéricos. De esta forma la artista va y viene constantemente, construyéndose y deconstruyéndose, transitando procesos que no están libres de conflictos.

Otro aspecto necesario a considerar en este punto es el tronco ahuecado que el personaje carga en sus hombros. Dicha pieza alude a la forma peyorativa en la que se nombra a los homosexuales dentro de la cultura popular de Chile. *Hueco* es el término despectivo usado para referirse a todas aquellas identidades que escapan a la heterosexualidad y que son problemáticas para el sistema social y cultural predominante. En esta *performance*, Calfuqueo —de forma audaz— pone

en evidencia dos elementos en conflicto: la sexualidad (hombre/mujer) y la etnia (mapuche/chileno), ambos propuestos desde la marginalidad y desafiando los estereotipos de ambos mundos.

Conclusión

Seba Calfuqueo Aliste, creadora mapuche, pone en la palestra al sujeto indígena y de divergencia sexogenérica que ha sido constantemente marginado, cuestionado y rechazado por la sociedad chilena en particular y latinoamericana en general. Calfuqueo hace su crítica desde la vereda de lo híbrido, con pleno conocimiento de los estereotipos que carga este sujeto ubicado en la frontera. *Alka domo* es un reflejo del conflicto identitario que, en constante tensión y dinamismo, sufre la artista.

Con el propósito de cumplir este cometido, Calfuqueo utiliza, sin complejos, los recursos y las herramientas que la cultura occidental le proporciona. Su formación educacional en Artes Visuales de la Universidad de Chile le permite desarrollar obras con temas variados, aplicando diferentes formatos, como la *performance*. Este recurso artístico se caracteriza por ser una puesta en escena en espacios públicos, de corta duración, cuyo propósito es producir una reacción en el espectador. *Alka domo* evoca la gesta heroica del toqui mapuche Caupolicán. Sobre esta base cultural la artista deconstruye y reconstruye una historia, su autohistoria, exponiendo su vulnerabilidad al espectador de forma directa, algo que suele resultar incómodo para quien sea más conservador y tradicional. Por lo tanto, este tipo de propuesta artística le permite a Calfuqueo descolocar, cuestionar y alterar el orden social establecido para reflexionar sobre todo aquello que se encuentra en la frontera de lo permitido. De esta forma, propone una nueva lectura posible sobre temas sociales, políticos, identitarios, medioambientales y feministas, entre otros, con su herencia cultural como punto de partida.

Referencias bibliográficas

- Agustín, M. C. (2004). *Análisis documental de contenido de la imagen artística: Fundamentos y aplicación a la producción retratística de Francisco de Goya* [Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza]. ZAGUAN. Repositorio Institucional de Documentos de la Universidad de Zaragoza. <https://zaguan.unizar.es/record/1913?ln=es>
- Aniñir, D. (2018). *Mapurbe. Venganza a raíz*. Pehuen Editores y CIIR.
- Calfuqueo, S. (2019). *Kangechi. Lo otro con otros* [Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170295>
- Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. (2022). *Chemamull*. <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-publicos/chemamull>
- Flores, J. (2018). Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas. Rumbos y sentidos de la comunicación*, 17(33), 129-151.
- Giacaman, D. (8 de noviembre de 2020). Chile: conozca la historia de Sebastián Calfuqueo, artista homosexual y mapuche. *Nodal. Noticias de América Latina y el Caribe*, (2656). <https://www.nodal.am/2017/05/sebastian-calfuqueo-artista-chileno-homosexual-mapuche-habla-acerca-la-violencia-la-discriminacion/>
- Huenún, J. (2012). *Reducciones*. Lom Ediciones.
- Maliqueo, V. (2019). *Mapuche ad Küdaw Fantepu Mew. Arte visual mapuche contemporáneo: Nuevos imaginarios sociales sobre la identidad* [Memoria para optar al Título de Socióloga, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/176338>
- Vásquez, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea

como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 37(1), 30-58.

Zurdo, J. P. (2018). Cariátides y Atlantes. La fachada que nos mira. *BIA*, 298, 80-85.

Pesquisa y hallazgo:
Nuevos espacios de creación con cine doméstico huérfano

*Diego Olivares Jansana*¹
diego.olivares@ufrontera.cl

Lo nunca visto

En enero de 2019 el colectivo español Memorias Celuloides² presentó en sus redes sociales una encuesta para decidir qué hacer con una colección de películas domésticas encontradas en San Sebastián ese mismo año. Se trataba de ocho bobinas en formato Súper 8 que ingresaron para su revelado a un laboratorio local en 1984 y que nunca fueron retiradas. Junto a la encuesta, el colectivo mostró fotos de los paquetes Agfa Chrome con las rotulaciones de recepción de la tienda y las tachaduras en el nombre y la dirección de quien encargó el trabajo. La publicación hacía hincapié en dos características de las películas del lote rescatado: *están sin abrir y nunca han sido vistas*.

Las opciones que ofrecía la encuesta de Memorias Celuloides eran ver las películas directamente, no verlas nunca, intentar encontrar a los propietarios originales u organizar

¹ Periodista, doctor en Comunicación, tipógrafo y gestor del proyecto filmoteca.cl

² Colectivo dirigido por Salvi Vivancos dedicado al rescate y divulgación del cine doméstico español.

una proyección pública para compartir la experiencia del primer visionado. Las cuatro alternativas de la encuesta portaban la carga de un recurrente debate acerca de los documentos audiovisuales huérfanos³ que transitan desde su espacio y tiempo de producción hasta archivos dedicados a la pesquisa, catalogación y difusión pública de materiales fílmicos no profesionales. ¿Qué hacer con los rollos familiares filmados con la promesa tácita de no traspasar la frontera entre el refugio privado y la amenaza externa? ¿Qué hacer con estos artefactos culturales de origen privado que irrumpen en el programa de instituciones arcontes que nunca antes los habían considerado entre sus prioridades?

Conviene enmarcar este debate en lo que distintos trabajos han descrito como «el giro memorialista o giro al pasado». Esta es una estrategia epistemológica multidisciplinar que busca en los vestigios del pasado la orientación para enfrentar un presente plagado de las incertidumbres que traen la tecnología y la globalización (Jelin y Vinyes, 2021, p. 13; Burke, 2017, p. 15). La grilla de recursos que nutre a este nuevo sistema de conocimientos incorpora documentos que tradicionalmente fueron considerados menores, incapaces de insertarse en el esquema canónico impuesto tras la Segunda Guerra Mundial. Este giro será también, entonces, una protesta generacional (Fontana, 2002, p. 118), una salida del agotamiento de un modelo de construir conocimiento craquelado, incapaz de sostenerse ya sin gravedad. Diarios íntimos, álbumes fotográficos familiares y rollos con registros fílmicos domésticos —entre otros artefactos culturales propios de la modernidad— acometen hoy con sus nuevas exigencias catalográficas, conceptuales y materiales no solo frente a los archivos que los alojan, sino también ante entornos de creación que los interpelan.

3 En este caso, la metáfora de *orfanidad* se refiere a las películas que quedaron sin la custodia de sus familias originales.

Yo me filmo, tú me filmas, nos filmamos: la creación original

El 45% de las personas que respondieron la encuesta de Memorias Celuloides optó por la alternativa que proponía organizar una proyección pública para compartir la experiencia del primer visionado de esas ocho bobinas. Más allá del detalle estadístico de la consulta, o de su validez científica, la variante elegida por la mayoría vuelve a poner el foco en la pragmática propia de la creación fílmica familiar, su lugar de enunciación. En el *Diccionario teórico y crítico del cine*, Jacques Aumont (2015) marca la diferencia entre la enunciación en el cine y en la lingüística. Señala que mientras en la lingüística «un texto es siempre un texto de alguien para alguien» (p. 78), en el cine ese contrato —Aumont cita a Metz— es impersonal, menos evidente. Aumont se refiere sin duda al cine profesional, argumental o documental, aquel donde el espectador y el equipo de producción no están vinculados espacial, temporal o afectivamente. Sin embargo, esta separación desaparece en el cine doméstico. El enfoque semiopragmático propuesto por Roger Odin (2007) describe un proceso de creación donde filmar y ser filmado es un continuo indivisible, un acontecimiento familiar con dos espacios de lectura: ver y verse. Odin va más allá y señala que la película familiar cumpliría ya con su misión en su primer entorno de creación, el momento y el lugar en el que fue filmada, incluso antes de su proyección (p. 199). Esta creación es siempre colectiva y está modelada por los afectos, marcada por la complicidad entre quien filma y quien entra al cuadro (Piault, 2003, p. 5).

Aunque la cámara y el proyector suelen ser juguetes masculinos, privilegios del hombre proveedor, el utillaje de este arte-registro pasa de mano en mano, se ofrece. El registro es posible únicamente gracias a la cámara en tanto prótesis, extensión mecánica sin la que no hay inscripción ni soporte para la creación. El proyector, en el otro extremo

de este proceso, será la prótesis que permitirá el cierre de la promesa de ver y verse, el artilugio que por medio de la luz y la homotecia permitirá mostrar en grande aquel pequeño rectángulo del fotograma expuesto y su encabalgamiento con otros fotogramas. Estas máquinas propias del siglo xx se masifican y traen consigo la posibilidad de otros archivos. En *Adicta imagen* (2020), Alejandra Castillo define a estos aparatos como aquello que da lugar y como artefacto:

Los aparatos son preparativos, ornamento y brillo. En lo que dicho hilo de palabras enhebra, los aparatos antes que máquinas son lo que prepara para la percepción. Los aparatos permiten ver. En tal sentido, los aparatos detienen el tiempo y fijan la continuidad del flujo luminoso. Un aparato, precisamente por ello, hace lugar, da «un tiempo» (p. 48).

La pesquisa y el hallazgo: segundo espacio de creación

Nuevas pragmáticas

Si volvemos a la encuesta de Memorias Celuloides, la propuesta de ver tres décadas después de su fabricación aquello que no ha sido visto nunca, ni por la familia filmante ni por nadie, supondrá imaginar una nueva pragmática para el cine doméstico huérfano que recién comienza a vislumbrarse en el panorama de los archivos. Esta nueva pragmática será la del espectador que frente a una pantalla se asoma a un registro privado, operación en la que no participa, ni se espera que participe, la familia de origen. Sí participan quienes miran y las instituciones arcontes que ofrecen a la mirada pública aquello que conservan. Ricardo Nava (2019) se refiere a esta mediación como el «dar a ver», prerrogativa de la institución que se vale de su práctica interna para determinar lo que es necesario conservar, mostrar o esconder (p. 33). Jacques Derrida (1997)

describe esta mediación como la potestad de las instituciones arcontes para interpretar los archivos que custodian, decidir cuáles se salvaguardan y cuáles no, qué material se borra, qué se tacha, qué se libera y qué se muestra.

La pulsión escópica de ver aquello que está sin abrir, que se mantuvo cerrado hasta nuestra llegada, activará una nueva performatividad, un nuevo repertorio que se superpondrá a todo lo inarchivable que se perdió en el tránsito entre el primer espacio de creación y la institucionalización del documento huérfano. Será esta condición de orfandad, precisamente, el sustrato en el que se asiente el nuevo espacio de creación de sentido, de interpretación, de asignación de valor, de relecturas. La ausencia de deícticos, las etiquetas difusas y la cadena de custodia familiar rota obliteran las vías para completar el fichaje de estos documentos, frustrando el principio de procedencia al que se aspira. Sin embargo, este límite formal, esta distancia con el origen, abre paso a nuevas enunciaciones, a un nuevo orden. Se trastoca nuestra experiencia del tiempo para desafiar un pasado cerrado y hacer nacer desde ahí un nuevo relato —o nuevos relatos—. Rita Sixto (2016) describe esta operación como el «lugar en que percepción, memoria e imaginación pueden transformar la historia y el archivo en una experiencia compartida [...] procesar el pasado como una cualidad temporal, y hacer de la memoria un ejercicio vital» (p. 244). Es posible reconocer este lugar de percepción e interpretación como un nuevo espacio de creación, otra estación de la cadena creativa sin fin activada al momento de aproximarse a los archivos encontrados.

En esa línea, la pesquisa y el hallazgo tendrán la potencia de ser un ariete que abra nuevos espacios para la creación. Traerán materiales *nunca antes vistos* y ensancharán el archivo y el repertorio. Este optimismo se vincula a la idea desarrollada por la investigadora canadiense Liz Czach (2014) en torno a «los aportes que el cine *amateur* tributa a la reconceptualización

de los catálogos de cine nacional en países con cinematografías incompletas» (p. 28). El caso chileno es muy ilustrativo de esta tendencia mundial. En nuestro país fracasaron todos los intentos público-privados del siglo xx que pretendieron consolidar la industria del cine. Junto a ello, los pocos intentos de preservación e investigación del cine nacional fueron interrumpidos con el golpe de Estado de septiembre de 1973, cercenando *manu militari* un acervo ya escaso y fragmentario.

Lañar para restituir y crear

Ante esa catástrofe, en el siglo que estamos cursando advienen diversos esfuerzos para reparar un cine chileno del que apenas quedaban trozos desperdigados. Se funda la Cineteca Nacional, reabre la Cineteca de la Universidad de Chile y el Archivo Patrimonial Usach toma en sus manos las latas sobrevivientes de la sección de Cine y TV de la Universidad Técnica del Estado, institución arrasada por la dictadura. A esto se suman los archivos de los canales de televisión —nacionales y sus capítulos regionales—, el Archivo Fílmico UC y el Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Chile.

En todos estos casos la tarea emprendida se parecerá mucho al oficio de lañar un objeto roto. Tomar los fragmentos, asignarles un lugar y adherirlos al trazo de una estructura mayor pobremente esbozada. De cara a la constatación de la ausencia de piezas fundamentales para completar la forma, la aparición de un segundo grupo de esfuerzos vino a refrescar un panorama de restauración en fase de desgaste. Se trata de grupos locales, de menor tamaño, con escaso presupuesto, pero menos trabas burocráticas, que centran su búsqueda en acervos situados y específicos. El colectivo Memoria Fílmica Pencopolitana,⁴ por ejemplo, ha emprendido la tarea de llenar los vacíos en el catálogo del cine del Gran Concepción y de formar una

comunidad de espectadores capaz de ensayar lecturas posibles con los materiales rescatados. Algo similar, pero aún más específico, es el caso del Centro Cultural La Unión.⁵ Esta institución es gestionada por la Ilustre Municipalidad de La Unión, pequeña ciudad al sur de la región de Los Ríos, y su labor ha permitido acopiar una gran cantidad de fotografías y rollos cinematográficos familiares de la localidad. El Festival Internacional de Cine Recobrado de Valparaíso, dirigido por Jaime Córdova, difunde año a año materiales fílmicos rescatados. Por último, el proyecto filmoteca.cl,⁶ archivo privado en camino de traspaso a la Universidad de La Frontera, institución pública, aloja hoy casi dos mil quinientas películas domésticas descritas como «huérfanas». Paula Félix-Didier (2010) ha investigado el concepto de «película huérfana» (*orphan film*) y fija el comienzo de su uso en la década de 1990.⁷ La metáfora describe aquellos «materiales que por diversas razones quedaban fuera de los programas de rescate y restauración abiertos por las nuevas tecnologías digitales» (p. 108). Con estos hallazgos, filmoteca.cl se instala como uno de los mayores acervos de este tipo de producciones en Chile y Latinoamérica.⁸

Ver mucho / ver nada: Kennedy en 8 mm

La fascinación de ver «por primera vez» filmaciones que estuvieron a la gira, en cajones de antigüedades, mezcladas con otros artefactos culturales descatalogados, signadas por una destrucción inminente, es un impulso bautismal del

5 www.culturalaunion.cl

6 Cuenta de Instagram: @filmoteca.cl

7 Paolo Cherchi (1999) señala que fue David Francis, jefe de la División de Cinematografía, Transmisiones y Registros Sonoros de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, quien utilizó por primera vez, en 1993, el concepto de *orphan film*.

8 Quizás solo después de la Cineteca Nacional de Chile y de la Cineteca Nacional de México.

4 Cuenta de Instagram: @memoriafilmica

que se fugan múltiples caminos creativos. La encuesta sobre qué hacer con los rollos murcianos de Memorias Celuloides es, tal vez, señal de eso. Se espera una sorpresa de estas películas filmadas por aficionados, el vértigo de un cine veleidoso, sin programa, que se mueve a tientas y que no responde a planes comerciales, pedagógicos o políticos. Ahí está la película del asesinato de John Kennedy filmada por Abraham Zapruder en noviembre de 1963, un rollo de 8 mm a color con una de las imágenes más revisitadas de la historia mundial reciente. Zapruder, un sastre nacido en Ucrania,⁹ registró con su cámara Bell & Howell la secuencia más completa del magnicidio. En el fotograma 313 de esta *protosnuff* se ve el momento exacto en que la primera bala impacta la cabeza de Kennedy: un acierto fílmico no planificado.

El realizador lituano-estadounidense Jonas Mekas (2022), uno de los cineastas que más experimentó con los pequeños formatos y los diarios de viaje autobiográficos en el siglo pasado, cuenta en su libro *Destellos de belleza* una anécdota que vuelve a vincular a Kennedy con un rollo de 8 mm. Mekas narra una conversación que tuvo con Jackie Kennedy, en la que hablaron de la relación de su esposo con el cine. «Sabes —dijo ella—, justo unos meses antes de su muerte le obsequiaron una camarita de 8 mm. Solía llevarla en el bolsillo de su sobretodo. Ahora que lo pienso, debe estar allí todavía» (p. 247). Mekas cuenta que la viuda de JFK caminó hasta el armario, tomó el abrigo, encontró la cámara y constató que dentro del aparato había un rollo filmado parcialmente. Lo más curioso de la anécdota es que nadie haya hecho algo con ese hallazgo, ni en el momento de su aparición ni después. Esa película, que ha obsesionado a muchos rastreadores de rarezas fílmicas, sigue perdida y es probable que no aparezca nunca.

⁹ En esa época (1905), Ucrania pertenecía al Imperio Ruso. Abraham Zapruder emigró a Estados Unidos en 1920.

Millares de ventanas: renovar la perplejidad cansada

Quijada, Heimlich & Chaskel

El 2023 en Chile se conmemoraron los cincuenta años del golpe de Estado encabezado por Augusto Pinochet. La fecha dio pie a numerosas relecturas del pasado reciente y de los vestigios en los que quedó inscrito el horror del 11 de septiembre y de la masacre que entonces comenzaba. Desde todos los ámbitos de la creación se propusieron nuevas maneras de combinar los vestigios preservados con materiales contemporáneos, incorporando cruces estético-conceptuales —narrativos, en definitiva— para renovar la perplejidad cansada.

Cincuenta años después volvimos a ver los registros cinematográficos del bombardeo de La Moneda ese martes nublado en Santiago de Chile. Entonces, frente a las imágenes filmadas por Dagoberto Quijada para Televisión Nacional, o a las de Peter Heimlich encargadas por una productora de la República Democrática Alemana, o a la secuencia de Pedro Chaskel registrada desde una azotea al noroeste y que se incluirían en el montaje de *La batalla de Chile*, cabe preguntarse por otras filmaciones posibles de ese acontecimiento que esperan ser encontradas. Hay millares de ventanas del Barrio Cívico que miran a La Moneda. Las cámaras de Super-8 estaban en el mercado chileno desde 1965 y muchas familias tenían aún aparatos de 8 o 16 milímetros más antiguos, pero para los que había existencias de película virgen en el comercio. Es casi imposible que nadie más haya registrado el bombardeo, que ningún aficionado disparara su cámara de subestándar esa mañana. ¿Y si en algún barretín hubieran quedado escondidas películas del interior de La Moneda durante el ataque? ¿Y si hubiera una filmación de la muerte de Allende? ¿Y si alguna cámara hubiera sido destruida en los primeros minutos de la toma del palacio para no dejar testimonio de la ignominia?

La historia de *Nosferatu, una escenita criolla* (1971), medio-metraje en 16 mm de Hernán Castellano Girón, puede servir para imaginar una respuesta a la pregunta por la posibilidad de que existan registros del 11 de septiembre todavía desconocidos. Andrés Nazarala (2023), crítico y realizador chileno, cuenta en la revista *Palabra Pública* una anécdota sobre esta película de vampiros filmada en plena UP. Aunque no era una cinta literal y militante, era un reclamo estético, satírico y bufo del país:

Cuando el golpe se impuso con toda violencia, el equipo decidió enterrar la cinta en el patio de la casa del actor principal, Mauricio Saavedra [...]. La única copia de *Nosferatu, una escenita criolla* permaneció aquí en Chile, bajo tierra, como un cadáver [...]. La resurrección ocurrió en 1990. No se conocen muchos detalles: la lata fue desenterrada del patio de Saavedra y transportada a California por un ciudadano hondureño. Hernán Castellano se reencontró así con su obra y, gracias a la ayuda de la Universidad Estatal Politécnica de California, pudo reconstruir el sonido perdido. Un grupo de latinos doblaron las voces (párrs. 2-4).

La masacre iniciada en 1973 incorporó mecanismos y grados de violencia combinados que sorprenden si se analizan los casi inexistentes intentos de resistencia al golpe el mismo 11 de septiembre. Manuel Guerrero Antequera (2023), en *Sociología de la masacre*, cuenta que a la medianoche de ese martes el país estaba bajo completo control militar con un total de treinta y seis muertos, incluido Allende. Pese a esto «entre el 12 de septiembre y el 31 de diciembre de 1973 el Informe Rettig consigna 1823 muertos por acción de las Fuerzas Armadas y de Orden, esto es, más de la mitad del total de víctimas —medida en

muertes—, del conjunto de los 17 años de dictadura» (p. 130). Las estrategias de sobrevivencia empujaron a muchas personas a deshacerse de todo aquello que pudiera vincularse al régimen depuesto, en una operación sin parámetros que obligaba a expandir la criba de las maniobras: enterrar películas, quemar libros, cortarse el pelo, botar discos, apagar la radio, bajar el volumen de la voz, esconder ropa, afeitarse o evitar esquinas. Así como *Nosferatu, una escenita criolla* fue enterrada en los primeros días después del golpe, es muy probable que muchas películas domésticas hayan sido destruidas por sus familias filmantes. No solo las que encuadraron directamente el hito de La Moneda o los Hawker Hunter sobrevolando la ciudad, sino también aquellas que mostraban la vida cotidiana de un tiempo que había que borrar. El documentalista Patricio Guzmán (2023) describe el clima entre los cineastas jóvenes durante la primera etapa de la UP: «Estábamos desbordados. No alcanzábamos a filmar ni el diez por ciento de lo que ocurría. Corríamos de un lado para el otro. Se producían cientos de acciones cerca de la cámara. Nos parecía que la realidad florecía» (p. 133). Ese tiempo «fuera del tiempo» había terminado.

En la colección que custodia el proyecto filmoteca.cl no hay ninguna imagen en movimiento de Allende. Hay películas de casi todos los presidentes anteriores a él,¹⁰ pero ni un solo registro de Allende en actos públicos, en la ventana de La Moneda o caminando por el centro de Santiago. La supresión parece haber sido el camino elegido por muchos de los cineastas aficionados que vivieron ese tiempo. A pesar de la distancia, es posible que las pesquisas de personas e instituciones que hoy recorren ferias de las pulgas, mercados informales, tiendas de antigüedades y plataformas digitales de venta, puedan propiciar los hallazgos que vengan a completar algún instante del tiempo tachado.

10 Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), Juan Antonio Ríos (1942-1946), Gabriel González Videla (1946-1952), Jorge Alessandri Rodríguez (1958-1964).

Conclusión y comentario

La pesquisa y el hallazgo de materiales filmicos domésticos huérfanos permiten vislumbrar nuevas posibilidades creativas y nuevas enunciaciones para las imágenes en movimiento que emergen desde un pasado aún en construcción. Estas vistas arrancadas de sus lugares privados de fabricación desafían hoy a las imágenes canónicas con las que se elaboraron las memorias más difundidas del Chile reciente. Se trata de películas que dan a ver otros tiros, otros ángulos, otros encuadres y otros colores de un ayer pretendidamente clausurado. Los rollos huérfanos llegan con su carga de imágenes inadministrables, inasibles, que renuevan con cada hallazgo los repertorios de las instituciones y los artistas.

Las instituciones que reciben estas películas familiares activan una serie de operaciones donde se impone el desafío de recontextualizar las imágenes desplazadas, acusando la falta de guías necesarias para fijar sus contornos. Tal como lo describe María Luisa Ortega (2011), el incómodo ejercicio de recontextualizar estos materiales se centrará «ya no tanto en los significados posibles de lo que muestran [apenas tenemos una idea de lo que muestran], sino en su condición de objetos y artefactos que exhiben las marcas del tiempo y el contexto en que fueron producidos» (p. 7).

En gran medida, los archivos arcontes ejercen esta prerrogativa administrativa construyendo corpus de metadatos que les permiten, en tanto comunidad de prácticas, hacer propios los objetos que custodian. Diego Ferreyro (2007) señala que «los metadatos se han constituido en la solución tecnológica y conceptual que le permite a cada comunidad de prácticas apropiarse de un dominio en sus propios términos, sea ese dominio su propio dominio de acción o pertenencia, o no» (p. 6). La elaboración de los metadatos y el desarrollo de una jerga, y todos los cruces que se activan a partir de esos dos elementos, constituyen un nuevo campo creativo que propiciará nuevas pragmáticas y la aparición de enunciaciones desde espacios lejanos a la acción delimitada por cada archivo.

En la última década, los archivos filmicos huérfanos han probado su potencia en gran cantidad de películas de metraje encontrado (*found footage film*) que han tomado sus imágenes en movimiento para proponer obras nuevas. El apropiacionismo, como género y práctica, altera el orden propuesto por las instituciones que custodian y divulgan estos documentos e instala brechas por donde fluyen lecturas y recepciones en incesante transformación. Cada imagen nunca vista que emerge desde un pasado tachado desafiará a nuestras comunidades con su fuerza indexical, reafirmando que la pesquisa, el hallazgo y los usos creativos de los fotogramas del pasado serán siempre procesos en permanente alteración.

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (2015). *Diccionario teórico y crítico del cine*. La marca editora.
- Burke, P. (2017). ¿Qué es la historia del conocimiento? Cómo la información dispersa se ha convertido en saber consolidado a lo largo de la historia. Siglo XXI Editores.
- Castillo, A. (2020). *Adicta imagen*. La Cebra.
- Cherchi, P. (23-25 de septiembre de 1999). *What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy* [Conferencia]. Primera edición del Orphan Film Symposium, University of South Carolina, Columbia, Estados Unidos. <https://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html>
- Czach, L. (2014). Home Movies and Amateur film as National Cinema. En L. Rascaroli, G. Young y B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web*. (pp. 27-37). Bloomsbury Academic.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Félix-Didier, P. (2010). Sin techo ni ley. Films «huérfanos», archivos y *found footage*. En L. Listori y D. Trerotola (Eds.), *Cine encontrado: ¿Qué es y hacia dónde va el found footage?* (pp. 107-112). BAFICI.

- Ferreiro, D. (2007). Tensiones y relaciones entre metadatos y marcos normativos catalográficos. En *Tercer Encuentro Internacional de Catalogadores: Tendencias actuales en la organización de la información* (pp. 293-319). Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Fontana, J. (2002). *La historia de los hombres: el siglo xx*. Editorial Crítica.
- Guerrero, M. (2023). *Sociología de la masacre. La producción social de la violencia*. Paidós.
- Guzmán, P. (2023). *Filmar lo que no se ve. Filmar lo invisible. Una manera de hacer documentales*. Lom Ediciones.
- Jelin E. y Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. Ned Ediciones.
- Mekas, J. (2022). *Destellos de belleza. Anécdotas y escenas de una vida*. Caja Negra.
- Nava, R. (2019). El archivo: memoria y olvido en los procesos de inscripción, represión y supresión. En *Archivos fuera de lugar: Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento* (pp. 19-35). Taller de Ediciones Económicas.
- Nazarala, A. (2023). Un vampiro extraterrestre recorre Santiago. *Palabra pública*. <https://palabrapublica.uchile.cl/un-vampiro-extraterrestre-recorre-santiago/>
- Odin, R. (2007). El film familiar como documento. *Enfoque semiopragmático. Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2(57-58), 197-217.
- Ortega, M. (2011). *Nuevas culturas del documento (vistas desde el documental)*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Piault, C. (2003). Films de famille et films sur la famille. *Journal des anthropologues*, (94-95), 285-298. <https://doi.org/10.4000/jda.1912>
- Sixto, R. (2016). Las imágenes en el ejercicio de la memoria. Representaciones del pasado. En P. Vicente y V. del Río (Eds.), *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* (pp. 234-245). Diputación Provincial de Huesca.

Patrimonio inmortal:

Explorando Temuco antiguo a través de la realidad virtual y el Unreal Engine

Paola González Salas
 paola.gonzalez@inacapmail.cl

Introducción

El desarrollo técnico de esta investigación se basó en el uso de herramientas digitales de diseño y modelado tridimensional, como Adobe Photoshop, Autodesk Maya y Unreal Engine. Se trató de un proceso que enfrentó limitaciones relevantes, entre ellas, la baja calidad de las fuentes visuales y la ausencia de planos arquitectónicos originales. No obstante, estas dificultades fueron compensadas por hallazgos significativos, como el acceso a periódicos históricos en la biblioteca municipal Galo Sepúlveda de Temuco.

Desde una perspectiva teórica, el estudio abordó la relación entre imagen y memoria, estableciendo —seguimos en esto a Ricoeur— una distinción fundamental respecto de la imaginación. Mientras la memoria remite a la evocación de un pasado que ha existido, la imaginación se configura como una facultad de construcción libre. En este marco, la imagen

opera como mediadora entre ambas, funcionando como soporte de la memoria cuando se vincula con referentes históricos y como espacio de interpretación cuando interviene la imaginación para completar vacíos de información.

Asimismo, los aportes de la teoría de la Gestalt permiten comprender el modo en que la percepción visual participa activamente en este proceso, particularmente a través de la relación figura-fondo, que orienta las decisiones de reconstrucción en contextos donde las fuentes son fragmentarias.

Metodológicamente, la investigación se desarrolló como un proceso creativo y técnico que integró la recopilación y el análisis de fuentes, el modelado 3D, el texturizado, la iluminación y la implementación interactiva en entornos digitales, articulando así una propuesta que explora las tensiones entre memoria, imagen e imaginación en el campo del patrimonio digital.

Desarrollo

El desarrollo de este trabajo se enfocó en la reconstrucción digital y virtual de dos emblemáticos lugares de la ciudad de Temuco: la plaza Aníbal Pinto y la estación de ferrocarriles entre los años 1930 y 1950. En él se utilizó el espacio arquitectónico —en su mayoría desaparecido o transformado— como elemento narrativo hipermedial, para buscar redescubrir las dinámicas que dichos lugares alojaban. Debido a la sucesión de terremotos, inundaciones y a la falta de cuidado patrimonial, ambos lugares han sufrido radicales cambios visuales y arquitectónicos, por lo que la apariencia de la ciudad antigua solo ha quedado resguardada en imágenes, archivos y periódicos de la época.

La premisa de esta reconstrucción digital planteó el uso de la realidad virtual como herramienta de interacción, exploración e interpretación. Pero ¿qué es la realidad virtual? Quizás

sea un concepto del que ya hayamos oído hablar en los medios de comunicación o en redes sociales: una tecnología novedosa y fascinante que para algunos puede parecer un poco lejana. En Mazuryk y Gervautz (1999) se la define como una tecnología que se usa en diversos contextos —videojuegos, capacitaciones, entrenamientos, museos, educación— y que emplea dispositivos como lentes, audífonos, guantes o sensores de movimiento para brindar su principal característica y lo que la diferencia de otras tecnologías: ofrecer la sensación de «estar dentro» del mundo digital, pues permite interactuar con sus distintos elementos y observar en todas direcciones.

Al igual que otras tecnologías, esta no se desarrolla por sí sola, pues requiere del uso de algún *software* especializado para la construcción de estos entornos virtuales. En este proyecto utilizamos tres programas: Maya, Photoshop y Unreal Engine. Antes de profundizar en el uso que le dimos a cada uno, creemos oportuno explicar las dificultades y oportunidades que nos brindó el desarrollo de esta investigación.

La primera dificultad radicó en la baja calidad de las imágenes de Temuco que se encuentran en los repositorios. En su mayoría son fotografías digitalizadas difundidas por distintas plataformas, como el sitio web de la Biblioteca Nacional, Memoria Chilena, el Consejo Nacional de Monumentos y páginas web, blogs y redes sociales de coleccionistas de fotografías antiguas. La mayor parte de este material se halla en baja resolución, pixelado y, por su antigüedad, en blanco y negro o en tonos sepias, lo que dificulta el reconocimiento de algunos referentes visuales, como letreros, afiches o señaléticas que pudieran ayudar a identificar los lugares donde estas fotos fueron tomadas. Por otro lado, debido a terremotos, incendios e inundaciones, gran parte de los planos urbanísticos y arquitectónicos de Temuco fueron destruidos o se extraviaron, lo que dificultó aún más la reconstrucción digital de la ciudad. Esta información fue corroborada por Cristina Ciudad, arquitecta

del Consejo Nacional de Monumentos (C. Ciudad, comunicación personal, 27 de octubre, 2020). Debido a esto, nuestra reconstrucción virtual buscó ser una aproximación y no una réplica exacta del Temuco del pasado.

En cuanto a las oportunidades, encontramos un material valioso resguardado en la biblioteca municipal Galo Sepúlveda de Temuco: ejemplares de *El Diario Austral* que datan de 1922 en adelante. Por su antigüedad y falta de preservación, dichos documentos, que guardan parte importante del patrimonio histórico de la ciudad, están en peligro de desaparecer o destruirse.

Parte del trabajo en torno a los periódicos consistió en el análisis de imágenes publicitarias para lograr una geolocalización exacta de los distintos lugares, tiendas, negocios y edificios. Gracias a estos referentes se obtuvo información que no es posible conseguir con el análisis tradicional de fotografías antiguas. Así, se han identificado y descrito detalladamente varios locales comerciales, sus nombres, los productos que ofrecían, sus precios, sus horarios y sus gráficas.

Figura 1. Anuncio publicitario de un tocadiscos Brunswick en un periódico antiguo



Fuente: *El Diario Austral* (Valdivia).

Desarrollo digital

Photoshop, un reconocido programa de Adobe Creative Cloud que se utiliza frecuentemente en el diseño gráfico, la publicidad y la fotografía, fue una herramienta importante para el desarrollo de la investigación, pues nos permitió analizar en profundidad las fotografías antiguas. La regulación de contraste, curvas y niveles que ofrece posibilita una mejor visualización de los bordes y aclarar u oscurecer áreas que no se perciben a simple

vista (Maldonado y Fernández, 2019). A este *software* se le sumó la inteligencia artificial, que, gracias a sus nuevos filtros neurales, permite restaurar y colorizar las imágenes que usualmente están en blanco y negro. Con esta operación logramos aproximarnos a los colores que tuvieron los edificios, los letreros, la ropa y los demás objetos presentes en las fotografías.

Figura 2. El Banco Alemán en 1930



Fuente: Temuco Antiguo en Imágenes [Página de Facebook].

Figura 3. El Banco Alemán en 1930. Imagen intervenida por Paola González mediante el uso de filtros neurales de Adobe Photoshop para obtener colores aproximados

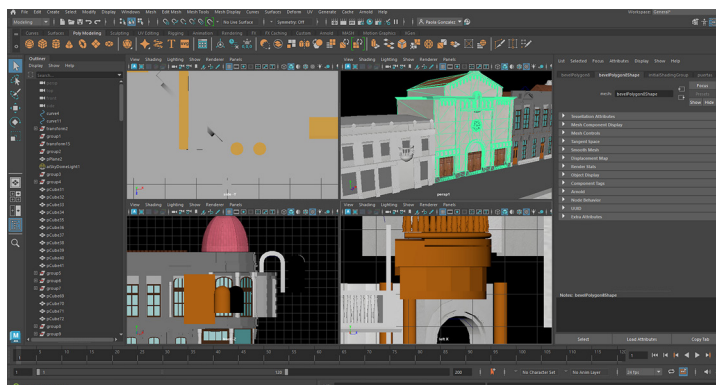


Fuente: Temuco Antiguo en Imágenes [Página de Facebook].

Otro *software* utilizado en esta investigación fue Maya, un programa de modelado 3D con el que el estudio cinematográfico Pixar, por ejemplo, realiza las animaciones 3D para sus películas. Asimismo, Maya es usado para la reconstrucción digital, ya que sus herramientas permiten el modelado poligonal (con un poligonaje alto o bajo) para películas, videojuegos, visualizaciones históricas y análisis científicos (Gómez y Quirosa, 2009).

En el desarrollo de esta investigación, Photoshop y Maya fueron inseparables (Gutiérrez, 2021). El uso de ambos programas en conjunto nos brindó la posibilidad de generar texturas, materiales y previzualizaciones. Esto resultó sumamente útil para el análisis y la gestación del prototipo digital, como puede verse en la figura 4.

Figura 4. Modelado 3D en Maya de la catedral y la intendencia de Temuco



Fuente: Imagen de elaboración propia.

La tercera herramienta utilizada en esta investigación fue Unreal Engine. Este es un motor de *render* en tiempo real desarrollado por Epic Games, una empresa mundialmente conocida por su afamado videojuego *Fortnite*. Gracias a los cuantiosos ingresos que este generó, Epic Games liberó el uso de Unreal Engine, lo que ha fomentado el desarrollo de diversas aplicaciones y herramientas tecnológicas.

A partir de la información obtenida en los pasos previos de la investigación, con Unreal Engine se generó el montaje, la iluminación y la interacción entre los elementos hipermediales programados. Las grandes ventajas de este *software* yacen en su potencia, en el realismo de su visualización y en que incorpora Lumen, un sistema de iluminación que logra casi replicar la luz real, lo que brinda una experiencia única en cuanto al desarrollo y al producto final (Fernández, 2016). Para este proyecto trabajamos con la versión 5 de Unreal Engine, que cuenta con *plugins* específicos para simular condiciones meteorológicas como lluvia, nieve, niebla o lo que requiera el clima de Temuco.

Es por estas ventajas y herramientas que las industrias de la entretenimiento, el cine y las simulaciones han visto en Unreal Engine el *software* perfecto para la construcción de entornos virtuales. Además, su acceso abierto y gratuito ha generado una gran comunidad internacional en la que los usuarios comparten sus conocimientos y colaboran entre sí para resolver los problemas que encuentran en su uso.

Figura 5. Banco Alemán, 1930. Reconstruido y previsualizado en Unreal Engine 5



Fuente: Imagen de elaboración propia.

De lo visual a la memoria

La reconstrucción digital del Temuco antiguo implicó un minucioso análisis que se sumerge en un abanico diverso de herramientas y teorías. Este abordaje profundo y meticuloso nos plantea una pregunta persistente: ¿hasta qué punto es viable esta reconstrucción? Los datos históricos, si bien ofrecen una visión parcial y sesgada de los lugares, sugieren la posibilidad de una inmersión más profunda, una que permita tejer una versión personal de la historia como un recorrido histórico por la ciudad.

Figura 6. Intendencia y Banco de Chile, Temuco. Imagen intervenida por Paola González usando filtros neurales de Adobe Photoshop para obtener colores aproximados



Fuente: Temuco Antiguo en Imágenes [Página de Facebook].

Más allá de la mera consideración de los datos, se revela una inquietante brecha en la memoria que no puede ser resuelta únicamente mediante las imágenes rescatadas de los archivos. Surge entonces la pregunta de si estos vacíos pueden ser completados a través de procesos tecnológicos de digitalización. A primera vista, podría asumirse que sí; sin embargo, ello conduciría inevitablemente a una interpretación mediada por decisiones subjetivas, tanto en la selección de los datos como en la configuración del espacio virtual.

En este contexto, resulta fundamental mantener la distinción propuesta por Paul Ricoeur (2004) entre memoria e imaginación: la memoria se orienta hacia la evocación de un pasado efectivamente acontecido, mientras que la imaginación implica una facultad de construcción que no requiere un referente real. Esta diferenciación permite reconocer dos posibles vertientes de investigación: una que asume la reconstrucción como un ejercicio ficcional o narrativo, apoyado en el espacio virtual, y otra que busca sostenerse en la reconstrucción de lo

real a partir de evidencias verificables. Esta última constituye el foco principal del presente estudio.

Resulta interesante observar que en el transcurso de este proceso de investigación y en el análisis de las imágenes antiguas se manifiesta una posible aproximación a la ley de figura y fondo de la Gestalt (Marcos et al., 2017). En las imágenes recopiladas algunas figuras sobresalen en un nivel superficial, mientras que otras revelan sus detalles en lecturas posteriores. Es decir, al observar estas imágenes en blanco y negro o en tonos sepia se desprende una primera impresión que proporciona información perceptiva y estética, asociada a lo antiguo, que deja solapada, a la espera de una segunda lectura, el trasfondo de la imagen, su valor histórico y sus componentes gráficos más profundos.

Relato hipermedial

Un ejemplo claro de un relato hipermedial se observa en la figura 7, un anuncio de Casa Víctor-Meyer & Horlacher de 1938. Esta tienda no solo se dedicaba a la venta de aparatos electrónicos, como radios y tocadiscos, sino que también ofrecía discos con la música de moda en aquella época. La tienda estaba estratégicamente ubicada en la esquina de Bulnes con Claro Solar, próxima a la plaza Aníbal Pinto. Gracias a la convergencia tecnológica, hoy es posible acceder a registros digitales de la mayoría de las canciones y piezas musicales mencionadas en el anuncio. Esto permitió integrarlas al mundo virtual y ofrecérselas al usuario, quien puede escucharlas si se acerca a la representación digital de la tienda en su recorrido.

Figura 7. Anuncio de Casa Víctor-Meyer & Horlacher, 1938

LAS ÚLTIMAS NOVEDADES EN

Discos Victor

INTERPRETADOS POR SUS ARTISTAS FAVORITOS

174009 NO QUIERO VERTE LLORAR. LA PURALADA — Milonga.	OSVALDO FRESEDO Y SU ORQUESTA. JUAN D'ARIZO Y su Orquesta.
185009 ALLA EN EL RANCHO GRANDE. Paso Doble. DAMA ESPAÑOLA — Fox-Trot.	VERBIS GAYES, SOLO DE ORGANO.
192009 GOAL — Marcha. LA MANZANA VERDE — Fox-Trot.	ORQUESTA ARGENTINA SONO FILM.
200009 PONY — Fox-Trot. RAGAMUFFIN — Fox-Trot.	BARNAVAS VON GEGZY Y SU ORQUESTA.
470112 BOO-HOO — Fox-Trot. NO PUEDO OLVIDARTE — Fox-Trot.	GUY LOMBARDO Y SU ORQUESTA.
180022 EL RELICARIO — Paso Doble. DULCE SUSANA — Fox-Trot.	RAY NOBLE Y SU ORQUESTA.
355440 VIEJAS ALEGRÍAS — Tango. IDOLATRIA — Vals.	FRANCISCO LOMUTO Y SU ORQUESTA.
197207 ESTUDIANTE — Vals. BESOS BRUJOS — Tango.	OSVALDO FRESEDO Y SU ORQUESTA.
197302 LA TRAMPERA — Vals. TRIGO LIMPIO — Ranchera.	CIRIACO ORTIZ TRIO TIPICO.
197303 NEGOCIOS DE FAMILIA. Marcha. Da Lú. MORENA TROPICAL. Marcha. UN BESO MAÑANA. TARDE Y NOCHE. Fox-Trot. BESOS. IDIONA DEL AMOR. Vals. ROBERT CADEN Y SU ORQUESTA.	

AHORA PUEDE USTED TOCAR DISCOS A TRAVES DE SU RADIO SIN NECESIDAD DE FONOGRAFO MEDIANTE EL DUO JUNIOR RCA VICTOR

MODELO R-93

La mejor música grabada se obtiene con

DISCOS, FONOGRAFOS Y AGUJAS VICTOR

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS:

CASA VICTOR - MEYER & HORLACHER

CASILLA 523 — TEMUCO — FRENTE AL CORREO

Fuente: *El Diario Austral* (Temuco).

Este relato hipermedial no solo despliega una interfaz de usuario similar a la de los videojuegos (González-Sánchez et al., 2008), sino que también permite profundizar en la reconstrucción digital del entorno. El acercamiento al diseño

de videojuegos aporta capas adicionales de interactividad, lo que sumerge al usuario en una experiencia más inmersiva y rica en detalles.

El viaje de investigación y creatividad aquí descrito ha sido fundamental para llenar los vacíos de la memoria urbana basada en datos. Sin embargo, persiste un aspecto por colmar: uno que es tangible, casi visceral, una ausencia que resuena con los latidos de nuestro propio pasado. A pesar de nuestra capacidad para evocar recuerdos mediante imágenes y herramientas tecnológicas, siempre habrá una brecha entre lo que una vez fue y lo que la tecnología puede recrear para preservar la memoria.

Para mí, esta travesía de investigación ha sido reveladora. Al sumergirme en imágenes del pasado, se desplegó ante mí un vasto mundo desconocido, un tesoro de información histórica y conocimiento profundo que, sorprendentemente, permanecía olvidado para muchos. Estos hallazgos revelan la riqueza que se esconde en el pasado urbano de la ciudad de Temuco, un patrimonio valioso que merece ser rescatado del olvido colectivo.

Conclusiones

El desarrollo de la investigación presentado abre posibilidades para la generación de nuevo conocimiento sobre el patrimonio histórico de la ciudad de Temuco a través del uso de diversas herramientas tecnológicas que fomentan la difusión, conservación, restauración y reconstrucción de dos sectores de la ciudad.

A pesar de las dificultades, como la baja calidad de las imágenes antiguas y la pérdida de planos debido a catástrofes, se ha logrado una aproximación valiosa a la historia de la ciudad.

El uso de programas como Photoshop, Maya y Unreal Engine nos ha permitido restaurar, modelar y recrear estos

espacios de manera realista para preservar así el patrimonio histórico de Temuco y ofrecer una experiencia única de exploración virtual.

El análisis profundo de la imagen y su intersección con la memoria colectiva generará una nueva estratificación de conocimiento, que, esperamos, propicie debates y reflexiones que podrían fortalecer el diálogo transdisciplinario y dar origen a nuevas líneas de investigación.

Además, el desarrollo de esta investigación ha contribuido a preservar digitalmente ejemplares de *El Diario Austral*, lo que enriquece aún más nuestro conocimiento sobre la ciudad antigua. En conjunto, estas herramientas tecnológicas han demostrado ser fundamentales para la reconstrucción y preservación de la historia y la cultura de Temuco.

Referencias bibliográficas

- Fernández, P. (2016). *Creación de entornos virtuales utilizando Unreal Engine 4* [Trabajo de fin de grado, Universitat Politècnica de Catalunya]. UPC Commons. https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/108694/GM_FernandezP_TFG_Mem_16.pdf?sequence=1
- Gómez, L. y Quirosa, M. (2009). Nuevas tecnologías para difundir el patrimonio cultural: las reconstrucciones virtuales en España. *E-Rph: Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 4, 150-174.
- González-Sánchez, J., Padilla-Zea, N., Gutiérrez, F. y Cabrera, M. (2008). De la usabilidad a la jugabilidad: Diseño de videojuegos centrado en el jugador. *Proceedings of INTERAC-ION*, pp. 99-109.
- Gutiérrez, J. (2021). *Modelado 3D mediante el programa Autodesk Maya para la conservación y difusión del patrimonio arquitectónico en la ciudad de San Gabriel* [Trabajo de fin de grado, Universidad Técnica del Norte]. Repositorio Universidad

Técnica del Norte. https://rraae.cedia.edu.ec/Record/UT-N_275f6908a363b204c5a6edf1b443f796

- Mazuryk, T. y Gervautz, M. (2013). Virtual Reality History, Applications, Technology and Future. *Digital Outcasts*, 63(ISLE), 92-98.
- Maldonado, A. y Fernández, M. (2019). Técnicas de digitalización, reconstrucción y visualización 3D aplicadas a los moldes de terra sigillata del yacimiento romano de Los Villares de Andújar (Municipio Isturgitano). Las posibilidades en la difusión, estudio y conservación del patrimonio arqueológico. *Pyrenae*, 51(2), 159-179.
- Marcos, C., Allepuz, A. y Gutiérrez, P. (2017). Dibujo arquitectónico, intención, percepción y Gestalt. Transparencias, estratificación y polifonía gráfica. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 22(31), 66-79.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.

Comprender la imagen audiovisual
en la era del Antropoceno:
La materialidad agencial como propuesta analítica

Camila Alcaíno Monsalves
cpazalcaino@gmail.com

Introducción

El presente trabajo escucha el llamado a construir nuevos caminos por los que transitar para habitar un planeta en crisis. Questionarnos cómo conocemos, a quién(es) estudiamos (¿solo la realidad humana?) o para qué lo hacemos es parte de las raíces y las conexiones desde las que surge la propuesta de comprender la imagen audiovisual desde una perspectiva sociomaterial.

Habitamos una época en la que la sexta extinción masiva de especies está llamando a nuestras puertas, en que cada día ocurren nuevos fenómenos climáticos producto de los cambios que el planeta Tierra está sufriendo por la acción humana, en que una pandemia demostró que las fronteras son ficticias y en la que están comenzando a ocurrir migraciones forzadas producto del cambio climático. Todas estas son características de la así llamada «era del Antropoceno». Sin embargo, dicho concepto

hace énfasis en la acción humana, mientras en este trabajo el foco de atención está puesto en las nuevas vías que se pueden trazar para habitar una Tierra en crisis. Es por ello que Donna Haraway (2019) prefiere llamar a esta era como la del Chthuluceno, concepto que entafiza en la búsqueda de nuevas formas de vivir y comprender las realidades más allá de lo humano.

El presente trabajo se sitúa entonces en el Chthuluceno, pues escapa de las imágenes apocalípticas para acentuar aquellas vías de acceso en las que se puedan generar relaciones entre las más diversas especies y materialidades, entendiendo que en última instancia todos somos materialidad viviente y que debemos encontrar otras formas de habitar la Tierra para sobrevivir. Así, se vuelve necesario desviar los marcos epistemológicos de la perspectiva antropocéntrica. Situados en el giro relacional, escapando del protagonismo humano, el Chthuluceno permite volver a mirar la imagen audiovisual, es decir, todas las películas y series que ya hemos visionado, para comprenderlas ahora desde perspectivas que generen otras comprensiones de las realidades. La materia, entonces, se posiciona como algo vital, en donde los actores que importan son todos aquellos que forman parte de la acción, más allá del protagonismo humano. El director de cine se transforma, así, en un actor más.

Si bien el Antropoceno sirve como punto de partida —al generar un desplazamiento epistemológico y ontológico— para entender el actual contexto de crisis creado por el ser humano, la presente propuesta analítica toma posición en el Chthuluceno de Donna Haraway, para no separar las «formas de vida» que se conectan y enredan en el planeta Tierra y en la imagen audiovisual, pues todo está vivo.

Situarnos en la perspectiva sociomaterial nos permite tomar distancia de los estudios estéticos y representacionales tradicionales de la imagen audiovisual en los que el *Homo sapiens* está siempre al centro y superar la comprensión

dualista de las realidades, en la que *se es* en oposición a todo aquello que *no se es*, en la que las fronteras son rígidas y cerradas, y en la que *cultura* aparece como algo contrario a *naturaleza*, *humano* a *animal* y así, en una lista de oposiciones sin fin que se han empleado para explicar la realidad poniendo al centro al ser humano.

La perspectiva sociomaterial surgió a fines de la década de 1970 desde los estudios de ciencia, tecnología y sociedad con el fin de escapar del protagonismo humano para escuchar a los actores de diversas naturalezas, reconociendo en ellos capacidad de acción (agencia). Esta comprensión se conecta con las propuestas que Gilles Deleuze (2011) expone en *Cine II: Los signos del movimiento y el tiempo*, en que la imagen audiovisual aparece como una serie de acciones que producen reacciones y se busca comprender desde «la materialidad agencial».

Este capítulo busca exponer un marco comprensivo de la imagen audiovisual en la era del Antropoceno, situándonos en la perspectiva del Chthuluceno para, a partir de la propuesta conceptual de «la materialidad agencial en la imagen audiovisual», avanzar hacia una perspectiva analítica sociomaterial de la imagen en movimiento. Esta propuesta está actualmente en desarrollo y forma parte de la investigación para optar al grado de doctora en Comunicación por la Universidad Austral de Chile y la Universidad de La Frontera.¹

1 Al momento de escribir este capítulo la investigación estaba en desarrollo y estas elaboraciones correspondían a los primeros pasos de la investigación. Actualmente se encuentra finalizada.

Figura 1. Fotogramas de los documentales de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). Esta trilogía forma parte del corpus de análisis de la tesis doctoral



Fuente: Imagen de elaboración propia a partir de Guzmán (2010, 2015, 2019).

Situándonos

La pandemia de covid-19 (2020-2022)² es un punto de inflexión en nuestra historia reciente. Un pequeño virus, invisible a los ojos humanos, dejó de manifiesto que existen actores de todos los tamaños capaces de transformar la vida humana en la Tierra. El covid-19 modificó nuestras formas de vida por meses, incluso años, tanto que existe un antes y un después en nuestra forma de relacionarnos.

Este virus hizo redefinir la noción de actor, de frontera y de otredades, puesto que nos dimos cuenta de que las fronteras son imaginarias, que los actores que realizan acción y generan respuestas no son solo humanos y que las llamadas *otredades* pueden ser significantes, pese a sus diferentes características. De esta forma, un pequeño virus expuso de manera muy clara que las definiciones duras y cerradas, que marcan límites de reinos y naturalezas, ya no son suficientes para explicar la(s) realidades(s).

Para Latour (2021) la pandemia fue una oportunidad. En sus palabras: «Celebramos la experiencia de una pandemia

que, al obligarnos a guardar distancia de un metro y llevar mascarilla, nos muestra claramente que el individuo separado era una ilusión» (p. 85). De esta forma, el covid-19 hizo evidente lo que la perspectiva sociomaterial venía proponiendo hace algún tiempo: los actores, por más invisibles que parezcan, merecen ser estudiados más allá del protagonismo humano, porque estos tienen capacidad agencial, es decir, el poder de actuar y generar acciones.

En Chile, Manuel Tironi,³ en un estudio sobre los contaminantes de Puchuncaví, ha reconocido agentes microscópicos que parecen invisibles, pero cambian vidas y generan múltiples asociaciones, efectos y acciones. En otras palabras, este académico ya consideraba, en 2016, a los agentes microscópicos como actores válidos para ser estudiados (Tironi, 2016), mientras que para otros solo cobraron relevancia por la pandemia de covid-19.

Otro elemento que la pandemia dejó en evidencia fue el efecto humano y su huella en el planeta. Con los humanos encerrados, comenzaron a apropiarse del espacio aves y animales marinos y terrestres. Los medios de comunicación publicaron, por ejemplo: «Con los humanos confinados por el covid-19, los animales recuperan terreno» (Cué, 2020); «Coronavirus: las imágenes de cómo los animales se están tomando las calles de algunas ciudades del mundo confinadas por la pandemia» (BBC, 2020), o: «En medio de las medidas restrictivas para enfrentar el avance de la pandemia, pumas, zorros, delfines, marsupiales y aves playeras se han dejado ver en las playas y las ciudades latinoamericanas» (Cardona, 2020).

2 El virus se dio a conocer en diciembre de 2019 en China, pero la expansión o contagio masivo a otras latitudes se hizo evidente en 2020 y esa situación de alerta sanitaria (fronteras cerradas, controles en los traslados, uso de mascarilla) se mantuvo medianamente por dos años, en los que se fueron superando paulatinamente las restricciones, hasta fines de 2021 y comienzos de 2022.

3 Académico del Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile que ha estudiado las conexiones y asociaciones que producen una «quimiosfera» en Puchuncaví, una «zona saturada» por la presencia de industrias y sus contaminantes (Tironi, 2016).

Figura 2. Captura de pantalla de una noticia de abril de 2020



Fuente: BBC News Mundo.

El Antropoceno, planteado hace cuarenta años por Eugene Stoermer (Haraway, 2019), se hizo evidente durante la pandemia, es decir, el impacto de las actividades humanas en todo el funcionamiento del planeta. Sin embargo, aparece otro término que acusa no solo a la acción humana —sino también al sistema económico, político y cultural— por el calentamiento global y su huella rastreable en todo elemento de la Tierra: el Capitaloceno. Este fue propuesto en 2019 por Andres Malms, un estudiante de doctorado, en un seminario en Lund (Suecia), y sistematizado y propuesto formalmente por Jason Moore (Haraway, 2019).⁴

El término *antropoceno* ubica al humano en el centro de su propuesta, como protagonista, lo que es criticado por Haraway

(2019) y Latour (2021), aunque ambos lo consideran un concepto aún útil para describir la época actual. Para Haraway, el Capitaloceno es aún mejor, porque otorga responsabilidades y hace referencia a aspectos culturales y narrativos. No contenta con eso, la autora presenta otra propuesta, el Chthuluceno:

[Esta] es una palabra simple. Es un compuesto de dos raíces griegas (*kthôn* y *kainos*) que juntas nombran un espaciotiempo para aprender a seguir con el problema de vivir y morir con responsabilidad⁵ en una Tierra dañada [...]. Los escándalos de los tiempos llamados Antropoceno y Capitaloceno son las últimas y más peligrosas de estas fuerzas exterminadoras. Vivir-con y morir-con de manera recíproca y vigorosa en el Chthuluceno puede ser una respuesta feroz a los dictados del Ántropos y el Capital (Haraway, 2019, pp. 20-21).

Chthuluceno designa así una vía para escapar del protagonismo del *Homo sapiens* y poner de relieve los tentáculos, hilos y conexiones que existen entre los diferentes «bichos» presentes en la Tierra. Dice Haraway (2019) que «nada está conectado a todo, todo está conectado a algo» (p. 61), mientras plantea la necesidad de seguir los hilos, contar nuevas historias y generar fábulas sobre el hoy y el pasado, para así escapar a la visión que interpreta todo centrada en el humano.

La perspectiva sociomaterial

El enfoque semiótico-material (Haraway, 2019), la teoría del actor-red (Latour, 2008, 2013), el realismo agencial (Barad, 2007) o la materia vibrante (Bennett, 2022) son algunos de los nombres con los que se conoce a la perspectiva sociomaterial

⁴ Académico de la Universidad de Binghamton (Nueva York), descrito por Haraway (2019) como un «creativo sociólogo marxista» (p. 273).

⁵ El término original es en inglés: *response-ability*, y refiere a la responsabilidad y habilidad de dar respuesta.

que aquí toma el lugar central para comprender, desde sus marcos teóricos y metodológicos, la imagen audiovisual.

Según Latour (2013), esta perspectiva redefine lo que entendemos por sociedad, para, a partir de ahí, ampliar la comprensión de las realidades a otras agencias no humanas. En sus palabras, «gracias a esta teoría, la sociedad ya no está hecha de un material particular, lo social —en oposición, por ejemplo, a lo orgánico, a lo material, a lo económico o a lo psicológico—, sino de un movimiento de conexiones cada vez más extendidas y más sorprendentes» (p. 75).

Ya no habría entonces algo exclusivamente humano y el mundo y la sociedad ya no existirían solo según su razón e interpretación. Esta idea se complementa con la teoría del realismo agencial de Barad (2007), que plantea que incluso entender algo a través de la representación no es una facultad exclusivamente humana, puesto que es en la relación entre signo y objeto y en el entramado de actores que tienen lugar en la acción de significar que el significado emerge como tal, más allá de la agencia exclusiva del humano. Aquí es importante considerar la performatividad de la acción.

Figura 3. Fotograma del documental *La cordillera de los sueños* (2019) de Patricio Guzmán



Fuente: Imagen de elaboración propia a partir de Guzmán (2019).

En la propuesta de Barad (2007), el concepto de *intra-acción* se opone al de *interacción*, puesto que esta presupone la existencia independiente de entidades, mientras que aquella hace hincapié en el «entre». Para la autora, es en la acción misma donde emergen los significados y las propiedades: «mattering is simultaneously a matter of substance and significance» (Barad, 2007, p. 3). Esta intra-acción sería performativa en cuanto es en el ejercicio mismo en el que se producen los significados, más allá de las lógicas representacionales.

El foco de atención de la perspectiva sociomaterial está puesto en las relaciones, las conexiones y las acciones que aparecen entre los actores; en otras palabras, en los entramados de actores —llamados *ensamblajes* por Latour (2013) y Bennett (2022)— que producen efectos, generan cambios y, en definitiva, poseen capacidad de agencia.

En palabras de Juliana Fausto (2023), «no hay ni un “yo” ni un “ellos” previos, sino enredos de los cuales emergemos» (p. 30). Esto no solo ocurre en las conexiones entre humanos y otros seres vivos no humanos, donde sucede una cocreación de las realidades, sino también en las conexiones entre estos seres y la materia.

La idea de que la materia es naturalmente pasiva e inerte y nosotros, los humanos, somos vitales y vibrantes, es desestabilizada por Bennett (2022). La autora propone, en primer lugar, que existe algo llamado «poder cosa», donde la materia vibra su propia vitalidad, más allá de la interpretación humana. Señala, por ejemplo, cómo una cosa o materia —término que prefiero— puede imposibilitar, obstaculizar o cambiar la acción de un ser humano y, además, puede «actuar como cuasi agente o fuerza con su propia trayectoria» (p. 10). El «poder cosa» es esa capacidad en potencia que tiene la materia vista de forma aislada. Luego, si se observa en acción, aparece la noción de «ensamblaje» —la misma terminología que utiliza Latour (2013)—, que refiere a la materia en asociación con otros

y en la que la acción está distribuida entre varios actores. Bennett (2022) llama a esto «agencia distributiva».

Más allá de su naturaleza, este tipo de actor es identificado por Latour como el actor-red. Escojo la terminología de *actor*, y no la de *actante* o *agente*, para designar al sujeto u objeto —aquí no se diferencian— que participa de la acción. Un actor es, entonces, aquel que transporta acción (sea materia, animal o humano), es capaz de producir efectos y alterar los cursos de acción. En definitiva, es todo aquello que posee capacidad de agencia.

Las materialidades exceden «los significados, los designios o los propósitos humanos que esos objetos expresan o a los que sirven» (Bennett, 2022, p. 69). Entender el mundo que nos rodea como una construcción humana entonces pierde sentido. En el siguiente ejemplo, brindado por Bennett (2022), se le da importancia a las otredades significantes o a la materialidad:

Tal vez se comprenda mejor [...] con la imagen de andar en bicicleta por un camino de ripio. Uno puede orientar el peso del propio cuerpo en un sentido u otro, inclinando la bicicleta en una determinada dirección o hacia una determinada trayectoria de movimiento. Pero el ciclista no es más que uno de los actantes que intervienen en el movimiento del todo (p. 95).

Entre estos ensamblajes se identifica la intra-acción de Barad (2007): algo así como la acción que está presente entre las conexiones de actores, el actor (sea objeto, humano o no humano) y la palabra. Entre los códigos (palabras, imágenes, etc.) y la materia existiría una intra-acción que posicionaría a la materia como un actor más y haría que el humano ya no fuera la medida de todas las cosas.

La teoría desarrollada por Barad cuestiona que la materia esté supeditada a la representación, es decir, que la condición de posibilidad de la materia sea del dominio lingüístico (Barad, 2007). En cambio, plantea la idea de una existencia

entrelazada con otros —que yo llamo *ensamblaje*, en conexión con Latour y Bennett—, en la que las acciones carecen de independencia y autosuficiencia. La autora identifica su propuesta como *agential realism* (realismo agencial).

Materialidad agencial

Situar a la imagen audiovisual en el contexto del Chthuluceño (Haraway, 2019) implica desenredar la madeja de lana de la imagen audiovisual, analizarla y rastrear en ella a los actores que en sus diversas asociaciones son parte de la acción.

La «materialidad agencial» es un concepto que propongo en base a la idea de «agencia distributiva» en los ensamblajes, donde materia, humanos y no humanos se asocian para hacer que los acontecimientos tengan lugar (Bennett, 2022; Latour, 2013). Está en conversación con el «realismo agencial» que sostiene que entre palabra y materia o entre materia y actores de diversas naturalezas existe intra-acción, es decir, una asociación agencial.

La «materialidad agencial» hace referencia entonces a los diversos actores, más allá de los humanos, que transportan, crean y modifican cursos de acción. Es decir, que en la imagen audiovisual son protagonistas y que es importante mencionarlos si se quiere seguir el discurso o la historia que expone una obra audiovisual. Por ejemplo, si fuera al cine a ver una película y tuviera que narrar los acontecimientos que visioné, recurriría a la materialidad agencial para identificar a los actores sociomateriales y sus cursos de acción.

Nuestra comprensión de la imagen audiovisual⁶ está conectada con las propuestas que hace Gilles Deleuze en *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo* (2011), para establecer

⁶ Utilizo el término *imagen audiovisual* antes que *cine* porque considero que es un concepto más amplio que permite referirse a cualquier imagen en movimiento, más allá del género. Es decir, abarca, además del cine, otros contenidos audiovisuales, como series o telenovelas.

ciertas definiciones que permitan desplazar la perspectiva sociomaterial hacia el estudio de la imagen audiovisual.

El plano de inmanencia es para Deleuze «una serie de igualdades: imagen = movimiento = materia = luz» (2011, p. 77), que tiene tres caracteres fundamentales: es un «conjunto infinito de imágenes en movimiento», está formado por «líneas y figuras de luz» y es parte del «espacio y tiempo» (p. 79). Dicho de otro modo, la imagen y el movimiento están conformados por su relación con otras imágenes. Recordemos que para ver imágenes en movimiento se requieren al menos dieciséis fotogramas por segundo y en esta relación de movimiento existe luz, una propiedad inherente a todo lo visual.

Figura 4. Fotogramas del documental *La cordillera de los sueños* (2019) de Patricio Guzmán



Fuente: Imagen de elaboración propia a partir de Guzmán (2019).

Las imágenes actúan unas sobre otras en un juego de relaciones que produce el movimiento y va produciendo más imágenes. «Llamo imagen a lo que recibe acciones y tiene reacciones» (Deleuze, 2011, p. 39) y es que la imagen audiovisual es una serie de relaciones puesta en pantalla (hoy multipantalla) que actúa como un ensamblaje para posicionar y transmitir discursos.

Para Deleuze, «la imagen es inseparable de la acción que ejerce sobre todas las demás imágenes y de las reacciones que tiene frente a la acción que sufre» (2011, p. 27). Esta definición o propiedad de las imágenes en movimiento me recuerda a la intra-acción (Barad, 2007) y a la agencia distribuida en ensamblajes heterogéneos (Bennett, 2022; Latour, 2013). La

imagen audiovisual es, así, un conjunto de imágenes puestas en acción y relación.

Es posible analizar diferentes dimensiones de la materialidad agencial presentes en la imagen audiovisual, pero aquí la atención está puesta en la del consumo. Esta, a su vez, se puede comprender en dos subdimensiones. Primero, la materialidad presente en el consumo mismo, en la acción de visionar en la sala de cine o en un espacio determinado (donde asistimos a un ensamblaje de pantalla, cables, equipo de sonido, etc.). Segundo, la materialidad que toma posición en la imagen audiovisual que se proyecta y en aquellas imágenes que se relacionan, creando otras, y que se proyectan en una pantalla o un telón. Es precisamente en esta última dimensión de análisis donde se encuentra la presente propuesta analítica.

Conclusiones

La sociomaterialidad es un punto de vista que nos brinda una suerte de caja de herramientas analíticas con nuevas sensibilidades y métodos para estudiar lo social, lo natural y lo material como un continuo en el que cada una de las naturalezas disímiles y variopintas pueden actuar en una asociación (ensamblaje). La perspectiva sociomaterial está conectada con el desarrollo de los nuevos materialismos. Aquí se ubica Jane Bennett (2022) con su materia vibrante, para posicionarse en el Chthuluceno y desde ahí comenzar a narrar lo que ya se ha estudiado, pero desde otras aristas y escuchando a otros actores que siempre han estado presentes.

Entonces contaremos historias sobre ensamblajes y conexiones, fabulaciones sobre prácticas y materialidades con capacidad de agencia en las que una diversidad de bichos actúan en conjunto. Esta forma de contar historias (investigar) se hizo aún más necesaria cuando el mundo entero vivió una pandemia en la que otros actores, diversos y no humanos, se

volvieron protagonistas. Se trata de poner atención en el momento de la historia de la humanidad que atravesamos para abrir los ojos más allá del protagonista humano y mirar con nuevos lentes —y, esperemos, nuevos ojos— las historias ya contadas en películas y libros, y buscar ahí, en ese espacio que ha sido llamado «representacional», hasta ahora considerado exclusivo del humano, a los actores que no han sido estudiados. Quizás, al estudiar la agencia de la materialidad, descubramos nuevas formas de habitar un planeta «en ruinas».

Agradecimientos

ANID, Subdirección de Capital Humano, Doctorado Nacional 2022, folio n.º 2122069.

Proyecto Fondecyt Regular n.º 1210153: *La construcción del pasado en el documental audiovisual chileno, 1970-2020*, etapa 2022.

Referencias bibliográficas

- Barad, K. (2007). *Agential Realism: How Material-Discursive Practice Matter*. En *Meeting the universe halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- BBC. (08 de abril de 2020). *Coronavirus: las imágenes de cómo los animales se están tomando las calles de algunas ciudades del mundo confinadas por la pandemia*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-52216020>
- Cardona, A. (30 de marzo de 2020). *Pumas, zorros y otros animales exploran ciudades latinoamericanas durante la pandemia del COVID-19*. *Mongabay*. <https://es.mongabay.com/2020/03/animales-silvestres-coronavirus-llegan-a-las-ciudades-de-latinoamerica/>

- Cué, F. (29 de marzo de 2020). *Con los humanos confinados por el Covid-19, los animales recuperan terreno*. *France 24*. <https://www.france24.com/es/20200329-covid19-confinamiento-humanos-animales> Revisado el 14/05/2023
- Deleuze, G. (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Cactus.
- Fausto, J. (2023). *La cosmopolítica de los animales*. Cactus.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Editorial Manantial.
- Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia: Una antropología de los modernos*. Paidós.
- Latour, B. (2021). *¿Dónde estoy? Una guía para habitar el planeta*. Penguin Random House.
- Tironi, M. (2016). *Algo raro en el aire: Sobre la vibración tóxica del Antropoceno*. *Cuadernos de Teoría Social*, 2(4), 30-51.

Filmografía

- Guzmán, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la luz* [Documental]. Atacama Productions.
- Guzmán, P. (Director). (2015). *El botón de nácar* [Documental]. Atacama Productions.
- Guzmán, P. (Director). (2019). *La cordillera de los sueños* [Documental]. Atacama Productions.

Comunicación y artes escénicas: La investigación como proceso de creación

Constanza Alvarado Orellana
constanzalvarado@gmail.com

Introducción

Recientemente, durante una conferencia en la cátedra de Comunicación y Género del doctorado,¹ la investigadora argentina Florencia Saintout ofreció una introducción estimulante acerca de la relación entre comunicación y cultura. Además de señalar la inseparabilidad entre ambas, la autora resaltó dos aspectos que considero especialmente sugerentes en mi exploración en este campo. En primer lugar, hizo hincapié en la intersección de la comunicación y la cultura en la «producción social de sentido». En segundo lugar, amplió su reflexión para adentrarse en el terreno poroso y abierto de esta intersección, que describió como «una tradición profundamente rica, incluso creativa, de reflexiones y teorías...

¹ Doctorado en Comunicación, Universidad de La Frontera y Universidad Austral de Chile.

Algunos dirían que es muy productiva; personalmente, me atrae la idea de que es sumamente creativa» (Saintout, 2023, 11:10). Su uso de la palabra *creatividad* en relación con la comunicación me ha llevado a reflexionar sobre la presencia de esta capacidad en la construcción de conocimientos, técnicas y prácticas para nuestra investigación académica universitaria. En los días previos a este encuentro, centrado en la relación entre comunicación y creación, he estado explorando esta cuestión.

La oportunidad de examinar la creatividad en nuestra labor investigativa dentro del ámbito académico me ha motivado a revisitar y replantear algunas de las búsquedas que han influido en mi trayectoria y experiencia en la Universidad. Como investigadora, actualmente me encuentro navegando entre tres perspectivas relacionadas con mis campos de formación: la práctica e investigación en artes escénicas, la gestión de archivos y los estudios de la memoria, y, más recientemente, los estudios socioculturales en comunicación. En esta etapa de mi formación doctoral, mientras construyo esta tríada de identidad como investigadora, deseo reflexionar y dialogar sobre la dimensión creativa de la investigación académica en comunicación estableciendo conexiones con los procesos de creación, documentación y construcción de epistemologías desde las artes escénicas.

Aunque Saintout (2023) fue explícita al afirmar que su concepto de «creatividad» no se restringe a las artes, considero que su enfoque deja de lado las posibilidades y los alcances de la creación artística que van más allá de la producción de una obra específica. La creación artística abarca todo el proceso creativo, que también implica una investigación sistemática. Por lo tanto, sostengo que la investigación y la creación están intrínsecamente conectadas y que sería interesante explorar estos enlaces para enriquecer nuestras prácticas y nuestra construcción de conocimiento.

Enlaces entre artes escénicas y estudios socioculturales de la comunicación

Mi formación y experiencia como investigadora se han centrado principalmente en el ámbito de las artes escénicas. Cursando el doctorado he explorado los estudios socioculturales de la comunicación y he encontrado en ellos una perspectiva esclarecedora y estimulante que enriquece mi enfoque de investigación. Me estoy refiriendo a la concepción de la comunicación como el «momento generativo o creativo» de la cultura, así como a la noción de «la cultura en movimiento», ambas ideas presentadas por el profesor Rodrigo Moulián durante sus clases dedicadas a la interrelación entre comunicación y cultura.² En consonancia con este marco de comprensión, desde las artes escénicas podemos abordar la dimensión procesual y dinámica de la cultura a través de enfoques performativos que transforman el paradigma de valoración y análisis de la obra de arte. En lugar de verla como un objeto cerrado, estos enfoques se centran en el evento escénico, resaltando la experiencia, la temporalidad y las transformaciones mediadas por el teatro, la danza y otras técnicas y conocimientos corporales.

El giro performativo en las artes escénicas, desde mi perspectiva, guarda similitudes con el abordaje que los estudios socioculturales proponen de la cultura como un proceso dinámico y creativo y no como algo fijo y restringido a su reproducción. Erika Fischer-Lichte (2011), una eminente autora en el campo de los estudios teatrales, introduce el concepto de *acontecimiento o realización escénica* para destacar la importancia de mirar más allá de la obra en sí misma y enfocarse en la experiencia de copresencia, coparticipación y coconstrucción

2 Hago referencia principalmente a mis apuntes personales de las dos primeras clases dictadas por el Dr. Rodrigo Moulián en el curso Comunicación y Cultura I del Doctorado en Comunicación de la Universidad de La Frontera y la Universidad Austral de Chile, 2021.

que se produce entre los que ejecutan una acción (actores, danzantes, *performers*) y quienes ocupan el papel de espectadores en el público. Fischer-Lichte aborda la capacidad transformadora y creativa de la realización escénica, que involucra a todas las partes mencionadas. Esta perspectiva también se puede encontrar en los estudios socioculturales de la comunicación, ya que amplían su enfoque más allá de los efectos de los medios en las personas y se centran en las mediaciones y relaciones que se establecen entre ellas, reconociendo la capacidad activa de la experiencia receptiva.

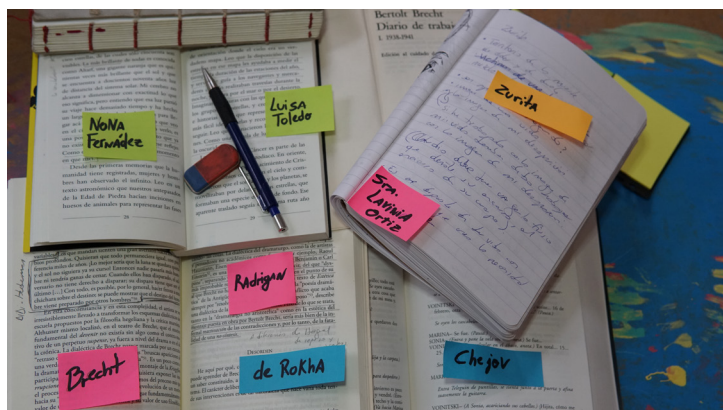
El paradigma de la *performance* representa, en mi opinión, un punto de encuentro entre la comunicación y las artes escénicas, ya que implica una aproximación a la cultura como un acontecimiento en curso, en lugar de un texto estanco. Las nociones de «archivo» y «repertorio» para el estudio de la memoria cultural de América Latina propuestas por Diana Taylor, fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, pueden ayudar a condensar estos primeros apuntes. Según Taylor, el archivo se refiere a la esfera de los documentos que almacenan información, a menudo considerados como elementos resistentes al cambio (2015, p. 55). Por otro lado, el repertorio engloba la memoria corporal presente en las «performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en resumen, todos aquellos actos concebidos generalmente como conocimiento efímero y no reproducible» (2015, p. 56). A diferencia de la memoria archivada, que implica una distancia entre la fuente y su receptor, el repertorio requiere presencia: las personas participan en la producción y reproducción del conocimiento al «estar allí» y formar parte de esa transmisión (Taylor, 2015, p. 56). El repertorio apunta, a mi entender, precisamente a ese principio activo de la cultura presente en las prácticas performativas que resultan sugestivas para el campo de las artes escénicas y la comunicación. Ahora bien, es importante señalar que la

autora hace una distinción entre archivo y repertorio, pero no contrapone estas nociones. El archivo, como fijación de la memoria en un soporte determinado, puede activarse a través de sus diversos usos, estimulando incluso nuevos repertorios artísticos que permiten conectar el pasado con el presente.

La apertura del proceso de creación-investigación

En este punto quisiera sondear otra arista relativa a la creación: su participación en la construcción de saberes y en las prácticas investigativas. Como mencioné en el apartado anterior, el giro performativo en las artes escénicas produce un descentramiento de la obra desde el objeto hacia el acontecimiento escénico. Esto activa una nueva dimensión que las artes escénicas comenzarán a atender: el proceso de creación. En el caso del teatro, ámbito que me resulta más cercano, esto es visible en la práctica de artistas que evidencian el carácter construido de la escena y ponen de manifiesto en sus obras las trazas de los recorridos, las técnicas y estrategias de escenificación utilizadas. Este gesto favorece, al mismo tiempo, la afirmación de la creación artística como experiencia de conocimiento y como práctica propiamente investigativa que implica preguntas, discusiones, posicionamientos, materialidades y sistematicidad, entre otros atributos.

Figura 1. Referentes de creación del dramaturgo, director y actor Cristian Flores. Composición fotográfica con materiales del proceso de escritura de la trilogía *Justicia*, *Utopías* y *Militancias*



Fuente: Colección Teatro Los Barbudos, proyectoarde.org.

En el ámbito de los archivos sobre las artes escénicas la atracción por el proceso de creación-investigación también genera una transformación. Ya no solo interesa la preservación de documentos más convencionales, como fotografías y piezas gráficas de los montajes exhibidos, sino también los múltiples materiales residuales de las distintas etapas de la creación. Desde este terreno, *archivar* es un verbo en disputa que, sumado al carácter efímero y procesual de lo escénico, desafía las concepciones canónicas del archivo y, por ende, de aquello que debiese ser documentado.

Figura 2. Cuaderno de trabajo de la diseñadora escénica Catalina Devia. Imagen digitalizada del interior del cuaderno de la obra *Fulgor* de la compañía Teatro Niño Proletario



Fuente: Colección Catalina Devia Garrido, proyectoarde.org.

Así, de un tiempo a esta parte, en las artes escénicas es posible encontrar iniciativas de archivo inspiradas por este principio y orientadas a esta tarea. Es el caso del Proyecto ARDE,³ colectivo y plataforma digital del que soy parte, en el que comprendemos el archivo como una forma de inscripción histórica y, principalmente, como una alternativa de construcción de memorias y comunidades de aprendizaje e intercambio en torno a las prácticas artísticas.

Sobre nuestro trabajo, Katha Eitner, integrante del grupo, señala:

Nos interesan todos esos documentos y materiales que se generan durante la creación de una obra artística y que, generalmente, quedan ocultos y guardados en algún cajón o carpeta de computador. ¿Pero por qué tenemos este interés?

3 www.proyectoarde.org

No proponemos guardar por guardar. Tampoco buscamos un rescate fetichista de piezas, sino que creemos que es una acción que permite conectar experiencias de creación, formas de trabajo y búsquedas artísticas en una comunidad [...]. En este sentido, mostrar lo que no tiene cabida, todo lo que rodea a una obra, en fin, la trastienda de la creación puede convertirse en una apertura para compartir metodologías y realidades de trabajo entre artistas, investigadores y la audiencia, estableciendo así redes colaborativas y comunidades de aprendizaje (2018, párrs. 1-3, 6).

El movimiento de la creación se encuentra latente en documentos que operan como huellas de estos recorridos y relaciones: bocetos de vestuarios, versiones de los textos dramáticos, registros de ensayo, listas de compras, cuadernos de dirección, bitácoras, plantas de luces, entre otros. Estos materiales son evidencias de «los mundos del arte», usando la expresión del sociólogo Howard S. Becker (2008), que permiten constatar que las artes son un sistema complejo y que la obra o experiencia artística no surge de la genialidad y excentricidad de un artista, sino de determinadas condiciones materiales, redes de cooperación y espacios de circulación, de la producción de sentido y de las múltiples acciones y agencias implicadas en ella.

Figura 3. Construcción de escenografía. Estudiantes de segundo año de Escuela TeatroPuerto hacen la escenografía para su montaje de *Realismo en el patio* de Espacio La Gaviota



Fuente: Colección TeatroPuerto, proyectoarde.org.

Más allá de la creación artística, la investigación académica también presenta un componente de creatividad, en tanto busca introducir una novedad en el terreno de lo ya conocido y requiere construir el problema a estudiar, formular preguntas, elaborar marcos de inteligibilidad y trazar cartografías por explorar. En este sentido, en la investigación lo creativo no solo se hace presente como un horizonte, sino que también se juega en las acciones concretas, en las decisiones técnicas y en el nivel de las prácticas, oficios y posicionamientos necesarios a la hora de investigar. Estimo, además, que la investigación académica, tal como el proceso de creación artística, está atravesada por rodeos y errancias, por ires y venires, lo que la convierte en un hacer desplegado en una escena abierta y, por momentos, incierta. Sin embargo, y a pesar de su riqueza, el *proceso de investigación* muchas veces tiende a quedar eclipsado por la necesidad de compartir los *resultados de la investigación* en los eventos y soportes de divulgación del conocimiento académico.

Figura 4. Ensayo de la obra *Fulgor*. Actores y actrices de la compañía Teatro Niño Proletario en su primer ensayo en el centro cultural Espacio Nave



Fuente: Colección *Fulgor* de Teatro Niño Proletario, proyectoarde.org.

Instancias como el Seminario Permanente de Comunicación y Creación permiten justamente compartir nuestras preguntas y el reverso de nuestras prácticas. En relación a esta necesidad de poner en común nuestros procesos, recuerdo que durante un curso de Historias de Vida realizado por la doctora Marta Silva,⁴ revisamos un artículo publicado por un equipo de investigadoras y psicólogas —Marcela Cornejo, Carolina Besoain y Ximena Faúndez— que proponía precisamente presentar sus experiencias en torno al análisis de datos en el enfoque biográfico narrativo, etapa descrita como «el hoyo negro» de la investigación cualitativa. Hacia el final del artículo las autoras señalan:

4 Docente del programa de Doctorado en Comunicación UFRO-UACH y una de mis tutoras de tesis junto a la doctora Olga Ruiz.

Nos parece que la trastienda investigativa constituye un género fundamental para las ciencias sociales y del sujeto, aportando tanto en la reflexividad del proceso investigativo, en la creación y divulgación de nuevos procedimientos metodológicos al servicio de la comunidad científica, así como en la comunicación de resultados de los procesos investigativos (2017, párr. 81).

Veo en las palabras de estas investigadoras un llamado a colectivizar el ejercicio y la artesanía de la investigación y, al mismo tiempo, visibilizar la energía implicada en esta práctica.

Derivas de mi proceso de investigación

En este tercer momento quisiera ligar los dos puntos anteriores trayendo a escena mi propio proceso de investigación doctoral. En esta investigación propongo abordar la práctica del teatro aficionado y popular protagonizado por jóvenes en el contexto de la dictadura cívico-militar en Chile. Me interesa particularmente conocer los significados que los adultos de hoy y jóvenes de ayer construyen sobre sus experiencias teatrales, realizando un trabajo de memoria por medio de testimonios sobre cómo eran dichas prácticas teatrales, cómo llegaron ellos y ellas a incorporarse a los colectivos o talleres de teatro y, principalmente, qué lugar tuvo el teatro en la construcción de sus subjetividades y trayectorias juveniles. En la formulación de esta propuesta convergen saberes que provienen de mi experiencia como actriz e investigadora teatral y de mi formación en curso en el ámbito de la comunicación que me brinda un nuevo lente y acervo.

Introducirme en el mundo de la comunicación me ha llevado a retomar la actividad teatral desde otro lugar y me ha permitido identificar y nombrar intereses y preguntas que antes de mi ingreso al doctorado se encontraban en estado de

latencia. Me refiero a considerar al teatro como fenómeno relacional; a explorar dimensiones como la construcción de sentidos y los afectos que se movilizan al calor de la práctica, y a pensar en la configuración de subjetividades e identidades mediadas por el teatro, entre otras cuestiones concebidas desde una perspectiva sociocultural.

Mi interés por estudiar el teatro aficionado y popular protagonizado por jóvenes surgió al constatar la escasa documentación y conocimiento que tenemos respecto a estas experiencias. Al mismo tiempo, mi investigación fue estimulada por relatos informales que me fueron confiados sobre la importancia que tuvieron las prácticas teatrales de base durante la dictadura. En las artes escénicas, como mencionaba anteriormente, el registro y la investigación sobre el teatro han sido frecuentes e, incluso, se han establecido programas de archivo y memoria institucionales para resguardar este patrimonio artístico y cultural. Sin embargo, aún hace falta tener una discusión más robusta sobre las cuestiones de poder y la violencia simbólica que se ejerce desde esta práctica. Y es que el archivo supone una selección y un recorte, cuestión que vuelve necesario preguntarse por la valoración que se ejerce desde el archivo: qué archivamos y qué dejamos fuera, qué memorias elaboramos y cuáles desestimamos.

A partir de cuestionamientos respecto a las subjetividades y colectividades teatrales representadas en el archivo y en los programas de memoria, mi investigación se suma a otros trabajos que tienen por objeto ampliar las narrativas históricas sobre el teatro en Chile y explorar otros repertorios y usos sociales y culturales de esta expresión artística. Quisiera mencionar tan solo uno, a modo de ejemplo, por su especial interés para el teatro y la comunicación. Me refiero al libro *Grupo de Teatro del Errante 1968-1972: Una historia de encuentros, diálogos y creación colectiva*, publicado en 2022 y que hace pocos días una colega me compartió a propósito de

mi investigación sobre el teatro aficionado y popular en Chile.⁵ Escrito en clave histórica y testimonial, el texto revisa la corta pero significativa trayectoria de este colectivo formado por estudiantes universitarios durante los años previos al golpe de Estado de 1973. Eran tiempos de la reforma universitaria y el teatro —como recuerda el arquitecto y diseñador teatral, Ramón López Caully— «canalizaba los ideales y las esperanzas de una generación joven que quería aportar en la reforma de la sociedad» (2022, p. 7). En su índice, uno de los títulos llama mi atención: «Colaboración con los Mattelart». Se trata del apartado de un capítulo dedicado al trabajo que la compañía hizo a inicios de 1970 junto a Michèle y Armand Mattelart para el Centro de Estudios de la Realidad Nacional (CEREN), creando obras breves para investigaciones que el centro realizaba en sectores rurales. El teatro servía para mostrar y explorar los problemas de las comunidades, además de sensibilizar a la audiencia y estimular los diálogos que posteriormente guiaban los Mattelart entre quienes participaban de la instancia (Reynaldos et al., 2022, p. 86).

En el caso particular de mi investigación, a propósito de compartir el proceso, quisiera detenerme en algunos aspectos que dicen relación con su diseño y con los primeros pasos del trabajo de campo. En primer lugar, mi investigación considera dos enfoques teórico-metodológicos convergentes: los estudios de la memoria y el enfoque biográfico narrativo. Este cruce de miradas tiene sentido para el estudio, pues él busca conocer experiencias del pasado reciente desde la voz y los recuerdos de sus protagonistas. Asimismo, ambas líneas están inscritas en las áreas de investigación de mis tutoras de tesis: la doctora Marta Silva, de la Universidad Austral de Chile y la doctora Olga Ruiz, de la Universidad de La Frontera. Declaro esto porque parte del proceso de trazar mi proyecto de tesis

5 Me refiero a Coca Duarte, dramaturga, directora teatral, investigadora y académica de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

ha sido precisamente situarlo dentro de ciertas coordenadas y perspectivas de estudio, cuestión que se ha ido dando en el camino no solo a través de las lecturas que he realizado sino también gracias al conocimiento y la resonancia con otras investigadoras que hoy guían mi trabajo.

Quisiera señalar también, a propósito del proyecto de investigación, que el uso del método biográfico narrativo responde a una reflexión que he venido haciendo desde hace un tiempo. Dada su naturaleza, el teatro ha sido estudiado y contado principalmente desde lo colectivo y desde la producción de obras, cuestión que ha ensombrecido nuestro conocimiento sobre los significados que esta actividad tiene en las vidas de sus participantes. Ante esto vale la pena escuchar cómo el teatro se cuenta en primera persona. Esto no implica necesariamente dejar fuera la dimensión de lo grupal y del contexto sociocultural de las prácticas, sino que consiste en cambiar el punto de vista desde el cual nos aproximamos a los acontecimientos. Lo anterior resulta evidente en las entrevistas que he hecho a lo largo de mi investigación. En ellas, como en una dramaturgia, quien narra construye escenarios, crea atmósferas, caracteriza a los personajes más relevantes para su historia y posiciona su experiencia teatral en la trama de su vida. Conectar los diversos aspectos de la trayectoria vital de una persona es propio de las historias de vida (Moriña, 2017), pues a través de estas relaciones y en la integración de las mismas las personas construyen el significado de lo vivido.

Por otra parte, en un ejercicio autorreflexivo —cuestión característica de los estudios de la memoria, de los enfoques biográficos y de la metodología cualitativa en general—, hoy me parece evidente que las preguntas de investigación que he planteado, así como mi motivación, están estrechamente conectadas con la importancia que tuvo la práctica del teatro para mí en mi juventud y en mi historia de vida. Escuchar otras

historias, de otras subjetividades y otros tiempos, contribuye a mi propia construcción de sentido y, al mismo tiempo, mi experiencia encamina nuevas preguntas y reflexiones en torno a los relatos que me han sido compartidos.

En cuanto al trabajo de campo, la construcción de datos, como he señalado, contempla entrevistas en profundidad y recopilación de fuentes documentales. Ambas actividades, además de ser centrales en mi trabajo para «reconstruir» escenas de los teatros populares y aficionados que funcionaron durante la dictadura, se han convertido en la «fuente de vida» de mi investigación. Quiero decir con esto que cuando pierdo el hilo, cuando el trabajo en solitario que implica una tesis se hace más pesado, volver a escuchar los relatos, a mirar con detención los textos e ilustraciones de los boletines o la huella del tiempo en las fotografías que me han confiado, le devuelve el sentido a mi investigación. Y es que sostener un proceso de largo aliento creo que es uno de los principales desafíos de la investigación doctoral.

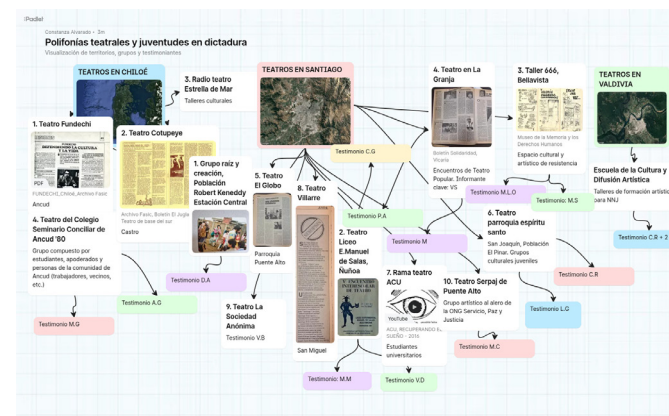
A propósito de las derivas del proceso, en estos meses me he dedicado a la búsqueda de documentos de archivo para identificar agrupaciones y actividades teatrales situadas fuera de los circuitos establecidos del teatro universitario y profesional que hayan funcionado durante la dictadura y en las que hayan participado jóvenes, dado que mi interés es profundizar en las relaciones entre el teatro y la formación de subjetividades y trayectorias juveniles.

La revisión sistemática ha estado centrada principalmente en la revista *Solidaridad* (1976-1988) de la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago y en la revista *La Bicicleta* (1978-1990). Ambas publicaciones, de prensa alternativa, en oposición al régimen autoritario, dieron cierta cobertura a los grupos teatrales aficionados y populares. Asimismo, he identificado otros documentos dispersos, como boletines de teatro popular que fueron guardados en archivos institucionales y

acervos personales. Durante este trabajo, pese y debido a mi fascinación, me he sentido por momentos atravesando las mareas imprevisibles del archivo, tal como lo describe la historiadora Arlette Farge: «quien trabaja en los archivos a menudo se sorprende evocando ese viaje en términos de zambullida, de inmersión, es decir, de ahogamiento» (1991, p. 8). La «atracción del archivo», como la llama la autora, me ha llevado a detener mi mirada en estos registros y me ha hecho replantear y repensar el lugar que tendrán los documentos en mi trabajo. Quiero decir que he pasado de comprenderlos como materiales que solo portan información sobre el contexto sociocultural de las experiencias teatrales a valorarlos como fuentes de inspiración y construcción de subjetividades. Y es que varios documentos presentan en sus discursos temas que hasta ahora no había considerado, como, por ejemplo, las terminologías que las y los participantes de los grupos utilizan para nombrar sus prácticas, lo que también da cuenta de la relación entre la experiencia teatral y la identidad.

Uno de mis principales desafíos hasta ahora ha sido organizar el material recopilado. En particular, tomar cierta distancia de los documentos y los relatos para comenzar el trabajo de análisis. Una de las complejidades de la investigación cualitativa, especialmente del trabajo con memorias y narrativas, es que nos enfrenta a fuentes sensibles. Algo similar ocurre con los documentos, rastros del pasado que revisten un carácter extraordinario y emanan un encanto especial. Durante la investigación he ido guardando estas imágenes y textos en mi computador, clasificándolos según las personas entrevistadas o que me han facilitado documentos y las instituciones a través de las cuales he accedido a ellos. Junto con transcribir los testimonios y seleccionar pasajes de los documentos, una de mis primeras tareas ha sido idear estrategias para visualizar estos archivos digitales.

Figura 5. Mapa de mi investigación doctoral dedicada al teatro aficionado y popular. En la imagen se organizan y conectan tres territorios, documentos de archivo y testimonios, para el diseño del trabajo de campo



Fuente: Imagen de elaboración propia.

Para visualizar mis datos he usado mapas conceptuales como el de la figura 5. Este, en particular, recoge los documentos que me han llevado a grupos de teatro y a sus participantes, o, viceversa, participantes que me han compartido documentos. Esto da cuenta del movimiento circular y la interconexión entre los archivos y los testimonios que se tramitan en mi investigación. Como ayuda visual, esta proyección gráfica me permite reconocer cómo ha sido mi proceso de investigación y al mismo tiempo constituye una huella documental de mi trabajo.

Apuntes finales

Son muchos los elementos que en esta presentación quedan pendientes por explorar para afianzar las articulaciones propuestas en la tríada comunicación, artes escénicas y creación. Pienso, a modo de ejemplo, en la profundización de los cruces metodológicos, en las estrategias para construir los datos de

investigación o en las formas de difundir los procesos y las discusiones teóricas.

Al poner en relación estos tres ámbitos y enfatizar sobre todo en los procesos de creación y prácticas investigativas, he buscado compartir mi acercamiento a la construcción de saberes y técnicas en el contexto universitario desde un paradigma cualitativo, que reconoce el dinamismo y la apertura que requiere el oficio de la investigación. Me parece que la creatividad forma parte de nuestras prácticas académicas y se hace presente en diversos aspectos, por ejemplo, en nuestras metodologías, para ayudarnos a trazar diseños flexibles que nos permitan cuidar el equilibrio entre la apertura, el goce, la curiosidad y la gestión necesarios para no perdernos en las mareas del conocimiento.

Finalmente, me pregunto por cómo registramos estos movimientos y reflexiones en nuestras escrituras y otros soportes de nuestra investigación, y cómo nos relacionamos creativamente también con aquello que denominamos nuestro *objeto de investigación* —sean estos sujetos, documentos, sonidos o imágenes, entre otras materialidades y agencias que participan de la generación de conocimiento—, sin olvidar que nuestra propia subjetividad participa activamente en este proceso. Esto es fundamental en el caso de la investigación cualitativa y, particularmente, en el enfoque biográfico narrativo. Se trata de transparentar la mediación que realiza el investigador o investigadora en la construcción de los datos y en su interpretación y de explicitar que el conocimiento es una construcción conjunta entre las distintas partes involucradas. Sumado a ello, nuestras anotaciones y reflexiones debieran atender también al impacto que la investigación tiene en nosotros y en nuestras identidades, pues, tal como señala Anabel Moriña, «la investigación narrativa es un proceso potencialmente transformador que puede cambiar profundamente las formas de ver

y ser de participantes en los estudios, y también la de quienes investigan» (2017, pp. 22-23).

Agradecimientos

Agradezco al programa de doctorado y a mis compañeros/as del Seminario Permanente de Comunicación y Creación por el encuentro y la conversación registrada en esta publicación. A mis compañeras del colectivo Proyecto Arde, porque mi escritura surge de un pensar y hacer colectivo. A quienes editaron este libro, por su lectura atenta y su valiosa contribución para potenciar lo escrito.

Este texto ha sido producido en el marco de mis estudios doctorales, financiados por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo a través de su beca Doctorado Nacional (folio n.º 2121132). También forma parte del proceso de la investigación *Juventudes y los otros teatros: memorias y funciones socioculturales de grupos de teatro aficionado de la década de los ochenta en Chile*, proyecto financiado por el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas, convocatoria 2022 (folio n.º 637118), del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Referencias bibliográficas

- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Cornejo, M., Faúndez, X. y Besoain, C. (2017). El análisis de datos en enfoques biográficos-narrativos: desde los métodos hacia una intencionalidad analítica. *Forum: Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 18(1). <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1701160>.
- Eitner, K. (1 de julio de 2018). La trastienda de la creación. *Proyectoarde.org*. Recuperado el 1 de octubre de 2023 de <https://editorial.proyectoarde.org/la-trastienda-de-la-creacion/>

- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Edicions Alfons El Magnànim, Institut Valenciana D'Estudis I Investigació.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- López, R. (2022). Prólogo. Teatro del Errante: Un viaje al reencuentro. En A. Reynaldos, M. Lihn y A. Ávila, *Grupo de Teatro del Errante (1968-1972). Una historia de encuentros, diálogos y creación colectiva* (pp. 6-8). Autoedición.
- Moriña, A. (2017). *Investigar con historias de vida. Metodología biográfico narrativa*. Narcea Ediciones.
- Reynaldos, A., Lihn, M. y Ávila, A. (2022). *Grupo de Teatro del Errante (1968-1972). Una historia de encuentros, diálogos y creación colectiva*. Autoedición.
- Saintout, F. (20 de julio de 2023). Cátedra Florencia Saintout de Comunicación y Género [Conferencia]. Canal de YouTube del Doctorado en Comunicación UFRO-UACH. <https://www.youtube.com/live/XzHob55O6Rg?si=2M6-PhL-KN-Y5LoY9>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Prácticas artísticas y comunicación en el paisaje humedal de Valdivia

Katherine Barriga Placencia
katherine.barriga@uach.cl

Karen Vera Silva
karen.vera@uach.cl

Paulina Ibieta Illanes
paulinaibieta@gmail.com

Introducción

La ciudad de Valdivia se despliega entre los ríos San Pedro, Calle-Calle, Cruces y Valdivia, y los ochenta y siete humedales¹ que cubren su territorio (Ministerio del Medio Ambiente, 2020). Estos se configuran como espacios *ecotono*,² que aportan un complejo rango de biodiversidad para el desarrollo de la vida en sus diversas manifestaciones y que se constituyen también en interacción con el habitar humano, generando un borde en el que confluyen y se gestan múltiples expresiones de la cultura y el devenir de las sociedades.

El paisaje humedal surge de esta relación humano-naturaleza-cultura, en la «trabazón» (Maderuelo, 2005) que se

1 Los humedales son esenciales para el bienestar humano, el crecimiento económico inclusivo y la mitigación y adaptación al cambio climático (Convención RAMSAR sobre Humedales, 2018).

2 Se denomina *ecotono* a una zona de transición entre dos ecosistemas diferentes o a una frontera ecológica. Es la zona de máxima interacción y, por lo tanto, posee una mayor riqueza biológica (Conciencia Eco, 2015).

produce entre el mundo fenomenológico y el continuo proceso de interpretación-representación que experimentamos en nuestro cotidiano. En el caso de Valdivia, la morfología propia del territorio y la situación de crecimiento exponencial de la ciudad han ido creando diferentes espacios de borde que han fragmentado e invisibilizado el paisaje humedal. Muchos de estos espacios se han visto degradados por la acción humana, lo que genera una serie de percepciones negativas en las comunidades aledañas o en quienes los utilizan. En este contexto, nos preguntamos por el rol de la comunicación en el devenir del paisaje contemporáneo y, con ello, por la potencialidad de las prácticas artísticas y la creación en la transformación de las sociedades.

A continuación, se describen algunos ejercicios de investigación-creación realizados en torno a los humedales urbanos y periurbanos de Valdivia durante los años 2022 y 2023, enmarcados en la ejecución de dos proyectos Fondart.³

Rutas y derivas

El paisaje humedal de Valdivia está presente en la mayoría de nuestras rutinas de desplazamiento o disfrute cotidianas, por lo que es fácil suponer que lo conocemos. Vemos los humedales en la publicidad turística, en la prensa, en libros, artículos académicos e, incluso, en los dispositivos que utilizamos diariamente para ubicarnos en la ciudad. Pero ¿es posible acceder libremente a estos humedales?

A partir de esta pregunta, decidimos abordar el trabajo de campo desde la incertidumbre, dejando de lado la información «oficial» para explorar, desde el cuerpo situado, las rutas que

nos llevarían al humedal. Para ello, trabajamos con diferentes cartografías y mapas, desde los que generamos una primera aproximación a los humedales y a las posibles rutas que necesitábamos recorrer para acceder a ellos. Considerando nuestras posibilidades reales de destinar tiempo a estos recorridos, definimos rutas que pudiéramos completar en no más de dos horas y delimitamos sectores para recorrer sistemáticamente los espacios. Como método de registro, utilizamos la fotografía, la recolección de objetos y una aplicación de seguimiento que nos permitió visualizar las trayectorias recorridas.

Las rutas que comenzamos a transitar en otoño de 2021 y que dejamos en primavera de 2024 nos presentaron un panorama complejo atravesado por múltiples capas de sentido y prácticas, muchas de ellas convertidas en hábitos probablemente. En esa búsqueda reconocimos el borde, que, tal como un ecotono, se constituye como un espacio fragmentado en el que lo humano se entrecruza con lo natural y las múltiples disputas de la cultura se hacen latentes (Lotman, 2013). Al interior de la ciudad fueron apareciendo humedales cercados por imponentes rejas o circundados por veredas y parques de cemento. Hacia la periferia, los encontramos entre nuevos asentamientos humanos, cierres de accesos, bodegas, sitios eriazos transformados en basurales y rellenos que han ido expandiendo los límites de la ciudad.

En este devenir, el registro de rutas y fotografías y la recolección de objetos se volvieron centrales para reflexionar en torno al borde y a las formas de habitar el espacio que a primera vista se apreciaba lleno de contrastes. Cuidados miradores o parques, pensados para posibilitar la contemplación del humedal, se fundían ante la mirada con espacios degradados por el uso y la acción del ser humano. Este transitar por lugares muchas veces inaccesibles e inseguros nos llevó a preguntarnos por la comunidad y su participación. Entendimos que no

3 Proyecto *Ruta de activación del paisaje para los humedales urbanos de Valdivia*, folio n.º 590985 del Fondart Regional, línea Creación Artística, modalidad Única, Arquitectura, y proyecto *Memorias del paisaje. Relatos y ensamblajes en torno a los humedales*, folio n.º 590880 del Fondart Nacional, línea Artes de la Visualidad, modalidad Creación y Producción.

podríamos abordar el estudio del paisaje humedal sin considerar las dinámicas culturales que lo construyeron.

Prácticas artísticas y comunidad

Si bien la comunidad organizada en la ciudad de Valdivia ha dado muestras de su particular interés por la defensa de sus ríos y humedales,⁴ la pregunta por la participación ciudadana y los métodos para materializarla siempre ha sido compleja. ¿Qué consideramos participación? ¿Cómo logramos que las comunidades se sumen a estos espacios? ¿Quiénes son estas comunidades? Estas fueron algunas de las interrogantes que nos llevaron a situarnos en la interacción entre el ser humano y la naturaleza. Así generamos diferentes acciones de intercambio con la comunidad que nos permitieron explorar variadas formas de aproximación al trabajo situado desde las prácticas artísticas y en el territorio.

La primera experiencia se desarrolló en el humedal Miraflores, en específico, en el pasaje que conecta la calle Miraflores y la avenida Simpson. Fueron invitados a participar vecinas y vecinos del lugar, representantes de instituciones vinculadas al humedal y a sus ramificaciones culturales-sociales, y personas que utilizaban el pasaje como ruta diaria. En un periodo de un mes se desarrollaron cuatro momentos de participación ciudadana en los que se buscó materializar un espacio de diálogo más allá del lenguaje verbal, a través de elementos de las prácticas artísticas. Las comunidades fueron invitadas a caminar por el paisaje, a reconocerlo y a pensar en él. Se generaron instancias de diálogo e intercambio colectivo a la vez que se cuidaron las pausas y la reflexión individual.

La segunda experiencia tuvo lugar en el sector El Colmenar, que colinda con el humedal Santo Domingo, y consistió

4 Ejemplo de ello es la histórica lucha social y judicial que sostuvo la comunidad que se organizó a partir del desastre ecológico ocurrido en 2004 en el santuario de la naturaleza Río Cruces (Sepúlveda y Villaroel, s.f.).

en un ejercicio de *land art*⁵ en el que se utilizaron electrodomésticos en desuso que estaban acumulados al costado del camino. Esto fue el resultado de un proceso de interpretación del paisaje que emergió de conversaciones con habitantes del sector y de la propia reflexión desde la observación directa. Si bien este ejercicio se realizó en el transcurso de un día, fue necesario visitar previamente el lugar y aproximarse en diferentes momentos a la comunidad para definir la manera de abordarlo. La atención al cuerpo situado y a sus percepciones, vehiculadas desde las emociones y el pensamiento, fueron determinantes al momento de hacer una bajada conceptual de la experiencia.

Finalmente, la tercera experiencia que mencionaremos se desarrolló en la localidad de Punucapa y consistió en realizar una actividad con estudiantes y profesoras de la Escuela Rural Punucapa. En esta oportunidad optamos por generar un vínculo recíproco, entregando parte de la responsabilidad de diseñar la actividad a niñas, niños y niñas a quienes se les solicitó trazar una ruta, que se pudiera recorrer caminando, para presentar Punucapa a personas que no conocieran el lugar. Esta actividad buscó dar importancia al habitar cotidiano y a la exploración de potenciales formas de apropiación del paisaje. La experiencia tuvo además un segundo momento donde reunimos a estudiantes y profesoras con adultos mayores para compartir sus memorias y experiencias.

Materialidades y métodos

Las prácticas de investigación-creación que desarrollamos en el pasaje Miraflores, en el sector El Colmenar y la localidad de Punucapa tuvieron como hilo conductor la aplicación de diferentes materialidades y métodos. Su propósito fue generar

5 El *land art* es una forma de arte contemporáneo en la que se enlazan el paisaje con la obra de arte y se utilizan elementos de la naturaleza como material de intervención.

una lectura coherente y respetuosa con cada uno de los espacios que optamos por abordar.

El método escogido fue la exploración, considerando que el espacio de borde que queríamos comprender era especialmente heterogéneo y discontinuo. Propusimos, así, aproximarnos a la reflexión sobre el paisaje desde la interacción, considerando que es la «trabazón» entre el ser humano y su entorno, natural y construido, lo que posibilita el paisaje, pues este no existe separado de los seres humanos, sino a partir de su acción e interpretación (Maderuelo, 2005).

Por otro lado, vinculamos la materialidad con la noción de práctica artística y su necesaria concreción en objetos, lo que posibilita no solo la condensación de conocimientos, sino que vehicula interpretaciones abstractas. Desde las prácticas artísticas y, en especial, desde la exploración, las materialidades van conformándose en el transcurso de la investigación-creación que da forma a procesos artísticos y se abre hacia el campo de la comunicación desde una experiencia situada y en relación con las comunidades (Carrillo, 2015; Lozano, 2019). Las materialidades que trabajamos fueron definidas considerando las características morfológicas del territorio y su contexto social y cultural.

A modo de estructuración general, y observando con cierta distancia los ejercicios realizados, podemos señalar que utilizamos tres grandes métodos y materialidades para aproximarnos al paisaje e interpretarlo.

Ejercicios para transitar

El primero tuvo que ver con el ejercicio de transitar. Los recorridos realizados fueron claves para acceder a los diferentes espacios que tratábamos de identificar y se transformaron en el hilo conductor de todo el proceso de investigación-creación. Así, en el pasaje Miraflores quisimos situar el diálogo y motivar

el uso del espacio, invitando a actores clave y a la comunidad aledaña a reunirse dentro del pasaje. Una vez ahí generamos una serie de actividades que los incitaron a deambular por el lugar. En el sector El Colmenar optamos por abordar el tránsito desde una perspectiva mucho más reflexiva, respetando sus condiciones contextuales. Aquí hicimos los recorridos solo con el equipo de trabajo y optamos por propiciar conversaciones espontáneas con los habitantes del sector. Finalmente, en la localidad de Punucapa, exploramos la posibilidad de dejarlos llevar y generar un recorrido desde el punto de vista de un otro. Niñas, niños y niñas nos guiaron por los sectores más representativos de su localidad, compartiendo relatos y memorias vinculadas a los puntos elegidos (figura 1).

Figura 1. Ejercicios para transitar. Punucapa



Fuente: Proyecto Fondart Nacional folio n.º 590880.

Ejercicios para visualizar

El segundo ejercicio, vinculado al tránsito, fue el de la cartografía. Ante la necesidad de visualizar el espacio que íbamos

a recorrer, la disposición de los objetos y la magnitud de las distancias, optamos por trabajar con cartografía, revisando y comparando mapas existentes. En este proceso también fuimos cuestionando la información «objetiva» que nos entregaban estas imágenes cenitales de nuestro entorno y nos abrimos a la posibilidad de registrar cartografías desde la memoria. En cada uno de los ejercicios incorporamos una cartografía impresa del sector, para incentivar a las comunidades a registrar sus relatos y memorias, y para registrar, como equipo, nuestras propias rutas de tránsito. La posibilidad de generar nuevas capas de registro en las cartografías tradicionales de la ciudad abrió un nuevo nivel de reflexión sobre las dinámicas culturales y el permanente movimiento en el que estamos inmersos (figura 2).

Figura 2. Ejercicios para visualizar. Humedal Miraflores



Fuente: Proyecto Fondart Nacional folio n.º 590880.

Ejercicios para capturar

Finalmente, el tercer método utilizado se enmarcó en la recolección y apropiación del paisaje. Aquí pensamos en cómo podíamos capturar el paisaje desde técnicas y materialidades que nos permitieran observarlo, reconocerlo y corporizarlo. Uno de los factores principales para la definición de estas técnicas fue la lectura del contexto social y cultural en el que se enmarcaba cada uno de los ejercicios, en correlación con el espacio geográfico definido. Las formas de recolección y apropiación del paisaje que utilizamos fueron la fotografía, el video, el registro de rutas y la recolección de objetos. Esta etapa de observación directa nos permitió generar una primera aproximación material al borde humedal (figuras 3 y 4).

Figura 3. Ejercicios para capturar



Fuente: Proyecto Fondart Nacional folio n.º 590880.

Figura 4. Ejercicios para capturar. Sector El Colmenar



Fuente: Proyecto Fondart Nacional folio n.º 590880.

Conclusiones

El paisaje humedal de Valdivia sin duda deambula entrecortado en el habitar cotidiano de sus comunidades, tanto por la morfología propia del territorio como por la acción del ser humano y la expansión de la ciudad. La relación entre el ser humano y la naturaleza se percibe especialmente tensionada en estos espacios degradados, por lo que es aquí donde la reflexión interdisciplinar manifiesta una potencialidad epistémica.

Las prácticas artísticas, en tanto investigación-creación, proporcionan la flexibilidad de generar entretejidos de lenguajes y soportes que apuntan a detonar las posibilidades del pensamiento. El uso de diferentes materialidades para propiciar la participación colectiva o, en la misma medida, para generar procesos de síntesis respetuosos con los contextos sociales y culturales de las comunidades, son muestras de su capacidad de adaptación.

El cuerpo y la reflexión situada son también componentes fundamentales en estas formas de aproximación al conocimiento, al entendimiento y a la apropiación de los espacios que habitamos, tanto en lo simbólico como en lo material. En esta reflexión no queda fuera el rol del investigador o investigadora, pues este delimita la mirada de quienes son parte de los procesos participativos. A pesar de que se propicien espacios de trabajo horizontales, estos se van guiando por la dirección, más general o más específica, del equipo del proyecto.

Las nuevas formas de abordar el paisaje contemporáneo y, con ellas, el diálogo interdisciplinar, abren posibilidades para crear puentes entre la investigación en el territorio y las comunidades que lo habitan en su cotidiano. Suponemos entonces que una de las potencialidades de las prácticas artísticas en relación con la comunicación es generar lecturas interdisciplinarias que piensen la producción de nuevo conocimiento como un espacio de reflexión creativa que propicie la exploración y el desborde.

Agradecimientos

Proyecto *Ruta de activación del paisaje para los humedales urbanos de Valdivia*, folio n.º 590985 del Fondart Regional, línea Creación Artística, modalidad Única, Arquitectura. Responsable Paulina Ibieta.

Proyecto *Memorias del paisaje. Relatos y ensamblajes en torno a los humedales*, folio n.º 590880 del Fondart Nacional, línea Artes de la Visualidad, modalidad Creación y Producción. Responsable Karen Vera.

Referencias bibliográficas

Carrillo, P. (2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. *Revista mexicana de investigación educativa*, 20(64), 219-240.

- Conciencia Eco. (17 de diciembre de 2015). ¿Qué es un ecotono? <https://www.concienciaeco.com/2015/12/17/que-es-un-ecotono/>
- Convención RAMSAR sobre Humedales. (2018). Cómo apoyan los humedales el logro de los ODS. En *Ampliar la conservación, el uso racional y la restauración de los humedales para lograr los Objetivos de Desarrollo Sostenible* (p. 6). https://www.ramsar.org/sites/default/files/documents/library/wetlands_sdgs_s.pdf
- Lotman, Y. (2013). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (2.ª ed.). Gedisa.
- Lozano, L. (2019). Identidades colectivas, prácticas artísticas y biodiversidad: los casos de Cerezales y Valldaura. *Teknokultura*, 16(1), 109-126.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores.
- Ministerio del Medio Ambiente. (2020). Inventario de humedales urbanos y actualización catastro nacional de humedales. *Informe Etapa III* (Licitación 608897-16-LE19). Edáfica. https://gefhumedales.mma.gob.cl/inventario-de-humedales-urbanos-y-actualizacion-catastro-nacional-humedales_edafica/
- Sepúlveda, C. y Villarroel, P. (s.f.). Desastre ecológico de Celco en el santuario Río Cruces. *Derecho al Agua. Coordinadora por la Defensa del Agua y la Vida*. <https://www.derechoalagua.cl/mapa-de-conflictos/desastre-ecologico-de-celco-en-el-santuario-rio-cruces/>

Obras artísticas como innovación

Fabiola Vásquez-Miranda
 fabiola.vasquez@ufrontera.cl

Leonardo Castillo-Cárdenas
 leonardo.castillo@ufrontera.cl

Introducción

Según el Índice Mundial de Innovación (IMI) 2022, que elabora anualmente la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) (Forbes, 2022), Chile es el país más innovador de Latinoamérica y el Caribe y sobresale por sus altos índices de matrícula en educación superior y creación de nuevas empresas, aunque la inversión en I+D se mantiene en un 0,34 % del producto interno bruto (PIB), lo que indica que en el periodo 2010-2020 no ha existido mayor crecimiento.¹

El concepto de *innovación* es comúnmente vinculado al desarrollo económico y de tecnologías, como la inteligencia artificial, y poco o nada se asocia con obras artísticas. Respecto

¹ Los porcentajes anuales de inversión en I+D en Chile durante la segunda década de los años 2000, en base al PIB, son los siguientes: 2010: 0,33%; 2011: 0,35%; 2012: 0,36%; 2013: 0,39%; 2014: 0,38%; 2015: 0,38%; 2016: 0,37%; 2017: 0,36%; 2018: 0,37%; 2019: 0,34%; 2020: 0,34% (Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación, 2022).

al desarrollo económico, ha surgido con fuerza en los últimos años el concepto de *economía naranja*. De acuerdo al Banco Interamericano de Desarrollo (BID), corresponde a un «conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual» (Buitrago y Duque, 2013, p. 40). El universo naranja estaría compuesto, en parte, por la economía cultural y las industrias creativas —en cuya intersección se encuentran las industrias culturales convencionales— y también por las áreas de soporte de la creatividad.

Otro concepto que desde hace algunos años ha venido posicionándose en el lenguaje universitario y en el mundo de la creación y la innovación es el de *industrias creativas*. Más que una definición, cabe señalar que dicho concepto comprende aquellas actividades que nacen de la creatividad y del talento. Buitrago y Duque (2013, p. 40) señalan que son el «conjunto de las industrias culturales convencionales y el grupo de creaciones funcionales, nuevos medios y software». Al respecto, se torna inevitable relacionarlas con la protección de activos intangibles —mediante, por ejemplo, el Derecho de Autor— o con los dibujos o diseños industriales. Además, su posicionamiento no es solo discursivo, pues en términos de desarrollo económico es más que relevante. De acuerdo al sitio web oficial ProChile, del Ministerio de Relaciones Exteriores, las industrias creativas representan el 2,20% del PIB del país y generan alrededor de ciento cincuenta mil empleos (ProChile, 2023). Este tipo de industrias parecen vincular aquellos conceptos de innovación y obras artísticas que aparentemente se encuentran en planos distantes.

Sin perjuicio de lo anterior, estas actividades no han de ser vistas únicamente desde la perspectiva de su contribución al desarrollo económico. Las industrias creativas están necesariamente vinculadas, como su nombre lo indica, a la creación

y la innovación, no solo por su modelo de negocios o transferencia tecnológica, sino por la propia creación artística.

En coherencia con lo planteado, este capítulo pretende contribuir al campo de la investigación en comunicación respecto de las obras artísticas como innovación, su regulación y las industrias creativas que las anidan.

Desarrollo

Conceptos

Respecto del concepto de *innovación*, se puede mencionar que es interpretado de distinta manera por diferentes sectores dependiendo de su posición en el sistema productivo. Según un estudio realizado por la consultora Verde para CONICYT en 2007, la palabra *innovación* es conocida en su generalidad, pero no en su especificidad, lo que la disocia, por ejemplo, de la obra artística. El mismo estudio señala que el concepto de *innovación* está asociado a lo nuevo, al futuro y al cambio, evocando y comunicando potencialmente el devenir. Esto nos da esperanza en la capacidad de intervenir creativamente la naturaleza actual haciéndonos dueños «del azar [...], renunciando al viejo sueño de lo permanente para entrar en la ley de los tiempos: el cambio, el movimiento» (Verde, 2007, p. 143).

Lo mismo sucede con el concepto de *obra artística*, comúnmente asociado a las artes. La limitación del concepto tiene como resultado que, para algunas personas, las artes contemplan solo lo que se ha venido a entender como «bellas artes». No obstante, diversos autores han postulado que las obras artísticas y el arte en general se deben entender como expresiones de sentimientos del pueblo, comprendidos según los modos en que estos se comunican. En este sentido, los medios de comunicación han contribuido a que dichas expresiones lleguen a lugares muy distantes y a públicos diversos. Además,

se ha ido superando la idea de que el receptor de arte es un receptor pasivo. Barbero, por ejemplo, sostuvo que los medios de comunicación son parte de la transformación social más allá de su lógica comercial (1987), pues las masas pueden educarse a través del consumo, por medio de la publicidad y la persuasión. Dicho fenómeno se pudo observar en televidentes de países latinos que, al identificarse con las telenovelas, incorporaron a su realidad otros puntos de vista y nuevas formas de vivir (Barbero, 1992).

La telenovela se define como un género paradigmático, emparentado con el folletín y el radioteatro. Desde mediados del siglo xx ha sido objeto de críticas de intelectuales y teóricos, especialmente por constituir un producto reiterativo, predecible e irreal, que desarrolla un lenguaje estereotipado que construye modelos de vida anquilosados y subordinados (Bourdieu, 2009). Sin embargo, las telenovelas también han evolucionado o derivado a otros formatos a través de la innovación, por ejemplo, en algunas, el destino de los personajes se decide mediante votaciones interactivas. Hoy en día las plataformas de *streaming* permiten tener «atracones» o «maratones» de capítulos, uno tras otro, sin tener que esperar una semana o un día entero para ver el siguiente, mientras que los podcast ayudan a matar el tiempo en la sala de espera del médico o en el tráfico vehicular.

Así, las artes no están ajenas a la innovación y ese es uno de los planteamientos que queremos relevar en esta contribución. En esta línea, las obras artísticas permiten a las personas dar curso a la expresión de sus iniciativas, impulsadas con la creación e inversión en medios como la prensa, el cómic y el cine (Barbero, 1987). Tal como se muestra en la figura 1, en los medios de comunicación se han utilizado diversas obras artísticas tanto para informar como para provocar emociones en quien las contempla.

Figura 1. Extracto de presentación realizada en el Seminario Obras Artísticas como Innovación, organizado por el Centro Interdisciplinario de Investigación y Creación Artística (CIICA-UFRO) en agosto de 2023



Fuente: Imagen de elaboración propia.

Protección de obras artísticas

Toda creación que es resultado del uso del intelecto humano debe ser protegida para que pueda difundirse formalmente, de modo que se reconozcan las titularidades y los derechos que corresponden. Proteger las obras artísticas concede beneficios establecidos por los organismos regulatorios de esta materia en Chile, donde se registran en el Departamento de Derechos Intelectuales (DDI) del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. El registro formal en el Instituto Nacional de Propiedad Industrial (Inapi) concede a los creadores, autores e inventores un derecho temporal para excluir a terceros de la apropiación del conocimiento generado por ellos (DDI, 2023; Inapi, 2023).

El registro formal de las obras artísticas también sirve para identificar al responsable de la creación, permitiendo que se realice una adecuada difusión y se conceda la protección correspondiente a dichas obras; por otra parte, incentiva la creatividad y la aplicación de los resultados de los conocimientos desarrollados y fomenta prácticas comerciales leales, con o sin retribuciones económicas, las que pueden contribuir a su vez al desarrollo económico y social. Además, los derechos de propiedad intelectual otorgan reconocimiento y ofrecen a los autores incentivos simbólicos (de valoración) y recompensas económicas equitativas, y aseguran derechos que garanticen la divulgación de sus obras sin temor a que se realicen copias no autorizadas o actos de piratería. Por último, esta acción favorece e intensifica el disfrute de la cultura, los conocimientos y el entretenimiento en todo el mundo (DDI, 2023; Inapi, 2023).

Obras artísticas

El común de las personas entiende que una obra artística es una obra de arte. Ahora bien, ¿qué es una obra artística? El común de las personas la entiende como una obra de arte. ¿Y qué es una obra de arte? Si buscamos en Google, lo primero que encontraremos serán pinturas o esculturas, confirmando la relación directa que se da entre la noción de obra de arte y este tipo de piezas. Si profundizamos en las consultas, se puede encontrar una definición de obra de arte que hace alusión a algo más que a pinturas y esculturas:

Una obra de arte u obra artística se entiende como un objeto elaborado empleando técnicas artísticas y con un propósito estético o social. Es decir, se trata tradicionalmente del producto de las llamadas Bellas Artes: pintura, escultura, literatura, música, danza, teatro, cine, fotografía e historieta (Fondo de Cultura Económica Ecuador, 2022).

En la cita los tipos de obras de arte se clasifican según las técnicas empleadas para su realización:

- Obras pictóricas: fruto de la pintura, el dibujo o la ilustración.
- Obras escultóricas: producto de la escultura, abstracta o figurativa.
- Obras musicales: fruto de la composición musical y que pueden interpretarse por artistas con instrumentos musicales.
- Obras literarias: escritas por autores de literatura en sus géneros poesía, ensayo, dramaturgia o narrativa.
- Obras teatrales: dirigidas y escenificadas por un director e interpretadas por actores, siguiendo un guion.
- Obras cinematográficas: producidas por un equipo y filmadas por medios digitales o en películas fotosensibles.
- Obras escénicas: producto de otras formas de arte visual que requieren un escenario.

Si bien las definiciones anteriores existen y se utilizan, según el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural la definición de *obra artística* refiere a diferentes expresiones asociadas a lo estético, como un afiche, canción, cómic, dibujo, dibujo o modelo textil, diseño de página web, escultura, fotografía, mapa, multimedia, música, obra cinematográfica, personaje, pintura, proyecto de arquitectura o videograma (DDI, 2023).

Consultado telefónicamente al respecto, el jefe del Departamento de Derechos Intelectuales del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Claudio Ossa Rojas, señaló que «las creaciones son fruto del ingenio humano que reflejan la percepción estética de la realidad y la sensibilidad propia de un autor en el ámbito de las artes» (C. Ossa, comunicación personal, 2023). Ejemplo de esto es la figura 2, en la que se expresa el sentir del

autor de la fotografía, quien muestra literalmente a un perro disfrutando de la «lectura» de una selección de cómics.

Figura 2. Lectura simple. Mi sensibilidad perruna a través de Blacky Blue.



Fuente: Imagen de elaboración propia.

Es así como las obras artísticas pueden ser parte de una innovación o, al generar un impacto social, ser en sí mismas una innovación. En general por desconocimiento, muchas de estas obras se difunden sin el registro de propiedad intelectual que se gestiona en el Departamento de Derechos Intelectuales, lo que afecta la capacidad de reconocer cabalmente a sus autores. Claro está que, según la normativa que rige el derecho de autor en Chile (Ley 17336) y el Convenio de Berna, desde el momento en que se plasman las ideas, estas tienen protección, pero si se llegase a realizar un uso indebido de la obra se requiere un respaldo que acredite la autoría.

Innovación

Para desarrollar la definición de innovación se propone categorizar la revisión bibliográfica al respecto bajo los siguientes ejes: mundo-autores, innovación social, manual-técnico y desde su relación con las industrias creativas.

Definiciones de innovación según mundo-autores

Para J. A. Schumpeter (1934) la innovación puede ser entendida como la introducción de nuevos productos y servicios, nuevos procesos, nuevas fuentes de abastecimiento y cambios en la organización industrial, de manera continua y orientados al cliente, consumidor o usuario. Incluye la renovación o ampliación de productos, servicios y procesos, y cambios organizacionales, de gestión, de competencias profesionales y de modelos de negocio. Para Peter F. Drucker (1985) la innovación no debe ser confundida con la aplicación del conocimiento a tareas que ya sabemos hacer, lo que se llama *productividad*. Solo el conocimiento aplicado a tareas nuevas y diferentes recibe el nombre de *innovación*. Finalmente, según la Real Academia Española (RAE) la innovación es la «creación o modificación de un producto, y su introducción en un mercado».

Como se puede ver, estas definiciones de autores clásicos y reputados están claramente vinculadas con los desarrollos tecnológicos y muy disociadas de las obras artísticas.

Innovación social. Soluciones a problemas clásicos de la sociedad

La innovación social representa la posibilidad de aumentar ingresos, generar altas ganancias y a la vez producir grandes impactos en la sociedad. En ese sentido, estamos asistiendo a un cambio de paradigma en el enfoque de la innovación: ha pasado de estar únicamente centrada en el estudio del aumento de la

productividad a ser utilizada también como una herramienta para resolver desafíos sociales. El foco de la innovación de carácter social no es exclusivamente la creación de valor económico, sino generar soluciones novedosas que repartan valor de manera transversal en la sociedad (Ministerio de Economía, 2014).

Las razones detrás de la innovación social tienen diferentes objetivos, entre los que destacamos siete:

1. Bienestar económico,
2. observación de aplicación práctica,
3. sociológico,
4. investigación de la creatividad,
5. resultados en una empresa,
6. psicología comunitaria,
7. trabajo territorial y cuidado del medio ambiente.

En este sentido, algunos investigadores consideran la innovación social como un concepto muy amplio, mientras que otros la asocian a fenómenos específicos (Majumdar et al., 2015). Para poder identificarla se hace necesario:

- Distinguir un proceso de cambio cultural,
- describir las innovaciones que son intangibles y que se manifiestan solo en el nivel de la práctica social,
- y describir las innovaciones que apuntan explícitamente a la creación de valor social e inducen un cambio social positivo (Majumdar et al., 2015).

A raíz de la *Evaluación de Resultados de las Oficinas de Transferencia y Licenciamiento (OTL)*,² realizado por la consultora Ematris a solicitud de la Corporación de Fomento de la

Producción (Corfo), se pudo conocer el estado de la innovación y la transferencia tecnológica en Chile desde el año 2012 al 2021. Del estudio se desprende el interés de dar a conocer la innovación resultante del impacto de las universidades en la sociedad, pero sin orientaciones sobre qué es lo que se debe medir o cómo se puede demostrar esta conexión a través de los casos que se han transferido en el país. Por lo tanto, se destaca la disparidad de conocimientos asociados a innovación en las diferentes OTL analizadas (Ematris, 2021).

El mismo estudio hace un llamado a modificar procesos y a crear nuevas prácticas que favorezcan esta vinculación. Esto se puede cumplir siguiendo los análisis de Majumdar et al. (2015), que promueven cambios en las prácticas y estructuras sociales provocados por la implementación de una innovación social. Además, debe considerarse que todos los procesos modificados en una organización donde se genera innovación social se relacionan directamente con el bienestar humano o ambiental y deberían ser analizados desde ese impacto. Según esto, una innovación social debe ser analizada en cuanto a sus características formales, a los cambios reales que induce en la estructura social y al valor social que crea de manera efectiva (Majumdar et al., 2015).

Si bien la tecnología ayuda a realizar innovación, la generación de conocimiento aplicado —como instrumentos, herramientas de medición de conductas sociales y de otras problemáticas— propiciará que las innovaciones sociales se aprovechen de manera más eficiente, mejorando las prácticas de diversas actividades. Esto puede conducir, potencialmente, tanto a una transformación positiva para el país como a disminuir brechas sociales, comenzando por el conocimiento y la participación a que invita la innovación.

Al respecto, la innovación social parece estar más cerca de las obras artísticas que las demás formas de innovación. Dichas obras, al relacionarse directamente con el bienestar

² Unidades universitarias cuya finalidad es aumentar el patrimonio intelectual y la transferencia a terceros del nuevo conocimiento generado.

humano y su desarrollo en planos distintos al meramente económico, pueden comprender dentro de sus finalidades la obtención de determinados resultados sociales.

Definición de innovación según el enfoque manual-técnico

Según este enfoque, la innovación se define formalmente como la que debe regir toda práctica de investigación aplicada. Esta será siempre un producto, un proceso o una combinación de ambos, nuevos o mejorados, que se diferencien significativamente de los anteriores productos o procesos de una empresa u organización y que ya han sido puestos a disposición de los potenciales usuarios, en el caso de los productos, o puesto en marcha dentro de la empresa u organización, en el caso de los procesos (Sánchez y Castrillo, 2007, pp. 23-24).

Esta definición formal explicita que el concepto de innovación tiene un sentido amplio, que incluye tanto a innovaciones tecnológicas como a innovaciones sociales (no tecnológicas). Sin embargo, la definición de innovación no es sencilla y los gestores tecnológicos, profesionales llamados a facilitar y a fomentar la innovación, emplean demasiados anglicismos. A continuación, recreamos una conversación típica entre gestores tecnológicos de la Coordinación de Transferencia Tecnológica de la Universidad de La Frontera: «A ver, ¿esta es una postulación FONDEF, VIU, HubTecGo o HubTecGrow? ¿Preparaste ya el *one pager*? Para esta postulación se debe cumplir claramente con impactar al medio: ¿a qué ODS responde? ¿Identificaste cuál es tu *innovation component*? ¿En qué TRL (*technology readiness levels*) está tu investigación? ¿Qué PI (*product innovation*) colocamos? Porque es parte de los resultados de tu investigación, distinto de los resultados de producción. Ok, ¿cuáles son tus *stakeholders* asociados para el modelo de transferencia tecnológica? ¿Tienes una propuesta del *business model*, o la hacemos nosotros y con eso te ayudamos a preparar un *pitch*?».

Los modelos de innovación imperantes en la investigación aplicada están basados en la triple hélice, una propuesta que invita a cumplir con la tercera misión de las universidades: la vinculación con el medio. En la triple hélice se muestra la relación estratégica entre la academia, la industria y el gobierno (Castillo-Vergara, 2020). Este modelo de innovación ha evolucionado año a año, y tiene como referente a la quintuple hélice, que representa una interacción colectiva, un intercambio de conocimiento que incluye cinco subsistemas o hélices: el sistema educativo y económico, el entorno natural y público (basado este último en los medios de comunicación, la cultura y la sociedad civil), y el sistema político. Estas hélices permiten explicar los modelos de innovación de las universidades destinados a resolver los desafíos del calentamiento global y el desarrollo sostenible (Mejía et al., 2023).

En cuanto a su posible relación con las obras artísticas, el modelo no es explícito. La vinculación con el medio de las universidades se puede manifestar a través del apoyo a la producción de obras artísticas y a su exhibición. El modelo de la quintuple hélice, al considerar la cultura y la sociedad civil —y, por cierto, sus manifestaciones—, presentaría una mayor cercanía a las obras artísticas, cuyos procesos serían una innovación en sí mismos.

Industrias creativas

Las industrias creativas, de acuerdo con los trabajos de Jaw et al. y al documento de 1998 *Creative industries mapping document*, citados en Viana y Montes (2015), serían:

[Aquellas que] se basan en actividades que tienen su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento. Además, tienen el potencial de creación de riqueza a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual

y el contenido. Incluyen los siguientes sectores: las artes escénicas, la publicidad, la arquitectura, el mercado del arte y las antigüedades, artesanía, diseño, moda, diseñador de cine y video, software de ocio interactivo, la música, la edición, software y servicios informáticos, y la televisión y radio (Viana y Montes, 2015, p. 14).

Como se aprecia, más que una definición, se trata de establecer los límites de las actividades que entrarían dentro de la categoría de industria creativa. Por lo demás, al encontrarnos con nuevas formas de expresión que provienen de la aplicación de nuevas tecnologías, como el metaverso o la inteligencia artificial, sin duda las fronteras se irán desdibujando. Lo que queda claro es que las obras artísticas, en sus diversas manifestaciones, cabrían dentro de esta categoría. La innovación, en tanto, pareciera ser un elemento esencial de algunas disciplinas artísticas más que otras. La expresión artística no necesariamente entraña una nueva forma de hacer las cosas. Por ejemplo, la interpretación de una pieza de música docta debe ceñirse estrictamente a la partitura, mientras que una improvisación de jazz no.

Desde la perspectiva de las políticas culturales, las principales tendencias durante las dos últimas décadas en América Latina han sido contribuir económicamente a las artes, el patrimonio y, especialmente, a las industrias creativas y culturales, y a garantizar derechos culturales enfocados en la inclusión, el acceso, el empoderamiento y el desarrollo o bienestar integral de los ciudadanos (Yúdice, 2018). Respecto de lo primero, Echevarría (2016) recuerda el *Informe sobre economía creativa* de 2008, confeccionado por la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, en el que se considera a aquella una interfaz entre creatividad, cultura, economía y tecnología. Así, se estima que la industria creativa tendrá un rol importante en el crecimiento económico, en las

tasas de empleo, en el comercio, la innovación e, incluso, en la cohesión social, al vincular a las comunidades en torno a la cultura en las economías avanzadas y constituir una opción factible en los países en vías de desarrollo.

En dicho sentido, economías como la chilena —que ha dependido principalmente de la exportación de materias primas, lo que implica dependencia económica— deberían diversificarse y generar exportaciones que «incorporen narrativas locales y enriquezcan el imaginario país» (Adriasola, 2016, p. 28). Así, al incorporar narrativas culturales, las industrias creativas pueden contribuir a las exportaciones y generar posibilidades de éxito superiores para las economías locales, para la expansión de mercado, para la transferencia de valor de las materias primas a productos de valor agregado y para la obtención de mayor reconocimiento (Adriasola, 2016). Estas industrias se han convertido en un sector importante del desarrollo del país por su contribución a la producción económica y al valor cultural. Incluso, de acuerdo a López y Muñoz (2021), este sector podría cambiar la dependencia de la exportación de recursos naturales al generar una canasta de exportaciones con una ponderación más intensiva en conocimiento y con mayor valor agregado.

En Chile, como plantean Valenzuela-Klagges et al. (2017), el comportamiento exportador de los bienes creativos se explicaría por un modelo dinámico: a mayor PIB del país importador y mejor facilidad regulatoria y legal para hacer negocios será mayor la exportación de dichos bienes. Es decir, resulta relevante estudiar las regulaciones que existen en nuestro país respecto de las obras artísticas. Para López y Muñoz (2021), los grupos de interés de las industrias creativas han percibido que su posicionamiento se ha realizado a través de la acción conjunta entre empresas, organizaciones gubernamentales y profesionales, sustentando sus posiciones en consideraciones no económicas para favorecer los

intereses de las industrias creativas. Esto de todas maneras no es óbice para comprender la posibilidad de dependencia tecnológica en sectores altamente innovadores (Baeza-González, 2021).

Figura 3. Un niño elige fotografías



Fuente: Imagen de elaboración propia.

Reflexiones

Ejercicios como el aquí desarrollado permiten analizar problemáticas presentes en la innovación y la creación. Los investigadores de las universidades deberían estar familiarizados con ambas si consideramos el aporte al conocimiento que generan año a año y que se refleja en sus publicaciones científicas.

Por otro lado, es notoria la importancia de diversificar el uso del concepto *innovación*, comúnmente asociado al impulso de la economía y al ámbito de la tecnología, y ampliarlo hacia

las artes y las humanidades, donde no solo es posible aplicarlo, como hemos visto a lo largo de este artículo, sino que también se hace necesario su uso. La innovación es un motor de cambio que puede dar inicio a procesos sociales y acciones que transformen el bienestar social mediante el desarrollo de nuevos conocimientos compartidos colectivamente. En este sentido, las obras artísticas sí contribuyen y sí pueden ser consideradas innovación.

Por otra parte, la tecnología debe ser vista como un medio para lograr lo que se desea. La reflexión general es que si modificamos el resultado que se quiere alcanzar con una innovación, esté asociada o no a la tecnología, lo relevante es enfocarse en cómo se desea que impacte a la sociedad o cómo es percibida por esta, puesto que debe estar al servicio de las personas. En dicho sentido, el arte también es un motor generador de cambios.

Por lo tanto, en cada obra de arte intrínsecamente existe un manifiesto del autor, que puede coincidir o no con lo que interprete el receptor de la obra. La genialidad radica en que el autor no se quede con una versión unívoca de lo hecho, sino que visualice la resignificación que cada individuo le puede dar. Esto solo se logra formalizando la protección de las obras que son expuestas y comprometiendo al usuario a entregar su parecer al autor, quien podrá, en consecuencia, enriquecer su pieza artística.

Así, la naturaleza del arte es subjetiva y compleja. Su belleza radica en su diversidad y en cómo puede afectar y resonar de manera única en cada individuo, como se apreciaba en la figura 4.

Figura 4. Un niño busca el ángulo exacto desde donde se tomó la fotografía que sostiene en su mano y que retrata la escultura *El navegante*, de Hernán Puelma, ubicada en la Universidad de La Frontera.



Fuente: Imagen de elaboración propia.

Referencias bibliográficas

- Adriasola, F. (2016). Creative economy: From raw materials to design with cultural values. *Revista 180*, 37(37), 28-33.
- Baeza-González, S. (2021). Techno-dependencies in video games production: A Chilean case study. *Revista Geoforum*, 121, 115-128.
- Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gil.
- Barbero, J. (1992). *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Tercer Mundo Editores. Recuperado de: https://www.academia.edu/7163846/Televisio_n_y_melodrama_G%C3%A9neros_y_lecturas_de_la_televisi%C3%B3n_en_Colombia
- Bourdieu, M. (2009). *Pasión, heroísmo e identidades colectivas: Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*. Recuperado de: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/investigaciones/pasion-heroismo-e-identidades-colectivas>
- Buitrago, P. y Duque, I. (2013). *La Economía Naranja: una oportunidad infinita*. Banco Interamericano del Desarrollo (BID). <https://doi.org/10.18235/0012837>
- Castillo-Vergara, M. (2020). La teoría de las N-hélices en los tiempos de hoy. *Journal of technology management & innovation*, 15(3), 3-5. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-27242020000300003>
- DDI (2023). Precio de inscripción de obras por tipo. Departamento de Derechos Intelectuales del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Recuperado de: <https://www.propiedadintelectual.gob.cl/servicios/precio-de-inscripcion-de-obras-por-tipo>
- Drucker, P. (1985). *Innovation and Entrepreneurship*. Harper & Row.
- Echevarría, J. (Ed.). (2016). *Industrias Culturales y Creativas: Perspectivas, indicadores y casos*. Sinergiak Social Innovation. Recuperado de: <https://interaccio.diba.cat/sites/interaccio.diba.cat/files/e170093.pdf>
- Ematris (2021). Evaluación de resultados de las oficinas de transferencia y licenciamiento. Recuperado de: <https://www.minciencia.gob.cl/areas/estudios-y-estadisticas/resultadosotl/>
- Fondo de Cultura Económica Ecuador (14 de febrero de 2022). Por una obra de arte u obra artística se entiende un objeto elaborado empleando técnicas artísticas y con

- un propósito [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado de: <https://www.facebook.com/fce.ecuador/posts/por-una-obra-de-arte-u-obra-art%C3%ADstica-se-entien-de-un-objeto-elaborado-empleando-/2751571331805349/>
- Forbes Staff. (29 de septiembre de 2022). Chile es nuevamente el país más innovador de Latinoamérica, según la OMPI. *Forbes Chile*. Recuperado de: <https://forbes.cl/tecnologia/2022-09-29/chile-es-nuevamente-el-pais-mas-innovador-de-latinoamerica-segun-la-ompi>.
- Inapi. (2023). *Propiedad intelectual y su importancia legal*. Instituto Nacional de Propiedad Industrial Inapi-Chile. Recuperado de: <https://www.inapi.cl/propiedad-intelectual-e-industrial/para-informarse/propiedad-intelectual-y-su-importancia-legal>
- López, D. y Muñoz, F. (2021). Creative industries as interest groups in services export promotion policy-making in Chile. *Creative Industries Journal*, 16(2), 238-257.
- Majumdar, S., Guha, S. y Marakkath, N. (Eds.). (2015). *Technology and Innovation for Social Change*. Springer. DOI:10.1007/978-81-322-2071-8_2
- Mejía, C., Vera-Gonzales, J., Chileno-Cuya, E. y Cáceres-Narrea, A. (2023). Ansiedad, depresión y estrés según variables socioeducativas y mentales en estudiantes de medicina de una universidad pública del Perú. *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, 61(3), 270-278. DOI:10.4067/s0717-92272023000300270.
- Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación. (02 de septiembre de 2022). Inversión total de investigación y desarrollo en Chile se mantiene en un 0,34% del PIB y completa diez años sin mayores variaciones. Recuperado el 15 de junio de 2023 de: <https://www.minciencia.gob.cl/noticias/inversion-total-de-investigacion-y-desarrollo-en-chile-se-mantiene-en-un-034-del-pib-y-completa-diez-anos-sin-mayores-variaciones/>
- Ministerio de Economía. (2014). White Paper Innovación Social. Ministerio de Economía, División de Innovación. Recuperado el 02 de agosto de 2023 de: https://www.economia.gob.cl/wp-content/uploads/2014/09/White-Paper-IS_Div-Innovaci%C3%B3n.pdf
- ProChile. (2023). *Industrias Creativas*. ProChile, Ministerio de Relaciones Exteriores. Recuperado el 21 de diciembre de 2023 de: <https://www.prochile.gob.cl/sectores-exportadores/industrias-creativas>
- Real Academia Española. (s.f.). Innovación. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 23 de marzo de 2026 de: <https://dle.rae.es/innovaci%C3%B3n>
- Sánchez, R. y Castrillo, M. (Trad.). (2007). *Manual de Oslo: Directrices para la recogida e interpretación de información relativa a innovación*. OCDE y Eurostat. Recuperado el 20 de julio y 23 de noviembre de 2023 de: <https://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001708.pdf>
- Schumpeter, J. A. (1934). *The Theory of Economic Development*. Harvard University Press.
- Valenzuela-Klagges, B., Meza-Guzmán, J., Fuenzalida-O'Shee, D. y Valenzuela-Klagges, I. (2017). Export of art, editorial and graphic objects: perspective for Argentina and Chile. *Journal of Technology, Management and Innovation*, 12(1), 109-120.
- Verde. (2007). *Diagnóstico de la Cultura de la Innovación en Chile*. Consejo Nacional de Innovación para la Competitividad. Recuperado el 04 de marzo de 2024 de: https://www.conicyt.cl/wp-content/uploads/2012/10/estudio_cultura_verde.pdf
- Viana, L. y Montes, J. M. (2015). La innovación en las industrias creativas: una revisión sistemática de la literatura. *Revista Espacios*, 36(16).
- Yúdice, G. (2018). Innovations in cultural policy and development in Latin America. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5), 647-663.

**Reflexiones finales: El (inherente) vínculo entre
creación e investigación y su despliegue en el campo
de la comunicación**

Paula Flores-Aguilar
paula.flores@ufrontera.cl

Mario Álvarez Fuentes
mario.alvarez@ufrontera.cl

La tradición del paradigma positivista que históricamente ha anidado en la generación del conocimiento científico continúa determinando los modos en que concebimos, entendemos y practicamos nuestro quehacer investigativo en el ámbito de las ciencias sociales. La omnipotencia y omnipresencia de este vínculo nos ha disociado del aspecto creativo que contiene toda investigación en el ámbito de la academia y, particularmente, en el campo de la comunicación.

Así, creemos necesario que se comprenda que la rigurosidad científica, ya sea desde perspectivas cualitativas o cuantitativas, implica variados y legítimos procesos de problematización teórico-metodológica que involucran un despliegue creativo —que llevamos a cabo muchas veces de manera inconsciente—, toda vez que nos situamos en un espectro de realidad determinado desde el cual construimos nuestro objeto de estudio y en una mirada particular desde la que lo estudiamos. Todas estas decisiones forman parte de una obra que

la investigadora o el investigador va puliendo en sus distintas aristas y entrelazando con criterios científicos que la dotan de validez en el universo académico.

En este paisaje, la comunicación surge precisamente como un campo que, ubicado en el cruce entre distintos ámbitos del conocimiento y dada su versatilidad, abre incesantes posibilidades a estudios pluri e interdisciplinarios en los que la creación se manifiesta en y a partir de los procesos investigativos, con sus distintas decisiones teóricas y metodológicas, y distintos modos de construir sus objetos de conocimiento. La comunicación forma parte esencial de la relación entre conocimiento y experiencia, por eso creemos necesario poner en valor las potencialidades que ofrece para resignificar el proceso investigativo al equilibrar la rigidez del método científico con la plasticidad que caracteriza a la impronta de cada autora o autor, en este caso, investigadora o investigador.

Hemos convocado a miembros de nuestra comunidad del Doctorado en Comunicación de la Universidad de La Frontera y la Universidad Austral de Chile para reflexionar sobre el rol que cumple la creación en sus procesos de investigación. El resultado nos pareció fascinante y sorprendente por las diversas formas en que esta emerge y se imbrica en las distintas disciplinas a las que nuestras y nuestros estudiantes adscriben. No solo se la aborda como un objeto de estudio que se observa desde una posición de conocimiento determinada, también se atiende a la complejidad de los procesos creativos desarrollados por artistas y se entiende al proceso de investigación como creación constante —de miradas y tácticas— que tiene como fin último el conocimiento.

Alejandro Arros, Felipe López y Ángel Gutiérrez nos ofrecieron su perspectiva sobre los elementos que convergen en la creación de algunas artistas chilenas destacadas. En ambos capítulos pudimos aproximarnos a figuras artísticas que revelan las tensiones, contradicciones y constantes ejercicios

de equilibristismo que ha de realizar una creadora o creador al momento de realizar su obra. Ingredientes como el momento histórico-político general, las tendencias que estructuran su campo creativo, sus cuestionamientos internos y su propia biografía emotiva convergen en las materialidades de sus trabajos y de una u otra manera los determinan. Los autores nos muestran los trabajos de una escultora y una artista visual que invitan a mirar con ojos críticos determinadas tensiones sociales vinculadas a la política y a las categorías de género, y que se alejan de las creaciones pop, propias de la cultura de consumo.

Los escritos de Paola González y Diego Olivares nos llevan hacia sus propios caminos creativos que, paradójicamente, desembocan en un espacio nostálgico. Por una parte, Paola busca reconstruir una ciudad que ya no existe y que no volverá a existir. Como parte de su investigación, la autora recolecta elementos que una vez ensamblados constituyen una versión virtual de la ciudad ya desaparecida. Por otra parte, Diego rescata imágenes de cine doméstico que han quedado olvidadas o que nunca han sido vistas y apuesta por reconstruir los contextos y significados en las que fueron creadas. En los casos de ambas autorías, resulta interesante observar que las creaciones no se remiten a una mera recolección de elementos a ensamblar, sino que se trata de elementos huérfanos de historia, cuyos vacíos dificultan el trabajo de reconstrucción. Dichos vacíos se comprenden como una realidad surgida del proceso investigativo, que precisamente permite dar cuenta de aquellos aspectos sociales, culturales e ideológicos que se han perdido.

El texto de Camila Alcaíno asume el desafío de crear una mirada sobre lo ya creado, reinterpretando y resignificando en ello el rol de lo no humano. A partir de su investigación, la autora propone un modelo de análisis de la imagen que reconoce y valida otros tipos de agencia. Sus reflexiones nos llevan

a preguntarnos sobre el valor de presencias que hemos considerado ausentes y cuya puesta en valor da curso a lecturas de realidades plurales atravesadas por elementos que influyen desde su invisibilidad. La propuesta de dicho modelo no pasa solo por pensar una matriz de análisis que incorpore otras variables y/o seccionalidades para luego ponderarlas, sino que también muestra la complejidad de crear y sustentar una mirada divergente que cuestione los fundamentos ontológicos y epistémicos de nuestra posición como sujetos conocedores.

Los aportes de Katherine Barriga y Constanza Alvarado nos acercan a la creación durante el proceso investigativo. Durante la elaboración de sus tesis de doctorado, ambas han debido asumir el desafío de resolver complejos puzzles, cuyas soluciones son desconocidas o imposibles de conocer, pues no existen. Por un lado, desde su propia reflexión y práctica investigativa, Katherine ha creado una serie de artefactos que le permiten acceder a las experiencias de sentido que le son de interés. Igualmente, ha capturado la creatividad de quienes habitan los territorios que estudia para impulsar su comprensión del fenómeno social del paisaje. Por otra parte, Constanza llama *derivas* a los momentos de inmersión en su experiencia como investigadora. Destaca en ella el interés por volver una y otra vez la atención a quienes participaron de su investigación: su estrategia para lidiar con la oscuridad que experimenta durante el proceso investigativo. Así, su proyecto abre espacios de creatividad para tratar las instancias y problemáticas que surgen en el camino.

Fabiola Vásquez y Leonardo Castillo abordan el proceso creativo desde un singular cruce entre obra artística e innovación. Este último proceso, generalmente asociado a la economía y la tecnología, puede resultar altamente enriquecedor si lo consideramos desde la mirada del arte, invitación en torno a la cual los autores elaboran la estructura argumental de su capítulo. El atractivo de este escrito radica en su originalidad,

dada por la puesta en valor que hace de las obras artísticas, el énfasis en el necesario resguardo de dichas creaciones y su potencial impacto positivo en la sociedad, pues involucran aspectos simbólicos y concretos.

Los trabajos que hemos enumerado, y que forman parte de este libro, se constituyen en el marco del esfuerzo que el Doctorado en Comunicación de la Universidad de La Frontera y la Universidad Austral de Chile ha realizado por propiciar espacios formativos donde las y los estudiantes puedan desplegar su quehacer científico y académico desde la creatividad. En este sentido, el programa comprende la investigación en comunicación «no solo como un diálogo de disciplinas, sino como el espacio mismo de interlocución entre ellas, es decir, un espacio de realización de un diálogo multidisciplinario» (Del Valle y Browne, 2020, p. 246). Dicho diálogo, unido a la reflexión académica, nos interpela directamente como comunicadoras y comunicadores y hace patente la necesidad de implicarse en este modo de interpretar, entender y poner en práctica la creación en el ejercicio investigativo, ya sea como hablantes u oyentes. Así también el perfil multidisciplinar de nuestro programa persigue que sus estudiantes desarrollen procesos creativos a través de los que puedan construir y observar sus objetos de estudio.

La experiencia que el doctorado ha acumulado desde sus inicios en el año 2018 evidencia el rol trascendente que ha jugado la creación en los procesos de tesis, que demandan un importante ejercicio crítico y reflexivo para construir una posición investigativa. Asimismo reafirma el carácter de *campo* desde el que concebimos la comunicación, entendiéndola como un ambiente a partir del cual se pueden observar innúmeras realidades gracias a la riqueza de las disciplinas que se pueden incluir en el andamiaje. Siguiendo a Bourdieu (2005), un campo se caracteriza, entre otras cosas, por ser un espacio donde se requiere de una permanente toma de posiciones que

posibilitan la conservación o transformación de sus estructuras internas. Precisamente, los escritos que dan vida a esta compilación nos señalan ese camino, que, aunque desafiante, permite visibilizar y valorar el aspecto creativo de hacer ciencia en un contexto que comúnmente no deja espacio a la construcción de posiciones reflexivas.

Finalmente, a través de esta edición queremos invitarles a (re)conocer la creación y a husmear en las oportunidades que esta presenta para ampliar las miradas de nuestro quehacer académico e investigativo.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2005). The political field, the social science field, and the journalistic field. En R. Benson y E. Neveu (Eds.), *Bourdieu and the journalistic field* (pp. 29-47). Wiley.
- Del Valle, C. y Browne, R. (2020). Doctorado en Comunicación en el sur de Chile: Una experiencia de reconfiguración de la agenda en el campo, a partir de la cultura y la interculturalidad como matrices. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 19(33), 242-253.

Editores

Mario Álvarez Fuentes

Periodista de la Universidad de Chile; magíster en Comunicación Política por la Universidad de Leeds (West Yorkshire, Inglaterra) y, también por esa universidad, doctor en Estudios de la Comunicación. Se ha desempeñado como profesional en medios de comunicación como *Las Últimas Noticias* y *Pulso*. Actualmente es profesor asociado de la Universidad de La Frontera, donde imparte clases en el Doctorado en Comunicación, contribuyendo en la línea de Comunicación y Medios.

Ha trabajado en proyectos de investigación sobre representación política y personal en la Convención Constitucional de 2020. Es investigador responsable del proyecto DIUFRO DI 240058 «Performance y representación política: Validación de los convencionales constituyentes como representantes políticos». Enmarcada en el ámbito de la comunicación política, esta investigación aspira a contribuir a la comprensión del

proceso de desafección entre la ciudadanía y sus representantes políticos en Chile.

Sus investigaciones se centran en la comunicación política, en particular, su relación con la cultura popular, focalizando sus estudios en el rol de la *performance* personal de los políticos, el humor político y, más recientemente, en la comunicación de las organizaciones sociales.

Paula Flores-Aguilar

Periodista, magíster en Comunicación y doctora en Ciencias Humanas por la Universidad Austral de Chile. Actualmente es académica e investigadora del Doctorado en Comunicación UFRO-UACH, donde coordina la Cátedra Comunicación y Género Florencia Saintout y la línea de investigación sobre comunicación y poder en contextos inter, multi y transculturales. Es investigadora responsable del proyecto Fondecyt de Iniciación «El rol de la alfabetización digital en la expresión de conductas prosociales frente a la violencia de género en redes sociales» y ha participado en diversos estudios sobre juventudes, tecnologías, género y medios digitales. Ha publicado artículos en revistas indexadas y capítulos de libros sobre infancias, juventudes y violencia de género, narrativas mediáticas y cultura digital, y participa activamente en iniciativas de vinculación con el medio que promueven la perspectiva de género en la investigación y la docencia. Su investigación aborda los cruces entre comunicación, juventudes, tecnologías digitales y género, con un enfoque en las formas de interacción en entornos digitales, la alfabetización mediática e informacional y su vínculo con la expresión de conductas promotoras del bienestar común.

Autoras y autores

Camila Alcaíno Monsalves

Periodista y licenciada en Comunicación Social por la Universidad de Chile y magíster en Ciencias Sociales, mención Estudios de la Sociedad Civil, por el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Actualmente cursa el Doctorado en Comunicación de la Universidad Austral de Chile y la Universidad de La Frontera gracias al financiamiento de la beca Doctorado Nacional de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) 2022. Durante su carrera ha trabajado en documentales, ha escrito sobre cine y arquitectura, y ha participado en investigaciones relacionadas a la comunicación digital, el medioambiente y el género. Ha publicado artículos sobre comunicación alternativa y cine que sitúan su cruce teórico y metodológico entre la perspectiva sociomaterial y de la comunicación.

Constanza Alvarado Orellana

Actriz por la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), magíster en Artes y candidata a doctora en Comunicación por la Universidad Austral de Chile y la Universidad de La Frontera. Archivera de oficio, cuenta además con un diploma de postítulo en Archivística por la Universidad de Chile (UCH). Cursó el diplomado en Estética y Filosofía de la PUC y el de Dramaterapia de la UCH. Forma parte, como investigadora, del Proyecto Arde, un colectivo de archivos y memorias de las artes (www.proyectoarde.org). En Santiago, integra el directorio de la Fundación Cultural y Educacional Index, una plataforma de proyectos y servicios en artes, cultura, archivos y patrimonio. Por último, participa como estudiante de doctorado en el Núcleo Milenio Imhay para Mejorar la Salud Mental de Adolescentes y Jóvenes.

Alejandro Arros Aravena

Doctor en Educación por la Universidad de Almería, Andalucía, España. Es académico del Departamento de Comunicación Visual de la Universidad del Bío-Bío, donde dirige el Laboratorio de Estudios de la Visualidad. Su línea de investigación se centra en el estudio de las imágenes y de las visualidades.

Katherine Barriga Placencia

Comunicadora audiovisual y magíster en Desarrollo Rural por la Universidad Austral de Chile (UACH). Además, es candidata a doctora en Comunicación por la Universidad de La Frontera y la UACH. Su trabajo está enfocado en el desarrollo de nuevos conocimientos desde la interdisciplina, las prácticas artísticas y la cultura. Actualmente trabaja en la Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo y Creación Artística de la UACH como

coordinadora tanto de proyectos de creación artística como del Proyecto InES Conocimiento + Género UACH. Es parte del colectivo Taller Cuerpo Sur, dedicado a la experimentación y al ejercicio transdisciplinar desde el cuerpo situado, y del colectivo Chuchunko, vinculado al estudio interdisciplinar del paisaje y sus comunidades.

Manuela de Barros

Profesora de Filosofía, Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de París 8 Vincennes-Saint-Denis. Su investigación se centra en la estética del arte contemporáneo y los nuevos medios; las relaciones entre arte, ciencia y tecnología; las modificaciones biológicas, antropológicas y ambientales provocadas por las tecnociencias; los pasajes entre la ciencia y las construcciones ficticias (en el arte o la literatura); y el feminismo y el género. Es autora de varios libros, entre ellos *Arqueología de los medios* (Herder Editorial) y *Magie et Technologie* (UV Éditions).

Leonardo Castillo-Cárdenas

Académico del Departamento de Ciencias Jurídicas de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Empresariales de la Universidad de La Frontera. Es doctor en Comunicación por la Universidad de La Frontera y la Universidad Austral de Chile. En 2024 se adjudicó una beca Doctorado Nacional de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

Paola González Salas

Diseñadora audiovisual, magíster en Animación 3D y Postproducción y doctora en Comunicación por la Universidad de La Frontera y la Universidad Austral de Chile. Está a cargo del

Laboratorio Creativo Audiovisual, NúcleoTV, en el Núcleo Científico y Tecnológico en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de La Frontera. Es profesora de Animación Digital en la Universidad Mayor de Temuco y asesora estratégica del Centro para la Revolución Tecnológica en Industrias Creativas, CRTIC. Es autora del proyecto Temuco Antiguo (@temuco_antiguo).

Ángel Gutiérrez Jeria

Doctor en Comunicación por la Universidad de La Frontera y la Universidad Austral de Chile. Su trabajo se sitúa en la intersección entre arte, comunicación y cultura visual, con énfasis en procesos de creación, representación e identidad. Ha desarrollado investigaciones en torno al análisis iconográfico e iconológico de imágenes, particularmente en contextos de representación de pueblos originarios. Cuenta, además, con una amplia trayectoria en docencia en artes visuales y producción artística.

Paulina Ibieta Illanes

Arquitecta, paisajista independiente y magíster en Diseño de Entornos Sostenibles. Su trabajo busca explorar el paisaje y el territorio desde sus dinámicas espaciales, ecológicas y sociales, para así entenderlo y proyectarlo. Actualmente es docente en el diplomado en Diseño del Paisaje Austral de la Facultad de Arquitectura y Artes de la UACH y ejerce como profesional independiente. Es parte del colectivo Chuchunko, vinculado al estudio interdisciplinar del paisaje y sus comunidades.

Felipe López Pérez

Doctor en Historia por la Universidad de Nápoles La Oriental. Su campo investigativo se centra en las relaciones internacionales,

sobre todo, entre Chile e Italia. Ha editado y traducido del italiano al español diversas obras que guardan relación con las relaciones políticas entre ambos países.

Diego Olivares Jansana

Doctor en Comunicación por la Universidad de La Frontera y la Universidad Austral de Chile. Se desempeña como investigador y profesional en el ámbito de la comunicación, con especial interés en el archivo audiovisual, el cine doméstico y el patrimonio cultural. Su trabajo se centra en el estudio de las prácticas de preservación, circulación y resignificación de materiales fílmicos, así como en las relaciones entre memoria, medios y tecnologías digitales. Actualmente desarrolla un posdoctorado en torno al cine doméstico y coordina el proyecto filmoteca.cl.

Fabiola Vásquez-Miranda

Candidata a doctora en Comunicación por la Universidad de La Frontera y la Universidad Austral de Chile y directora del Instituto de Innovación y Emprendimiento de la Araucanía (UFRO). En la Universidad de La Frontera, forma parte del Núcleo Científico Tecnológico en Ciencias Sociales y Humanidades; del Departamento de Ingeniería Industrial y de Sistemas y del Departamento de Ciencias de la Computación e Informática de la Facultad de Ingeniería y Ciencias; y de la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado.

Karen Vera Silva

Artista visual y profesora. Su trabajo está enfocado en la educación y el desarrollo de procesos de creación autoral, a partir del que explora diferentes aproximaciones al trabajo

colaborativo como una forma de generar conocimiento. Actualmente es académica del Instituto de Artes Visuales de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Austral de Chile. Es parte del colectivo Taller Cuerpo Sur, dedicado a la experimentación y al ejercicio transdisciplinar desde el cuerpo situado, y del colectivo Chuchunko, vinculado al estudio interdisciplinar del paisaje y sus comunidades.



Este libro fue compuesto por el equipo de Ediciones Universidad de La Frontera durante el invierno de 2026.

Para los textos se utilizaron las fuentes Skolar Latin, diseñada por David Březina, y Libertad, del tipógrafo Fernando Díaz.

Los Cuadernos del Doctorado en Comunicación (UFRO-UACH) constituyen una iniciativa editorial orientada a difundir el trabajo de estudiantes, docentes y visitantes del programa. Estas publicaciones se derivan principalmente de conferencias y presentaciones que se realizan tanto en los seminarios permanentes como en las cátedras y otras actividades académicas.

El volumen 3, *Crear e investigar en el campo de la comunicación*, reúne ocho artículos de estudiantes del Doctorado que reflexionan sobre el rol que cumple la creación en el desarrollo de sus investigaciones, la que incide tanto en decisiones teóricas y metodológicas como en el modo en que se construyen los objetos de estudio. El resultado es un recorrido por las diversas formas en que la creación emerge y se imbrica en las disciplinas a las que nuestros estudiantes adscriben y que acompañan su proceso de generar conocimiento.

Mario Álvarez Fuentes es periodista por la Universidad de Chile y doctor en Estudios de la Comunicación por la University of Leeds. Se ha desempeñado como profesional en diversos medios de comunicación de alcance nacional y actualmente es profesor asociado de la Universidad de La Frontera, donde imparte clases en el Doctorado en Comunicación (UFRO-UACH). Sus investigaciones se centran en la comunicación política y, más recientemente, en la comunicación de las organizaciones sociales.

Paula Flores-Aguilar es periodista y doctora en Ciencias Humanas por la Universidad Austral de Chile. Actualmente es académica e investigadora del Doctorado en Comunicación (UFRO-UACH), donde coordina la cátedra Comunicación y Género Florencia Saintout y la línea de investigación sobre Comunicación y Poder en Contextos Inter, Multi y Transculturales. Sus investigaciones abordan los cruces entre comunicación, juventudes, tecnologías digitales y género.