

Acciones críticas que recuerdan. Investigación artística, escenas y memorias feministas.

Ações críticas que lembram. Pesquisa artística, cenas e memórias feministas.

Critical actions that remember. Artistic research, scenes, and feminist memories.

Patricia Artés Ibáñez

Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad
Escuela de Teatro
Universidad de Valparaíso
patricia.artes@postgrado.uv.cl

RESUMEN

Este artículo introduce una investigación en curso sobre cómo las prácticas artísticas implementadas en una institución de salud mental para adolescentes y jóvenes; son experiencias de recuperación y construcción del lazo social y comunitario. Se llevó a cabo un estudio de caso múltiple en el Centro Integral Provincial de Atención de Urgencias del Adolescente (CIPAU) (Mendoza- Argentina). El período abarca de 2021 a 2023. El artículo desarrolla una síntesis del estado del arte, la perspectiva teórica y describe, brevemente, la metodología y epistemología empleada. Dado que el análisis de datos no está finalizado, se presentan algunas reflexiones preliminares sobre potenciales de estas prácticas en el contexto seleccionado.

Palabras claves: prácticas artísticas, entramados comunitarios, salud mental, adolescencias y juventudes.

RESUMO

Este artigo integra um projeto de pesquisa artística de doutorado que explora, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, a cena teatral como espaço de produção de conhecimento e transmissão de memórias feministas no Chile, especificamente no período de transição democrática da década de 1990. Articula estudos de memória, história, feminismos e arquivos com a prática teatral para produzir um dispositivo teatral que ativa memórias silenciadas, gerando formas alternativas de construção de significado para além das lógicas tradicionais de circulação arquivística. Este artigo compartilha algumas das premissas metodológicas e conceituais que nortearam esta pesquisa artística.

Palavras-chave: Pesquisa artística, cenas, memórias longas, feminismos, montagem, arquivo e repertório.

ABSTRACT

This article is part of a doctoral² artistic research project that explores, from an interdisciplinary perspective, the theatrical scene as a space for knowledge production and the transmission of feminist memories in Chile, specifically during the democratic transition period of the 1990s. It articulates studies of memory, history, feminisms, and archives with theatrical practice to produce a theatrical device that activates silenced memories, generating alternative ways of constructing meaning beyond the traditional logics of archival circulation. This article shares some of the methodological and conceptual premises that guided this artistic research.

Keywords: artistic research, scenes, long memories, feminisms, montage, archive and repertoire.

¹ Esta investigación escénica se tituló: *Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile*, y se realizó en el marco del programa: Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso. Fue posible gracias al trabajo y colaboración del siguiente equipo: Asesoría histórica: María Graciela Acuña /Elenco: Javiera Vilches, Romina Escobar, Nicole Quezada/ Diseño Operadora Video: Mapping Keka Taucán/ Diseño de Iluminación: Andrés Pérez/Stella Maris/ Diseño y operadora de Iluminación: Stella Maris/Universono: Romina Escobar/ Escena Crítica y Memoria/ Técnico Sonido: Joaquín B. Waite/ Producción: Patricia Artés y Javiera Vilches/ Registro: Macarena Rodríguez; bajo la dirección, investigación y dramaturgismo de Patricia Artés. Las presentaciones se realizaron el 26 y 27 de julio de 2024 en la Sala Estudio del Parque Cultural de Valparaíso, Ex-Cárcel.

²Un texto imprescindible para abordar estos problemas es *La estética de lo performativo* de Erika Fischer-Litche (2011), en el que propone el giro performativo como un cambio paradigmático que impacta no sólo en tanto la concepción y análisis artístico, sino también en la investigación social y cultural. A partir de este enfoque, podemos distinguir a la performance art como una práctica artística específica, crítica y desmarcada de las convenciones teatrales, a la realización escénica como práctica que ponen el cuerpo en el presente del acontecimiento escénico, y lo performativo como categoría analítica que permite mirar las prácticas sociales, los discursos, los modos de subjetivación y las estructuras de poder.

1.- Introducción: Iniciando un camino, conceptos movilizadores para prácticas de memorias y escénicas.

La memoria es un territorio en disputa. La memoria no es neutral, no es un reflejo transparente del pasado, sino un espacio en constante construcción condicionado por las estructuras de poder y de representación cultural.

Los estudios de memoria en América Latina han estado relacionados con procesos de violencia política, con la emergencia de las dictaduras de derechas y con los procesos de transición democrática de la segunda mitad del siglo XX. En la construcción de estas narraciones de la memoria, el archivo ha operado como un dispositivo central (Jelin, 2022; Richard, 2010, Arfuch 2015). A pesar de que estas narrativas buscan propiciar una memoria que insista en no olvidar el horror y las luchas de quienes resistieron a la barbarie, las versiones oficiales han tendido a marginar las experiencias de las mujeres y de los movimientos feministas, estableciendo un silenciamiento que invisibiliza sus luchas, disputas y afectos. Como señalan Troncoso y Piper, “una mirada feminista nos insta a cuestionar quién, desde dónde y con qué fin se construyen determinadas versiones sobre el presente y el pasado, es decir, sobre la realidad social y sus memorias” (2015, p.70). En este sentido, lo que harían las memorias feministas en tanto práctica política y epistemológica, no es sólo reconstruir y señalar lo omitido, sino que también interpelar el presente desde una perspectiva situada y afectiva (Haraway, 1995).

El concepto de memorias largas resulta iluminador para situar las prácticas que persisten en construir narrativas que han sido excluidas de las historias oficiales. Para el feminismo decolonial, las memorias largas “busca[n] entender «las luchas anticoloniales» como hilo conductor de una narración-otra que permite el rescate de un «orden ético prehispánico» que ayuda a desmontar el universalismo” (Rivera Cusicanqui, citado en Curiel y Falconí, 2021, p.14). Esta perspectiva permite pensar la memoria como un campo en disputa donde las narrativas subalternas no sólo son representadas, sino que son encarnadas por quienes las producen, circulan de formas diferentes a las oficiales y se movilizan de manera importante por los afectos. En otras palabras, esta construcción de memorias feministas no sólo busca documentar el pasado, sino que otras maneras de narrarlo y habitarlo. En sintonía con este enfoque, el colectivo Mujeres Creando (2013) sostiene que las prácticas feministas desbordan los documentos y los archivos como únicas fuentes de construcción de memorias. El cuerpo, la narración oral, los rituales, y las prácticas performativas² son vitales para entender las memorias largas y el proceso de construcción de memorias desde el feminismo. Esta concepción de la memoria del cuerpo trae el pasado delante nuestro (Rivera Cusicanqui, 2010), lo pone en presente, lo problematiza, lo reconfigura, tensionando las narrativas oficiales, proponiendo otras formas de habitar la historia dislocando la idea del tiempo lineal.

Para la socióloga e investigadora Elisabeth Jelin, el arte es un agente importante en la activación de las memorias puesto que “en cuanto se incorpora el nivel de la subjetividad, no hay manera de obturar reinterpretaciones, resignificaciones, relecturas. Porque la ‘misma’ historia, la ‘misma’ verdad, cobra sentidos diversos en contextos diferentes” (2002, p.126). Estas palabras dan cuenta de la importancia de las prácticas artísticas en la construcción de las memorias y de las múltiples posibilidades de sentidos que estas pueden provocar y convocar.

Las artes escénicas, a través de sus elementos sensibles, son capaces de activar zonas dormidas de la memoria. En esta línea, Hans-Thies Lehmann sostiene que para que las memorias compartidas puedan cobrar vida, es fundamental una apropiación emocional de las experiencias colectivas. Esto implica que la memoria personal no puede existir por sí sola, ya que siempre está vinculada a un contexto colectivo. Así, el teatro se presenta como un espacio que no sólo evoca memorias, sino que también dialoga abiertamente con la historicidad. (Lehmann, 2013). La memoria en el teatro no actúa como un simple depósito de informaciones, sino como un campo dinámico que permite activar y transformar los relatos del pasado, desafiando las lógicas museísticas.

En este sentido, las artes escénicas abren posibilidades para la construcción de memorias largas, puesto que al disponer en escena recuerdos, registros y memorias, no sólo documenta el pasado, sino que pone en presente la experiencia de esa memoria, desafiando el tiempo lineal y las lógicas institucionales del uso del archivo. Por otro lado, las artes escénicas permiten que los archivos y documentos circulen de maneras diferentes a las convencionales, facilitando otras maneras de transmisión de la memoria que la exposición del documento, donde la memoria se instala, se siente y se acciona a través del cuerpo (Taylor, 2017). Esta dimensión encarnada de la memoria permite que los archivos no sean percibidos como depósitos estáticos de información, sino como repertorios vivos que movilizan afectos y reconfiguran los relatos del pasado.

¿Cómo y cuándo se encarna el archivo en el cuerpo? Diana Taylor, en su libro *El Archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*, indaga en la relación y tensión entre repertorio y archivo como dos formas de resguardar y transmitir la memoria y la cultura. El archivo se refiere a los mapas, textos literarios, documentos, restos arqueológicos, registros audiovisuales, “todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio”. El repertorio, en cambio, se refiere a la transmisión de las memorias a través del cuerpo, “requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al «estar allí» y ser parte de esa transmisión” (2017, p.17). Según estos planteamientos, el archivo no solo se encarna en el cuerpo, sino que es un archivo capaz de activar, transmitir y transformar culturas y memorias.

² Un texto imprescindible para abordar estos problemas es La estética de lo performativo de Erika Fischer-Litche (2011), en el que propone el giro performativo como un cambio paradigmático que impacta no sólo en tanto la concepción y análisis artístico, sino también en la investigación social y cultural. A partir de este enfoque, podemos distinguir a la performance art como una práctica artística específica, crítica y desmarcada de las convenciones teatrales, a la realización escénica como práctica que ponen el cuerpo en el presente del acontecimiento escénico, y lo performativo como categoría analítica que permite mirar las prácticas sociales, los discursos, los modos de subjetivación y las estructuras de poder.

Al contrario de lo que se podría suponer en una primera lectura, la autora es enfática en declarar que es un error asumir esta perspectiva de manera binaria, es decir, como si el archivo y el repertorio funcionaran de manera opuesta, pues “los archivos y repertorios a menudo trabajan juntos. Las cosas entran y salen de ellos” (2017, p.17). Lo que nos parece importante y relevante es la concepción de que la memoria no sólo se transmite por la palabra, el documento o el texto, sino que se instala, se siente y se acciona a través del cuerpo. Como plantea Taylor, la memoria cultural es “una práctica, un acto de imaginación e interconexión (...) está corporizada y es sensual, convocada a través de los sentidos” (2017, p.135). Esta memoria que se lleva en el cuerpo impacta no sólo en el propio, sino que en el cuerpo social, reconfigura la experiencia de la memoria habilitando a través del repertorio del cuerpo un conocimiento sobre la historia. En este sentido el enfoque de la autora es fundamental para comprender cómo las prácticas de la memoria se encarnan no sólo en documentos y registros, sino también en cuerpos que accionan, rememoran y transforman. La memoria como una experiencia viva, en la que la relación y tensión entre archivo y repertorio es dinámica y fluida, y no por oposición binaria.

La articulación entre archivo, cuerpo y performatividad permite que los documentos no sólo se conserven, sino que se activen como repertorios vivos en escena, movilizandolos afectos y produciendo conocimiento situado. Así entonces, las artes escénicas, en tanto potencia sensible de la memoria, habilitan un espacio donde la ausencia tiene presencia y lo silenciado es nombrado. La práctica escénica asumida desde la investigación artística, se extiende como dispositivo metodológico (activar archivos y desbordar los límites institucionales), y aparato epistémico (producir conocimiento).

Silvia Rivera Cusicanqui concibe la técnica de montaje como un dispositivo de visibilidad y de producción de conocimiento: “El montaje y la puesta en escena son recursos que pueden usar, no para hipnotizar al espectador, sino para abrirle posibilidades reflexivas” (2010, p.231). En este sentido las prácticas escénicas que utilizan el montaje como procedimiento principal, no sólo exponen lo silenciado, sino que posibilitan el desmontaje de las narrativas de las memorias con pretensiones totalizantes. Desde esta perspectiva, las artes escénicas a través de la indagación de procedimientos como el montaje y el desmontaje, se convierten en una posibilidad de construcción de memorias largas que desestabilicen los relatos oficiales y habiliten otras maneras de habitar la historia.

Este artículo consiste en una socialización de algunos de los aspectos metodológicos desarrollados en la tesis doctoral *Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile*. Esta investigación, basada en la investigación artística escénica, movilizó nociones como las memorias largas, para explorar cómo los archivos y los documentos de los feminismos de los años 90 pueden activarse como repertorios vivos en escena. En este marco, la práctica escénica se propone como un dispositivo metodológico interdisciplinario que, al articular archivo, cuerpo y memoria, permite no sólo representar el pasado, sino proyectarlo hacia el presente desde una mirada situada y afectiva.

A continuación, se expondrá una sistematización metodológica que da cuenta cómo el montaje escénico, y ciertos procedimientos que se utilizaron para la articulación de documentos, archivos y entrevistas pueden operar como mecanismos para la construcción de memorias largas feministas. De este modo, se intentará delinear un dispositivo que considere la escena no sólo como un espacio de representación, sino como una forma legítima y fecunda de producción de conocimiento.

2.- Disponer en escena: el montaje como dispositivo de conocimiento

La investigación artística Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile, tuvo como horizonte contribuir a la producción de conocimiento y a la construcción de memorias sobre la historia feminista reciente en Chile, a través de una obra escénica producida a partir de documentos, archivos y ‘cachureos’ pertenecientes a cuatro mujeres feministas del período de la transición de los años 90. Los pedazos de recuerdos, historias y experiencias de Paula Santana Nazari, chilena, antropóloga, Dra en Ciencias de la UNAM, quien en los años 90 perteneció a los colectivos feministas Kaleidas y Micaela Cáceres, entre otros; Ximena Bedregal Saéz, chilena boliviana, arquitecta, editora, fotógrafa, quien en los años 90 fue parte del comité editorial de la Revista Correa Feminista y participó del Colectivo Chileno-México Las Cómplices; Natacha Gómez Brahaona, chilena, periodista, activista de múltiples colectivos feministas y derechos humanos, quien en los años 90 participó en Colectivo Feminista Popular de la Zona Sur; y de Julia Antivilo, chilena, historiadora, performancera, curadora, quien en los años 90 fue activista al Colectivo Las Clorindas; constituyen el corpus de la obra.

El proceso comenzó con un largo recorrido de investigación, entrevistas y encuentros en los que estas cuatro feministas abrieron generosamente los archivos de sus activismos de los años noventa, permitiendo iniciar una indagación escénica que buscó encontrar maneras sensibles de aproximarse a estos materiales, excediendo el análisis meramente discursivo de su contenido. En esta exploración, se reconoció que los archivos no sólo ofrecían datos históricos, sino también una experiencia afectiva y encarnada, una memoria larga que conecta el pasado con el presente, permitiendo que las vivencias y luchas feministas desafíen el paso del tiempo lineal. Esta memoria larga, un concepto que abarca la transmisión intergeneracional de conocimientos y emociones a través del tiempo, se nutre de los gestos, las palabras y los silencios de las mujeres que hicieron de sus archivos una forma de resistencia y autoeducación colectiva que desafía la temporalidad. Así, los documentos se transforman en más que simples evidencias históricas; se convierten en vehículos para una memoria compartida que articula tanto el contenido político como el contexto afectivo y personal del tiempo en que fueron producidos y conservados.

Por consiguiente, el objetivo de esta construcción escénica fue diseñar un dispositivo de montaje que pudiera hacer circular los archivos en su doble dimensión: tanto en lo histórico -abordando contradicciones políticas y reflexiones sobre el

movimiento feminista-, como en lo afectivo -vinculado a la condición de lo vital y a experiencias subjetivas de quienes protagonizaron estos momentos- y a la afección que producía en la investigadora y el equipo creativo de la tesis obra. Este dispositivo debía desafiar la estructura lineal del tiempo y la lógica dramática convencional, para proponer una manera otra de articular las experiencias y memorias que habitan en los materiales y archivos que constituyen esta investigación. Así entonces, se decidió buscar los procedimientos y recursos que nos permitieran construir un dispositivo bajo la lógica del montaje escénico, puesto que habilita la posibilidad de problematizar en la idea lineal del tiempo, en la dimensión histórica, afectiva y política.

Siguiendo las ideas de Georges Didi-Huberman a propósito de la lectura que hace del trabajo del teatro épico de Bertolt Brecht, el montaje no se limita a ilustrar un relato, sino que se erige como un gesto disruptivo que “revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico” (2008, p.71). Esta estructura permite que la narrativa se despliegue en curvas y saltos, exponiendo las transformaciones y contradicciones. Esta construcción bajo la lógica de la interrupción y las discontinuidades permite que las situaciones escénicas “se critiquen dialécticamente las unas a las otras” (2008, p.72), lo que provocaría, entre otras cosas, un descubrimiento de algo que no sabíamos.

Esta práctica de interrupción y montaje no sólo afecta la narrativa histórica, sino que invita a las y los espectadores a experimentar un tiempo desarticulado que revela tanto las fisuras, continuidades, discontinuidades, contradicciones, entre otras, en parte de las memorias feministas de los noventa. Didi-Huberman subraya que, en el teatro brechtiano, el montaje no sólo revela las discontinuidades y quiebres de lo histórico, sino que también crea espacios que permiten visibilizar lo que de otra manera podría permanecer oculto. Así entonces, el montaje actúa como un dispositivo que, más allá de reproducir o representar una narrativa cerrada, genera una experiencia donde emergen nuevas comprensiones y descubrimientos.

Todos estos elementos se consideraron a la hora de proponer los procedimientos y recursos que nos permitieran construir la tesis obra bajo la lógica del montaje escénico. Con este ánimo las escenas se plantearon como episodios que no obedecen a un orden cronológico estricto, sino que se disponen como cuadros autónomos que al encontrarse producen una narración común. En otras palabras, y siguiendo las ideas de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) sobre la potencia de generar conocimiento a través del procedimiento de montaje, no se trató de construir una trama sino que una *secuencia* en la que la disposición de las acciones, imágenes, palabras y sonidos, provocaran en su síntesis, una multiplicidad de significados.

Este enfoque no sólo cuestiona la linealidad del tiempo, sino que también activa una dimensión crítica y dialéctica en la experiencia de los públicos que participa de manera activa en la construcción de sentido, abandonando la actitud contemplativa que supone una estructura dramática tradicional. Siguiendo

esta línea, la tesis obra no buscó la representación dramática de los acontecimientos históricos; más bien, se enfoca en la disposición misma de los elementos que, al entrecuchar unos con otros, generan discontinuidades, rupturas y nuevos significados. Cada episodio de la obra funciona como un espacio autónomo que, al mismo tiempo, está en diálogo con el resto, creando una narrativa múltiple y abierta que refleja las complejidades del movimiento feminista y sus tensiones internas. Así, los conceptos de recorte, encuadre, interrupción, suspense, tal como propone Didi-Huberman, se convierten en herramientas fundamentales para romper la continuidad temporal y revelar las zonas de silencio y las contradicciones del movimiento feminista de los años 90.

En otras palabras, esta obra se erige como un “aparato epistemológico performativo”, concepto que Mauricio Barría e Iván Inzunza (2023) utilizan para describir un tipo de dispositivo escénico que pone en crisis las formas tradicionales de representación, haciendo visible la maquinaria de la producción escénica misma, rompiendo el lenguaje convencional del teatro. Esta transparencia en los mecanismos de creación estimula un aprendizaje, despierta una zona dormida, provoca un descubrimiento, que se construye desde la afectación y experiencia directa que provoca la escena. Por otro lado, este enfoque metodológico también se vincula con la perspectiva feminista decolonial, que insiste en la necesidad de reconocer las discontinuidades y fragmentaciones como parte integral de la construcción de historias y memorias, enfatizando la importancia del conocimiento parcial y situado. De esta manera, el montaje en la tesis obra *Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile* no solo da cuenta de la historia feminista reciente, sino que también la reconfigura, permitiendo un redescubrimiento crítico que se despliega tanto en la escena como en la percepción de los públicos.

Esta aproximación no sólo desafía la subordinación de la práctica a la teoría, sino que también revaloriza el papel del archivo como un espacio de afecto y resistencia, “un lugar donde encontrarse, escuchar y dialogar, un espacio para alojar y ser alojados” (RedCSur, 2023, p.28). Un espacio donde las memorias largas se inscriben en la experiencia cotidiana y se renuevan en cada acto de recordar y reinterpretar el pasado. Así, la obra se presenta como un gesto de autoeducación colectiva que invita a una reflexión crítica sobre cómo se construyen y circulan las memorias feministas, transformando los archivos en un espacio vivo de posibilidades para lo común.

3.- Archivos en diálogo: autoría múltiple y memorias desde lo común.

¿Cómo disponemos los elementos para potenciar la relación entre lo histórico y lo afectivo de los archivos personales de Natacha, Ximena, Julia y Paula? ¿Cómo construimos un dispositivo de montaje que permita provocar un descubrimiento sensible respecto a los feminismos de los años 90? Estas fueron las preguntas claves que guiaron la construcción de la tesis obra bajo la premisa del montaje escénico como dispositivo.

Tras el levantamiento de la información, las entrevistas y el acercamiento a los archivos personales, el material fue socializado con el equipo artístico que participó de la creación de la tesis-obra. Simultáneamente, se inició el proceso de indagación y experimentación escénica. Esto es esencial para comprender la relación con la palabra que tuvo este proceso de investigación artística, no como el elemento principal, sino como un componente más que interactúa con otros recursos escénicos.

El montaje escénico no se subordinó a un texto dramático cerrado o predeterminado, sino que funcionó como una estructura abierta, donde la palabra fue dispuesta en tensión constante con otros elementos escénicos como los cuerpos, objetos, sonidos e imágenes. Así, *dónde y cómo* se dice lo que se dice tiene la misma importancia que el *qué*. Es decir, la relación y tensión de la palabra con el resto de los componentes, es lo que provoca nuevas resonancias y sentidos. La palabra, entonces, no domina la escena; es un elemento más en el tejido del montaje, que se revela en su dimensión performativa, puesto que lo que enuncia *hace* algo en escena.

En este proceso, el texto dramático no es el punto de partida, sino una huella del recorrido creativo. La dramaturgia es el montaje en sí, una escritura espacial y visual que se expande y se transforma en función de las relaciones que se generan en escena. Tal como menciona Aurora Fernández “la escritura-como-montaje se convierte en un proceso que no se agota, no tiene un resultado, un fin” (2013, p.107). En este sentido, la disposición de los elementos en el espacio es un acto de escritura que no está subordinado a una narrativa lineal o conclusiva, sino que permanece abierta a la indeterminación y la multiplicidad de significados.

La relación entre los cuerpos, los objetos y las imágenes en la escena produce una constante tensión, una red de significados que se despliega en el espacio de manera inestable y en continua expansión. La disposición de estos elementos es clave, ya que no se trata sólo de mostrarlos, sino de ponerlos en relación, provocando encuentros y fricciones entre ellos. De este modo, el montaje se convierte en un dispositivo crítico, que desafía las formas convencionales de representación y abre nuevas posibilidades de sentido. Ahora bien, ¿cómo generamos los materiales que luego se convirtieron en escenas de la tesis obra? Esta pregunta nos movilizó a trabajar desde un proceso de autoría múltiple. Este concepto aparece en mi propia experiencia como investigadora de esta tesis obra y como directora de la compañía Teatro Público. En el año 2014, daba cuenta de este procedimiento:

El concepto de autoría múltiple trabajado en la compañía Teatro Público, se trata de un procedimiento de colectivización de la producción escénica, en tanto que son las distintas autorías las que se ponen en común para la construcción de obra. No se trataría (sólo) de solucionar un problema de manera colectiva, sino de poner en común los distintos imaginarios y procedimientos materiales sobre una problemática. (2014, p.42)

Poner en común los imaginarios como ímpetu de la búsqueda escénica permite que los materiales se generen a partir de la propuesta singular, a la vez que común, de cada participante. Esta práctica propuesta exige un compromiso y una corresponsabilidad colectiva con la reflexión y cuidado en torno a los archivos, y con la entrega imaginativa y performática de un cuerpo articulando materiales en la perspectiva de una creación común. Siguiendo lo señalado por la RedCSur:

Entendemos la corresponsabilidad como la ética práctica que liga a las personas a la ejecución común de una actividad. Es el compromiso práctico entre quienes comparten una tarea y se han dado sus propias reglas para realizarla, lo que implica una disciplina colectiva. No se trata sólo de un compromiso declarativo, sino un hacerse materialmente responsable del cuidado de un archivo. (2023, p.21)

El proceso consistió en poner en juego distintas textualidades, sonoridades, texturas e imaginarios en escena en relación con los feminismos de los años 90. Estas diversas propuestas escénicas fueron presentadas mediante ejercicios que cada actriz propuso y dejó como material común.

Esto fue utilizado, reutilizado, discutido y puesto en tensión con otros elementos. Estos ejercicios se construyeron a partir de indicaciones desde la dirección que buscaron interrogar escénicamente los materiales y archivos que fueron levantados en el proceso de investigación.

En un comienzo la experimentación, fue guiada por un mapa de ruta que obedeció más bien a la intuición que a la certeza. Evitar que la información y los materiales se desbordaran, aunque pareciera paradójico, sólo fue posible confiando en la intuición. En términos metodológicos esto implicó que los materiales se iban interrogando en escena casi simultáneamente mientras se estudiaban. A medida que profundizábamos tanto en los materiales bibliográficos como en los archivos personales, buscamos en escena una síntesis que reflejara aquello que resonaba política y afectivamente en el equipo.

Se optó por mantener los procesos interrelacionados, ya que la revisión de los materiales en sí misma podría ser interminable y, al mismo tiempo, podría determinar en demasía el camino de la indagación escénica. Esta metodología favorece al menos dos aspectos clave para esta investigación: primero, permite evitar un enfoque lineal, es decir, introduce una crítica implícita al positivismo histórico; y segundo, abre espacio para que emerjan otras capas de significado que no se evidencian de inmediato. Así entonces, se propusieron una serie de ejercicios que se movilizaban a partir de consignas o detonadores que se relacionaban con conceptos, hitos y otros hallazgos descubiertos en el proceso del levantamiento de la información, y/o con operaciones estéticas. Todo esto con el objetivo de buscar escénicamente una síntesis discursiva sensible que pudiese dar cuenta -por lo menos de una parte- de los materiales y la conmoción que provocaron en el equipo.

4.- Imagen y contradicción. La síntesis como método de pensamiento escénico.

Varios fueron los elementos en esta investigación que permitieron que la búsqueda no se desbordara. Desde la perspectiva temporal: volcar la mirada a los años 90, entendido cómo recorte epocal que excede la rigidez de la década, desde lo discursivo: situar los énfasis a partir de las entrevistas y archivos de Natacha, Paula, Ximena y Julia, y desde lo escénico: la idea de síntesis.

La síntesis, en términos generales es entendida como aquello que compendia lo principal de algo. En otras palabras, es la capacidad de dar cuenta de manera abreviada de algo a pesar de sus múltiples variantes. La síntesis es un concepto clave en el pensamiento marxista puesto que permite entender el devenir de la historia (de los pueblos) en su constante contradicción (lucha de clases). El filósofo alemán Karl Marx, basándose en el método dialéctico de Hegel, propone la dialéctica como una manera de analizar las contradicciones inherentes a la estructura económica y social, y cómo éstas se desplazan hacia nuevos escenarios. En este enfoque, la síntesis no es el simple compendio de algo, sino que es la resolución que supera las contradicciones sociales, lo que abre o inaugura un nuevo estadio y organización social. Bertolt Brecht, toma la dialéctica marxista y la pone al servicio de construir una escena concebida como un método, como una manera de interrogar la realidad (De Vicente, 2013). Para César De Vicente lo dialéctico en Brecht se manifiesta “como unidad de contrarios, haciendo emerger sobre la escena la contradicción” (2013, p.196). La dialéctica y la síntesis operan como principios fundamentales tanto en su estética como en su contenido político. Brecht adopta la dialéctica para construir un teatro que no se limita a reflejar la realidad, sino que la cuestiona y busca transformarla. A través de estrategias como el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*), Brecht invita a la audiencia a observar las contradicciones sociales en escena, promoviendo una comprensión crítica que no conduce a la catarsis individual, sino a una síntesis colectiva de reflexión y acción.

Brecht, utiliza la síntesis al poner en escena elementos contrarios que no se resuelven en el acuerdo, sino que construye una otra forma teatral que busca superar -como la dialéctica marxista- las estructuras anteriores, y proponer una nueva escena: un teatro para la transformación social.

Silvia Rivera Cusicanqui (2015), pone en el centro de la sociología de la imagen, la capacidad de la visualidad y los textos de producir sintaxis que exceda la yuxtaposición entre ambas y proponga otros sentidos. Este vínculo entre lo visual y lo textual, lejos de clausurar las contradicciones, las amplifica, haciéndolas coexistir en una tensión productiva. La imagen, entonces, no es sólo representación; es acción y diálogo, un lugar donde las narrativas se entrelazan con las afectividades y las memorias. Para la autora, este diálogo potencia y expande la capacidad de interpelación política y estética. Así entonces, la síntesis escénica, entendida desde este prisma, no busca resolver las tensiones, sino configurarlas como una red viva que cuestiona las formas hegemónicas de narrar y recordar.

En el marco de esta tesis obra, la idea de síntesis, no sólo opera como método de pensamiento, sino como un procedimiento escénico que articula la relación y tensión entre el archivo, los cuerpos, las palabras y las imágenes. En este cruce la escena se activa como un espacio donde las contradicciones no se resuelven, sino que se exponen, permanecen abiertas, provocando la producción de nuevos sentidos.

Este proceso dialéctico, que moviliza la imagen, el texto y el cuerpo, permite que el archivo se despliegue de manera performática, excediendo su materialidad para convertirse en una experiencia sensible que interpela tanto al pasado como al presente. Ahora bien, ¿cómo construimos la síntesis?; ¿de qué manera se pone en escena la contradicción sin resolverla?; ¿es posible que la síntesis escénica potencie otras formas de circulación del archivo performáticas, y con eso, otras maneras sensibles de acceder a él?; ¿cómo la síntesis puede trascender su función como compendio para convertirse en un gesto político y estético que reconfigure la memoria y el presente?; y ¿puede la síntesis escénica dar cuenta de tanta pasión, de tanta vida y deseo feminista?

Estas preguntas movilizaron la búsqueda de procedimientos que problematizaran en la construcción de la síntesis escénica. Esta indagación tuvo como dispositivo principal la Imagen crítica, concepto que propone Didi-Huberman en su libro *Cuando las imágenes toman posición*. Este texto, establece un acercamiento crítico a los trabajos con imágenes que Bertolt Brecht realiza durante su exilio por Europa y Estados Unidos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, principalmente los *Diarios de trabajo*, y *el ABC de la Guerra*. Para Didi-Huberman estos trabajos son “un gigantesco montaje de textos con los estatus más diversos y de imágenes igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo” (2008, p.31).

La estrategia estética y política que despliega el autor alemán en estos trabajos, es un dispositivo crítico que Didi Huberman denomina: fotoepigrama. Este procedimiento, acuñado por el mismo Brecht, describe la relación entre las imágenes recortadas de periódicos, revistas y propaganda, y los epigramas versificados que las acompañan. Lejos de reforzar una función meramente ilustrativa, estos epigramas buscan ‘hacer hablar’ a las imágenes, desmontando sus significados preestablecidos y confrontando las narrativas heroizantes o neutralizadoras que suelen acompañar a los registros visuales del conflicto bélico. Los fotoepigramas para Didi-Huberman, no sólo constituyen un recurso estético, sino un gesto político que busca restituir la verdad. “Un informe literario”, como dirá el propio Brecht (2008, p.54) que, a través del montaje de lo visual y las palabras, se convierte en una herramienta pedagógica poética, destinada a despertar miradas críticas en quienes observan, revelando las contradicciones y violencias del contexto histórico en el que fueron creados. Brecht al disponer imágenes y textos como elementos yuxtapuestos, construye una sintaxis crítica donde cada componente amplifica la capacidad de interpelación del otro, generando un modo de pensamiento estético dialéctico. Es aquí cuando la síntesis en tanto procedimiento deviene en método de pensamiento escénico.

Es a propósito de esta experiencia estética de los epigramas, que Didi-Huberman plantea la imagen crítica como un procedimiento propio de la técnica de montaje. En palabras del autor: “el montaje nos muestra que las cosas quizás nos sean lo que son y que depende de nosotros verlas de otra manera, según la nueva disposición que nos habrá propuesto la imagen crítica obtenida en ese montaje” (2008, p.87). Este disponer que provoca otro escenario de significaciones para la imagen, es posible por el proceso de síntesis.

Así entonces, la noción de imagen crítica se convirtió en el eje principal que orientó las exploraciones prácticas para interrogar en escena los archivos de Paula, Ximena, Natacha y Julia. La imagen crítica como dispositivo escénico y el fotoepigrama brechtiano como procedimiento, fueron las herramientas principales para interrogar los materiales y construir la tesis obra. Estos principios, fueron activados desde una perspectiva performática, es decir, las imágenes, los textos, los cuerpos, lo sonoro fueron articulados en escena en tanto elementos vivos, y como tal, es la manera en que están dispuestos y articulados en el presente vivo de la escena, lo que genera nuevas posibilidades de síntesis y sentido. Es esa posibilidad nueva que se genera en la interacción de elementos escénicos en presente, la que llamaremos imagen crítica escénica.

5.- La contradicción como principio

Para la construcción de la imagen crítica escénica, un elemento fundamental fue el principio de la contradicción. En términos generales se trató de poner en tensión elementos que a simple vista se contradicen y que, al momento de confrontarlos en escena, generan una síntesis que abre nuevas significaciones y sentidos. Así, por ejemplo, comenzamos el trabajo con el concepto clave y transversal de la investigación sobre los feminismos de los años 90: la autonomía. Se seleccionaron declaraciones, panfletos, imágenes, material de estudio encontrado en las cajas de archivos de nuestras protagonistas, textos y citas extraídas del material bibliográfico, que problematizaran en el concepto de 'autonomía'. Bajo el principio de la contradicción, el trabajo escénico buscó confrontar estos materiales con acciones y situaciones que transparentan posiciones opuestas.

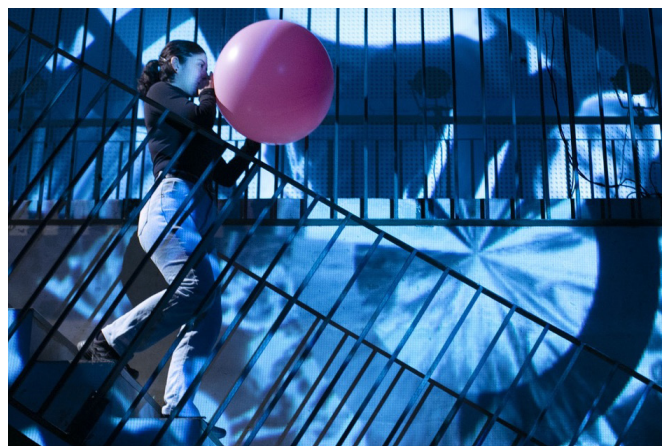
El proceso de creación se basó en la colaboración activa entre la dirección y las actrices. Desde la dirección, se proporcionaron lineamientos conceptuales, consignas específicas y propuestas de materiales que las actrices exploraron en escena. Estas exploraciones dieron lugar a un proceso de síntesis colectiva que desembocó en cuadros escénicos. Por ejemplo, el cuadro sobre la transición surgió de la combinación de propuestas de las actrices, textos seleccionados y creados desde la dirección, citas de la bibliografía y elementos extraídos de los archivos. Así entonces, este cuadro se construyó poniendo el énfasis en la sensación de malestar que recorría los años 90. Imágenes de la institucionalidad masculinizada del periodo, consignas de las feministas de los 90, y definiciones políticas de la transición de autores claves como Manuel Garretón, fueron dispuestas en escena bajo el principio dialéctico de la contradicción. La premisa de la 'alegría', idea que atraviesa la transición democrática chilena, se trabajó contrastando signos de festividad con acciones repetitivas que en su reiteración y contradicción produjeran una síntesis escénica que desbordara lo discursivo de cada elemento para alcanzar una dimensión cognitiva afectiva.



Foto Ensayo, Primeros ejercicios de indagación en torno a la Transición.



Prueba Montaje en Sala Estudio Parque Cultural de Valparaíso.



³ Foto: Escena Crítica y Memoria

⁴ Foto: Escena Crítica y Memoria

⁵ Foto: Escena Crítica y Memoria



Un cúmulo de cuerpos y almas transitaron, pero a dónde?
 Transitar, desplazarse de un lugar a otro
 atravesar una situación
 una experiencia
 el tiempo recorrer un camino
 un sentido y caer en otro.
 Transitar, dejar atrás
 Transitar alegres, alegres transitar
 Alegre transitar autoritario
 Transitar incompleta democracia
 Con sangre se firma el empate técnico
 Y alegres transitamos
 Con sangre
 Con hambre
 Transitamos drogadas transitamos
 Felices transitamos
 En arcoíris transitamos
 Con lágrimas pero de alegría
 transitamos⁷.

⁶ Foto: Escena Crítica y Memoria

⁷ Texto que acompaña esta secuencia de imágenes en la tesis-obra.

Para el cuadro de la autonomía⁸, además de trabajar con el principio de contradicción como recurso escénico, las acciones que se propusieron desde la dirección tenían que ver con el universo doméstico, íntimo y cotidiano que debe habitar una mujer bajo los designios de los roles de género patriarcales. Luego de pruebas de distintas micro situaciones y acciones del universo cotidiano, llegamos a la imagen de la Ekeka⁹ como síntesis del exceso de acciones domésticas que cargan los cuerpos de las mujeres. Esta figura fue puesta en un recorrido de desplazamiento que exigiera un compromiso muscular y de atención del cuerpo, que lo instalara en un presente concreto sin pasar a constituirse como una situación dramática. Esta secuencia de acción luego era interrumpida por citas de feministas que problematizaban el concepto de autonomía, generando una contradicción productiva que invitaba a nuevas lecturas a propósito de la síntesis escénica a la que llegamos.



“La autonomía pasa por la libertad del sentir y del pensar; pasa por nuestro cuerpo en su capacidad de desmontar la dependencia en cualquiera de las energías que él contiene: la sexualidad, los sentimientos, el pensamiento. No hay posibilidad para la autonomía si legitimamos que alguien ejerza derechos sobre nuestra sexualidad, nuestros afectos o nuestra mente” (Pisano, 1997, p. 40)¹¹.

⁸ En los años 90, la autonomía se configuró como una de las principales disputas dentro del movimiento feminista en América Latina. El feminismo autónomo se definió en oposición a las tendencias institucionalizadas que buscaban incidir en la política a través del Estado y las ONG. Las feministas autónomas cuestionaban la cooptación institucional del movimiento y reivindicaban la acción política propia de las mujeres, desconfiando de la democracia pactada y de los consensos que asumieron los gobiernos de la transición posdictatorial. En Chile, diversos colectivos feministas autónomos, como Las Cómplices o La Morada en sus primeros años, se articularon en esta corriente crítica, rechazando la integración del feminismo en el aparato estatal y promoviendo un pensamiento radical que cuestionaba no sólo el patriarcado, sino también el capitalismo y el colonialismo. Este concepto fue clave en esta investigación, movilizándolo las indagaciones escénicas.

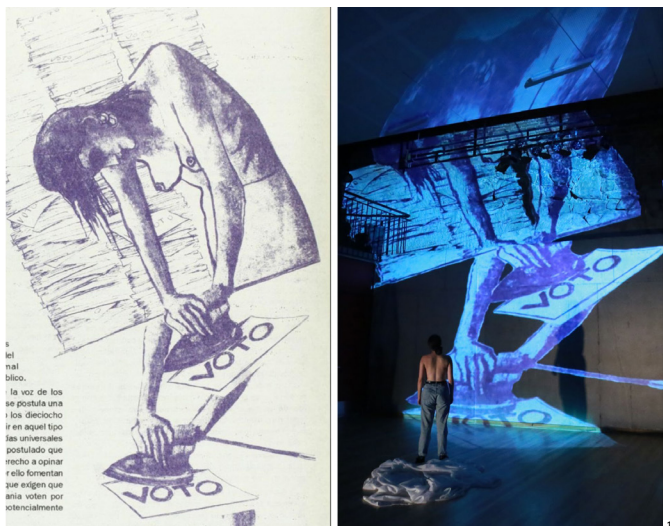
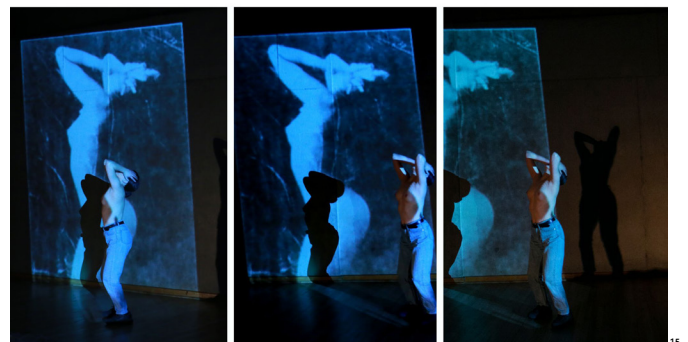
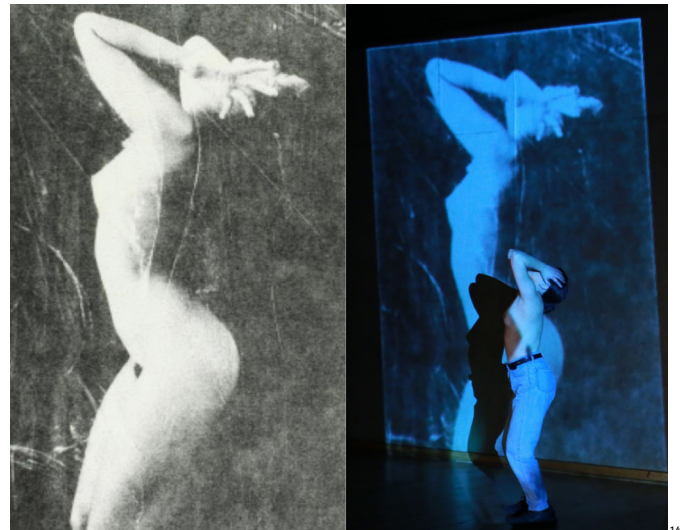
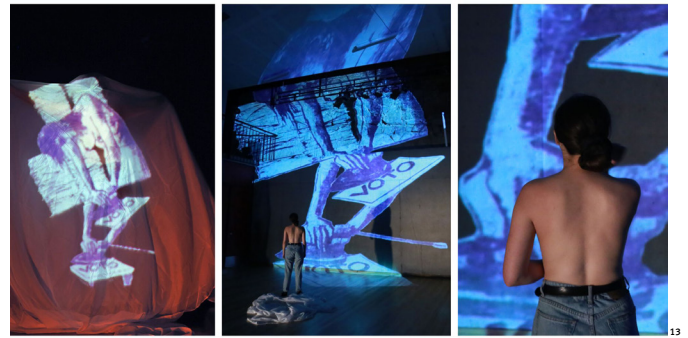
⁹ Desde 2009, Mujeres Creando afirmó performativamente que el dios de la abundancia no es un Ekeko, sino una Ekeka, reivindicando el rol de las mujeres, quienes cargan en sus espaldas mundos enteros en su lucha cotidiana. Esta acción política desafía la visión patriarcal de la abundancia y se expresa en pasarelas vivientes de Ekekas por distintos lugares de Bolivia.

¹⁰ Foto obra: Macarena Rodríguez

¹¹ Texto que cierra esta secuencia escénica en la tesis obra.

La dirección consideró el montaje no sólo como un acto organizativo, sino como una forma de escritura abierta donde cada elemento —textos, imágenes, cuerpos, sonidos— se dispone en tensión, generando múltiples significados. Este montaje como escritura no busca clausurar sentidos, sino abrir horizontes de interpretación que permitan una lectura crítica, afectiva y situada de los conceptos trabajados. Se trató de construir un dispositivo performativo en el que la exposición de los archivos no refiriera sólo a ellos mismos, sino, a la manera en la que están dispuestos. Didi-Huberman (2008) señala que una imagen siempre es otra cosa además de lo que muestra de sí misma, son sus diferencias, contradicciones, la relación con las palabras, con el cuerpo, los sonidos, lo que nos proporcionará nuevos sentidos.

Por otro lado, para Donna Haraway “los ojos, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y formas de ver, es decir, formas de vida” (Haraway, 1995, p.327). En este sentido, la práctica del montaje se convierte en una acción política crítica: al montar y desmontar, no sólo se exponen los límites de la mirada, sino también las posibilidades de imaginar otras formas de ver. La dirección, en este contexto, planteó el desafío no sólo de ensamblar materiales, sino de interpelar directamente a los sistemas perceptivos de quienes presenciaron las escenas de la tesis-obra, generando en el público una experiencia visual y afectiva que perseguía desestabilizar las narrativas hegemónicas. Cada cuadro escénico no fue sólo una síntesis conceptual, sino también un acto crítico, una escritura en movimiento que rompía con la representación estática para proponer un espacio vivo, donde las imágenes y los cuerpos se enfrentaban, dialogaban y daban lugar a memorias y emociones compartidas.



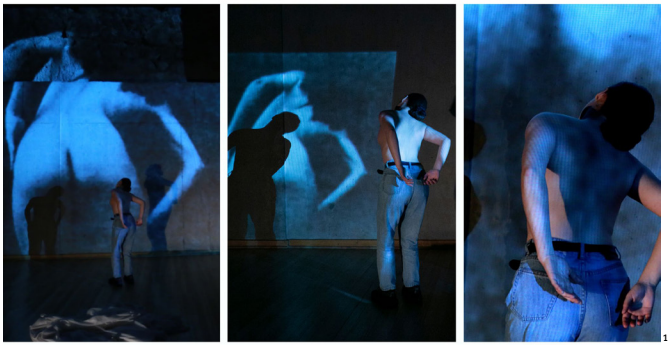
.....
12 Archivo Revista La Correa Feminista N°9 / Foto obra: Macarena Rodríguez.

13 Foto1: Escena Crítica y Memoria / Foto 2 y 3: Macarena Rodríguez.

14 Archivo Revista La Correa Feminista N°9 / Foto obra: Macarena Rodríguez.

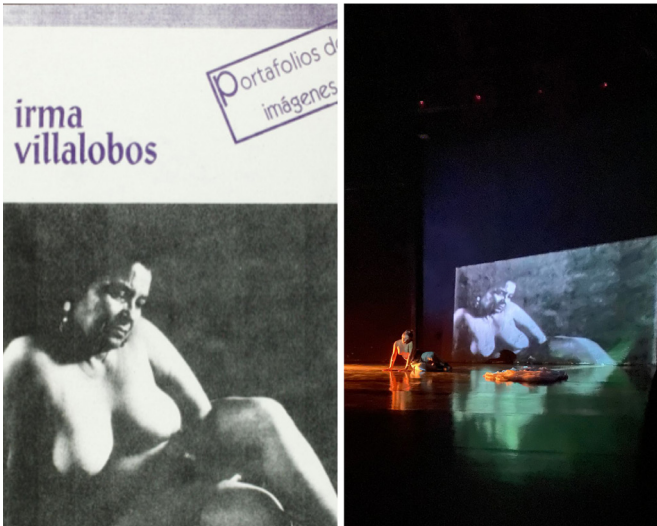
15 Foto obra: Macarena Rodríguez.

16 Archivo Revista La Correa Feminista N°9 / Foto obra: Macarena Rodríguez.



17

En síntesis, se ha intentado dar cuenta de un pedazo de la investigación artística desarrollada en la tesis doctoral *Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile*, evidenciando que las artes escénicas entendidas como práctica en investigación, son capaces de movilizar otras maneras sensibles de producir conocimiento y memorias feministas. Al activar los archivos a través del cuerpo, disponer imágenes y sonidos se habilitan otras formas de recordar, de habitar el pasado e interrogar el presente. Esta práctica metodológica busca movilizar la memoria, sacudirla de sus límites seguros y estáticos, entendiéndose como una práctica política y epistemológica que ve en la construcción de memorias largas potencia para imaginar horizontes futuros.



18

6.- Palabras finales. Construir memorias desde la escena.

A partir de los antecedentes y conceptos que hasta aquí someramente se han presentado, este artículo buscó explorar en cómo las artes escénicas, en tanto investigación artística, se constituyen como un dispositivo metodológico interdisciplinario capaz de producir conocimiento sensible y memorias largas feministas. Se propone que la activación de archivos a través de procedimientos como el montaje, la imagen crítica, el principio de contradicción y la síntesis, sitúan a la práctica escénica no como representación del pasado sino como una forma de interpelarlo, disputarlo y ponerlo en presente.

Así entonces, entendiendo el montaje como marco metodológico, proponemos que la investigación artística puede generar conocimiento situado, habilitando otras formas de comprensión sobre nuestro pasado y presente, no limitándose a ilustrar acontecimientos históricos, sino que desmontando las narrativas oficiales, transparentando las contradicciones y los silencios.

El entender la articulación entre archivo y repertorio no como una oposición binaria, sino como una relación fluida y dinámica, ha permitido activar los archivos personales de cuatro compañeras feministas de los años 90 como repertorios vivos que movilizan afectos y las memorias compartidas. Esta dimensión encarada de la memoria propicia una transmisión de saberes y experiencias que desborda las lógicas institucionales y hegemónicas del archivo.



19



20

17 Archivo Revista La Correa Feminista N°9 / Foto obra: Escena Crítica y Memoria.

18 Foto: Macarena Rodríguez.

19 Foto obra: Macarena Rodríguez.

20 Foto: Macarena Rodríguez.

Bibliografía.

- Arfuch, L. (2015)** *Arte, Memoria y Archivo. Poéticas del Objeto*. Revista Do Programa Avancado de Cultura contemporânea.
<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/#:~:text=Una%20investidura%20afectiva%20en%20olos,aparenta%20%E2%80%93%2C%20el%20objeto%20símbo%20B3lico%2C>
- Artés, P. (2014)** *Teatro Público, siete años*. Santiago: Editorial Popular La Pajarilla.
- Barría, M; Insunza, I. (2023)** *Escenas Políticas entre revueltas 2006-2019*. Santiago: Ediciones Oxímoron.
- Comunidad Mujeres Creando. (2013)** *Hilando Fino desde el Feminismo Comunitario*. México: El Rebozo.
- Curiel, O; Falcone, D. (2021)**. *Feminismos decoloniales y transformación social*. Barcelona: Icaria editorial.
- De Vicente, C. (2013)** *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de documentación crítica.
- Didi-Huberman, G. (2008)** *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros
- Fischer-Lichte, E. (2011)**. *Estética de lo performativo*. España: Abada Editores.
- Haraway, Donna (1995)**. *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. España. Ediciones Cátedra.
- Jelin, Elisabeth. (2002)**. *Los Trabajos de la Memoria*, Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lehmann, Hans-Thies. (2013)**. *Teatro Posdramático*, España: CENDEAC.
- Pisano, M. Lidid, S. & Maldonado, K. (ed) (1997)** *Movimiento Feminista Autónomo*. Santiago: Ediciones Número Crítico
- RedCSur. Canasta básica para archivos inapropiables. 01. Por una política común**. Editorial pasafronteras.
- Richard, Nelly. (2010)** *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago: Universidad Diego Portales.
- Rivera Cusicanqui Silvia (2018)**, *Historias debidas VIII: Silvia Rivera Cusicanqui (capítulo completo)* <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>
- Rivera Cusicanqui Silvia (2010)**. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. Bolivia: Piedra Rota.
- Rivera Cusicanqui Silvia (2015)**. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires. Tinta Limón.
- Taylor, Diana (2017)** *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado
- Troncoso, E. & Piper, I. (2015)**. *Género y Memoria: Articulaciones Críticas y Feministas*. Athenea Digital – 15: Universidad de Barcelona.