

Acciones críticas que recuerdan. La escena como posibilidad de potencia y transmisión de memorias de la resistencia feminista de la historia reciente en Chile.

Patricia Artés Ibáñez.¹

Resumen

La presente ponencia, socializa los primeros avances de la investigación 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 pretende contribuir a la producción de conocimiento y memorias de la historia feminista reciente en Chile, a través de una obra escénica producida a partir de documentos, archivos y cachureos de mujeres y feministas del periodo de la transición de los años 90. Indagar en este escenario político supone inmiscuirse en las potencias y disputas de los feminismos de la posdictadura: la dicotomía entre la autonomía y la institucionalidad. Esta situación hasta hoy, se presenta como un nudo problemático poco abordado: el llamado nuevo silencio feminista de los años 90. Mediante un proceso de investigación artística interdisciplinario que permita hacer circular los archivos, documentos, huellas y recuerdos de las propias protagonistas, se persigue indagar en las posibilidades y límites de la política institucional y del proyecto político autónomo; y así, responder al supuesto “silencio feminista de los años 90”, con la evidencia de la propia experiencia vital de las mujeres y feministas de ese periodo. La metodología será de carácter interdisciplinaria: desde las artes y las ciencias sociales. Se trabajará desde los conocimientos situados y las epistemologías feministas (Haraway,1991), como política y ética de enfrentar la investigación. Este proyecto persigue producir un conocimiento sensible sobre la historia reciente del movimiento feminista en Chile, construir memorias compartidas e interpelar nuestro presente convulso.

¹ Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre pensamiento, cultura y sociedad Universidad de Valparaíso.
patricia.artes@postgrado.uv.cl

Acciones críticas que recuerdan. La escena como posibilidad de potencia y transmisión de memorias de la resistencia feminista de la historia reciente en Chile.

La presente ponencia tiene como propósito socializar el trabajo de tesis doctoral: “Acciones críticas que recuerdan. La escena como posibilidad de potencia y transmisión de memorias de la resistencia feminista de la historia reciente en Chile”.

Pondré el énfasis en las ideas e interrogantes respecto a la circulación de archivos, y no en la problemática de los feminismos de los años 90: la disputa entre institucionalidad y autonomía.

1.- Introducción: urgencia de tránsitos.

La incertidumbre radical de nuestro presente lo desborda todo y tal como advierte la investigadora Elizabeth Jelin “la urgencia de trabajar sobre la memoria no es una inquietud aislada de un contexto político y cultural específico. Aunque intentemos reflexiones de carácter general lo hacemos desde un lugar particular” (2002: 3). Y en este momento no podemos hacer otra cosa que situar las reflexiones en este desborde. Estamos atravesando por un momento en el que la noción temporal se ha dislocado. Revueltas, represión de Estado, pandemia, crisis ambiental, hídrica, económica, etc.; son acontecimientos que han estallado frente nuestro como fulgores del pasado, agrietando la concepción lineal y dominante del tiempo.

Silvia Rivera Cusicanqui (2018), a propósito de la concepción del tiempo de algunos pueblos indígenas de Abya Yala, propone que el pasado está por delante de nosotras. Lo vemos, lo conocemos. El futuro en cambio está atrás, no lo vemos y, por tanto, no lo conocemos. Un gesto anacrónico que cae sobre la idea lineal del tiempo, el pasado surge e irrumpe en el presente, más bien es presente. Quizás en este tiempo pandémico y de revueltas, en que el presente se vuelve eterno, debamos insistir en la construcción de las memorias como posibilidad de poner en imagen aquel pasado que tenemos delante nuestro y así volver a imaginar aquello que no podemos ver, el futuro que tenemos a nuestras espaldas. Quizás de ahí la urgencia de seguir indagando en la memoria del pasado que no pasa.

Nuestro presente enrevesado nos preocupa. Especulamos infinitos escenarios sociales y políticos, la única certeza es que algo se moverá hacia otro lugar, porque algo ya se movió. Ese movimiento hacia otro lugar nos convoca a pensar y mirar otro escenario social de tránsito: el periodo de la transición entre la dictadura cívico militar y la democracia representativa de fines de los 80 y principios de los 90². En términos generales “...la transición se refiere específicamente al proceso (y momento) formal del tránsito entre “un régimen de tipo dictatorial a otro de tipo democrático”” (Ríos et al., 2020: 24), hablamos entonces de un traspaso de régimen, de un tipo de administración de Estado, lo

² Como se señala en el título de la ponencia, el texto hace referencia a Chile. Para no interferir la lectura no se nombrará continuamente.

que no significa, en términos concretos que experimentemos la democracia como política del buen vivir.

Estamos atravesando un momento liminal³, en que los límites se traspasan y los tiempos y espacios cotidianos se han suspendido por la revuelta, la represión del estado y la pandemia. El estado liminal suspende la propia estructura cultural que dispone a las y los individuos según sus roles y estatus sociales. Es decir, lo liminal (entendido como un interfaz temporal) produciría, aunque sea parcialmente, un reordenamiento y una nueva configuración de la representación del orden social consolidado. Además, esta propiedad de suspender la estructura social posibilita la reflexión y la resolución de los conflictos generados por el mismo ordenamiento, especialmente en el terreno de las relaciones sociales.

Sería del todo sesgado hacer una comparación formal entre lo que nos sucede hoy y lo que atravesamos en los años 90, pero en momentos de suspensión en el que el tiempo se ha dislocado asírnos del pasado puede facilitarnos habitar nuestro presente radical. Pensar el “presente donde el pasado es el espacio de la experiencia y el futuro es el horizonte de expectativas, es donde se produce la acción humana” (Jelin, 2002: 13). Estas palabras de Elizabeth Jelin, estimulan la urgencia de mirar nuestra historia reciente como una experiencia que no solo nos constituye sino que reverbera en nuestro presente, movilizándonos a imaginar aquello que no podemos ver y que tenemos en nuestras espaldas: el futuro.

Uno de los objetivos de esta investigación tiene es indagar en el movimiento feminista de los años 90, cuya problemática principal fue la dicotomía entre la política autónoma y aquella que desde la institucionalidad pretendió mover las estructuras. Para las políticas o institucionales, la dicotomía entre autonomía e institucionalidad no debía ser motivo de división dentro de las feministas, puesto que la autonomía remite a cuestiones más conceptuales que de práctica. Para las autónomas esta concepción lo que hacía era flexibilizar las posiciones políticas, cuestión que tiene como consecuencia validar cualquier situación y estrategia en la vida política. (Franulic, 2006)

Como segundo elemento, esta investigación persigue aproximarse a este pedazo silenciado del relato feminista en Chile, mediante un proceso de investigación artística interdisciplinario que problematice en los recursos escénicos que permitan hacer circular los archivos, documentos, huellas y recuerdos de las propias protagonistas.

En tiempos en los que la presencia del cuerpo ha sido negada por la pandemia y por las políticas de represión de Estado, y cuya principal posibilidad de existencia en los múltiples escenarios de la vida social es la imagen fantasmagórica de nuestros cuerpos mediados por las pantallas, resulta vital buscar maneras y procedimientos que nos permitan pensarnos desde el cuerpo. De aquí entonces la necesidad de pensarse desde la escena, de

³ La liminalidad proviene de la antropología del ritual, y ha sido utilizada para explicar y describir el estado que experimentan los sujetos en un ritual de pasaje, es decir, aquellos rituales que marcan y diferencian un estado anterior de un devenir. Lo liminal indica un umbral para ser traspasado y dejar atrás lo pasado. Es con el antropólogo cultural Víctor Turner (1988), que el concepto de liminalidad amplía su carácter de umbral desde una perspectiva espacial de traspaso hacia una dimensión temporal.

tocar las historias recientes de las feministas desde el cuerpo individual y colectivo, y a través del acontecimiento escénico socializar los hallazgos de la investigación. Para Óscar Cornago, al ponernos en escena es el cuerpo el que piensa, ocurre la teatralización del pensamiento (2011) El acontecimiento escénico habilita “una forma de mirar, de tomar distancia para desarrollar una perspectiva de estudio (de representación), es un modo de estar en un presente, es una manera de ser histórico y dialogar con la historia desde un espacio y un lugar concreto, desde un aquí y un ahora, desde un cuerpo” (Cornago, 2011:14). En este sentido, la escena -y en particular el acontecimiento escénico como espacio común entre actantes y espectadores y espectadoras- en tiempos como los nuestros, es una posibilidad de provocar comunidad para mirar y estar en la historia colectivamente, problematizarla a través de los elementos sensibles de la escena y mirar nuestro presente.

II Disponer los archivos, montaje y desmontaje.

¿Desde dónde aproximarse a esos tránsitos y espacios liminales? ¿Cómo reconstruirlo? ¿Cómo acercarnos a estas memorias de las feministas de la transición a la posdictadura? ¿Cómo las organizamos?

Para 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: 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. Es por esta razón, y con el ánimo de indagar en las posibilidades que permitan cruzar de manera radical lo vital, lo artístico y lo académico desde una perspectiva interdisciplinaria, es que esta investigación busca sumergirse en las memorias feministas de los inicios de la transición de un régimen dictatorial a uno de tipo democrático a través de la investigación artística, particularmente, desde la escena teatral.

Gustavo Celedón, señala a propósito de la práctica de la investigación artística,

Al abrir un ejercicio de pensamiento hemos abierto, antes incluso, un despliegue de sentires. La investigación artística parece tener esta doble impronta del sentir y el pensar, no relegando la actividad de la investigación o la exploración a un lugar predilecto, el cerebro o la piel, sino creando los mecanismos, artefactos, procesos, obras, materiales por los cuales las inquietudes en juego depositan el pensar y el sentir, juntos o separados, en diferentes partes del cuerpo, la percepción, la intelección, etc. El conocimiento artístico tiene que ver con este sentir. Y con aquel pensar. (2020: 35)

Esta característica de la investigación artística, en el que el sentir-pensar son indisolubles, provoca que los límites entre el saber y el no saber se contaminen provocando una situación nueva en la que el conocimiento se generaría justamente en ese espacio indeterminable. La experiencia artística excede las fronteras del lugar en el que se la ha consignado (el mundo de las emociones y sensaciones), puesto que su carácter situado y

procesual abre posibles en los que el mundo sensible es también epistémico. En este espacio entre el sentir y el pensar se ubican las obras escénicas que trabajan y problematizan en torno a las memorias.

Las artes escénicas, a través de sus elementos sensibles, son capaces de activar zonas dormidas de las memorias. Para activar las memorias compartidas “es necesario algo como la apropiación afectiva de las experiencias colectivas para que la historia personal, la memoria de un pasado, se pueda representar y cobrar forma. Por tanto no existe memoria individual independiente de la colectiva. Así, el teatro se constituye como un *espacio de la memoria* y muestra una relación manifiesta con el tema de la historicidad” (Lehmann, 2013: 333). Para Hans- Thies Lehmann, de la relación del teatro con la memoria se desprende la idea de compromiso. Esto refiere al nexo y/o dependencia del teatro con la historia, lo que no implica que sea *la historia* ni tampoco su representación. Para Lehmann, la *memoria* en el teatro no sería una especie de depósito de informaciones, con “*pasado* no hacemos referencia a los llamados hechos de la historia. Quien, a partir de costumbres heredadas de antepasados, busca en el teatro los contenidos culturales de ayer y anteayer no ilumina el potencial que este tiene como memoria, sino solo su función museística.” (ibíd.: 334) Para el autor el museo es un medio para hacer algo o para ir hacia otra cosa, por ejemplo para solidificar la noción histórica. Siguiendo esta línea de pensamiento podemos afirmar que si asociamos a la memoria con la imagen del museo, la anclamos a la noción de pasado, entendido este como algo que ocurrió, que quedó aislado y sin relación con el presente y el devenir. La memoria en el teatro, su circulación se trataría de otra cosa. Para Cornago, “La historia no se construye como acumulación de pasados, sino como sucesión de presentes desde los que se proyectan esos pasados”. (2011: 14) Así entonces, si bien, podemos acceder mediante la escena teatral a la ‘historia’, lo que se estaría poniendo en juego no es la información en sí misma sino que los *modos* de su distribución. Aquella otra cosa que a veces se niega a ser dicha con certeza, que habla sin palabras y que se expone en los intersticios, en los momentos en que aparentemente hay un vacío de contenido. Para Ranciere “Las prácticas artísticas ‘son maneras de hacer’” (2009: 11) por tanto, son maneras de distribuir imágenes, textos, sonidos, recursos escénicos. Si bien el problema por la restitución de la memoria ahí donde ha sido silenciada es un asunto político, lo que moviliza la investigación artística, es la pregunta por el cómo – es decir, por la potencia significativa de la forma – lo que asedia el trabajo del arte en relación con la memoria. La búsqueda de procedimientos escénicos que permitan iluminar zonas dormidas, negadas, reprimidas, y estimular, en sus destinatarios y destinatarias, un proceso creativo en términos de imaginación y autorreflexión.(Arfuch,2015)

La académica argentina Leonor Arfuch, señala que desde el inicio del nuevo milenio el uso del archivo como material para activar las memorias en Latinoamérica se reactivó de manera potente, particularmente en los casos de Argentina y Chile a propósito de las conmemoraciones a las dictaduras militares,

Quizá por la carga mítica del calendario, que gusta enfatizar en fines y principios, quizá por la densidad abrumadora del siglo que pasó y el vacío prospectivo del que viene (...) los ritos del no-olvido, la rememoración, la recuperación, el inventario, se multiplicaron en las últimas dos décadas, involucrando diversamente a las sociedades, tanto en lo que hace a las distintas instancias de decisión política,

mediática y cultural, como a las prácticas comunitarias, la producción académica y experimentación artística (2008: 77).

Este deseo de inventariar se extiende hasta nuestros días, y su urgencia se muestra tanto en la emergencia de obras que problematizan pedazos de la historia, como en las curatorías y exposiciones que activan los archivos y documentos de los propios artistas sobre su vida y obra. Para Suely Rolnik,

El foco de la compulsión de archivar puesto en estas prácticas se ubica en un campo de fuerzas que disputan el destino de su reanudación en el presente. Un variado espectro que va desde las iniciativas que pretenden activar su potencia poético-política hasta aquellas impulsadas por el deseo de ver tal potencia desaparecida definitiva e irreversiblemente de la memoria de nuestros cuerpos. (2008: 13)

Las prácticas artísticas al preguntarse y trabajar sobre el archivo y la memoria lo que hace es posibilitar la disputa por el presente. “En su dimensión productiva el archivo tiende a montar y el arte en la suya a desmontar.” (González, 2017: 11). Esta afirmación que podría presentarse como una dicotomía, nos advierte sobre la posibilidad de montar la realidad que tienen los archivos en el ordenamiento tradicional e institucional⁴. Lo que haría el arte cuando los trabaja y expone es habilitar la posibilidad de mirar desde una perspectiva abierta el archivo en su relación con el presente, habilitando reflexiones a partir de la *dis-posición* de los materiales en la realización escénica. Para Didi huberman, un elemento fundamental, en la operación de montaje brechtiano, es la manera de disponer,

no se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas -ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo- sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus contradicciones, sus conflictos (...) Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero. (2008: 97).

Montaremos entonces en la medida que desmontemos y dispongamos las imágenes y materiales de otras maneras posibles. “Observar, es decir, poner atención, repetir, mirar, especular, teorizar a partir de los sentidos (ver, escuchar, sentir, oler, tocar y más...)” (Celedón, 2020: 33) los feminismos de la posdictadura. Sumergirse en los archivos feministas es estar atentas a las señales marginales de alteraciones, desvíos y torceduras al sentido común dominante que un archivo establece, y la escena una posibilidad de iluminar y abrir múltiples sentidos. Construir una escena a partir de las memorias singulares pero compartidas de las feministas de los 90. Afectarse con sus cachureos, *disponer* los objetos, desmontar los silencios. “crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica.” (Rolnik, 2008: 10)

⁴ En este sentido es fundamental revisar *Mal de Archivo* de Jacques Derrida. El autor aborda las consecuencias éticas y políticas de las prácticas de archivo. El mal, las catástrofes, las guerras y la violencia desatada están archivadas, y tensan y problematizan las políticas del archivo y la memoria.

¿Cuántas son las posibilidades del archivo? ¿Cuáles son sus materialidades? ¿Cuáles son las posibilidades testimoniales de un objeto? ¿Cuáles son los recursos que desprende un objeto para el tratamiento de la memoria? ¿Qué relación existe entre la afección que desatan los objetos y la historia que estos mismos narran desde las características de su existencia material? ¿Cómo circulan estos materiales más allá de los archiveros, estantes, veladores, closet, cajas personales?

Estas interrogantes movilizan otras maneras de aproximarse a los archivos que excede el análisis discursivo de su contenido y, además, abren posibilidades de mirar distintos tipos de soportes y materialidades que puedan constituirse como archivos. Cartas, recortes de prensa, audios, entrevistas, sonidos, objetos indeterminables, fotografías, deterioros, óxidos, lo ilegible; múltiples formatos y texturas cargadas de afectos que son huellas de historias de vidas particulares que, a su vez, son relato colectivo. “Una investidura afectiva en los objetos que, más allá de las prácticas artísticas, es consustancial a la construcción de la memoria y la propia identidad: el que quedó fijado en el recuerdo, el que se atesora todavía hoy, el que marca una herencia, el que traduce un modo de ser – o lo aparenta –, el objeto simbólico, el objeto de deseo...vivimos inmersos en un mundo de objetos, un mundo que – evocando un conocido poema de Borges – nos sobrevivirá...” (Arfuch, 2015). Aquellos objetos, documentos y archivos que den cuenta de la vida política afectiva de las feministas que vivieron un momento clave en una nuestra historia reciente, que no solo fue la transición de un régimen dictatorial a uno de tipo democrático, sino que fue el tránsito, el desplazamiento, la transformación en las subjetividades, en las vidas de las feministas. “tránsito de estrategias en espacios de poderes, tránsito de signos en momentos en que las palabras, también en transición se sitúan y cambian sus modos de significar. Un periodo de transición es, sobre todo, un tiempo de incertezas, de interrogantes y también de apertura, a otros modos de hablar” (Raquel Olea, en Ríos et al, 2020: 21). Volver a mirar entonces este problema del pasado que nos estalla en el presente, la transición de nuestros cuerpos a otros escenarios sociales.

La suspensión de nuestro tiempo cotidiano, la liminalidad como momento que se expande en el tiempo y nos golpea entre sueños y frustraciones. La articulación sensible de los procedimientos escénicos pueden habilitar espacios colectivos reflexivos micropolíticos, en los que las dimensiones de la vida íntima y social son indisolubles, en el que los tiempos se dislocan y se salen de sus márgenes establecidos. Erika Fischer-Lichte señala que “Se ha demostrado repetidamente que la experiencia estética que posibilitan las realizaciones escénicas puede considerarse por encima de todo una experiencia umbral, una experiencia que puede llevar a cabo una transformación en quienes la experimentan” (2011: 347). La copresencia del cuerpo de actrices, performer, espectadores y espectadoras en un espacio y tiempo determinado es lo que constituye a las artes escénicas. Un hacer algo juntas y juntos que suspende el tiempo dominante y posibilita un espacio para la reflexión y la autoreflexión “Acontecimientos fugaces que nadie puede adquirir mediante la compra, meterlos en su caja fuerte o colgarlos en su sala de estar.” (Ibíd: 323). Un acontecimiento fugaz e irrepetible que produce conocimiento, que se construye, interpela y modifica a través de la relación de unas con otras en el momento que se experimenta la realización escénica.

III. Propuesta metodológica.

La metodología en la investigación artística es también un asunto epistemológico, puesto que la manera en que se produce lo que se produce genera conocimiento y no solo es un camino para acceder a él. Esto, además de abrir infinitas posibilidades de procedimientos para abordar los procesos, provoca una disputa respecto a lo que entendemos por conocimiento, a las maneras cómo lo producimos (incluido el cuerpo), y los parámetros de validación académicos con los que se los mide. Así entonces los marcos metodológicos para la realización de esta tesis serán de carácter interdisciplinarios y múltiples.

Uno de los nudos problemáticos que presenta una investigación artística que, además, indagará en un pedazo vidrioso de los feminismos en Chile, es la pretensión de objetividad. Por un lado, el arte se vincula con los procesos de subjetividad y, los feminismos, rehúyen las pretensiones de verdades universales que supone la objetividad positivista, puesto que su condición es subalterna frente a la supremacía del conocimiento blanco, masculino y heterosexual. Por estas razones, esta investigación artística se situará desde los conocimientos situados y las epistemologías feministas (Haraway) para sortear el relativismo posmoderno (una manera de no estar en ningún sitio mientras pretende igualmente estar en todas partes. (1991: 329)), la pretensión de objetividad universal, y la romantización de las sujetas subalternas que implica la ausencia de la crítica y contradicciones.

Donna Haraway (1991) en “Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza”, estirando y tensionando los planteamientos de Sandra Harding sobre la epistemología feminista del punto de vista, propone que los conocimientos y las subjetividades están ligadas de manera radical a su contexto y, por tanto, serán *parciales* y *situados*. Plantea la objetividad fuerte como concepto para asumir la parcialidad. Para la investigadora y académica chilena María Angélica Cruz, “En definitiva y pese a lo simple que parece, para Haraway la objetividad feminista equivale a los CS [conocimientos situados], donde se asume que solo la perspectiva parcial es la que permite la objetividad, en otras palabras, la objetividad feminista es racionalidad posicionada (Haraway, 1995). Esto es dar vuelta herejemente la premisa moderno-positivista que asume que una posición particular impide la objetividad”. (2015: 93). Así entonces esta investigación se tomará de los conocimientos situados para soslayar las prácticas relativistas y encontrar la objetividad lejos de los principios universalistas del positivismo moderno.

A continuación se proponen las acciones a realizar y sus marcos referenciales. Actualmente la investigación se encuentra en la primera etapa: Levantamiento de información, Investigación documental, entrevistas en profundidad, encuentros y conversaciones. Me interesa en esta ocasión, poner el énfasis en la concepción de lo encuentros con las mujeres y feministas, y en la conceptualización de los procedimientos artísticos que se proponen.

1. **Levantamiento de información:** en esta primera etapa del proyecto se contempla acciones que permitan acceder a los archivos y experiencias de las mujeres que construyeron feminismo en la década de los 90. Estas son:

- **Investigación documental.** Levantamientos de archivo. Lecturas
- **Entrevistas en profundidad, encuentros y conversaciones.** Se trata de reiterados encuentros entre la investigadora y las mujeres dirigido a compartir experiencias que habiliten un espacio de encuentro y confianza en la que las feministas socialicen las huellas materiales de sus recuerdos: grabaciones, fotografías, recortes de prensa, declaraciones políticas, programas de congresos feministas, cartas, etc. Estos encuentros, las entrevistas, las conversaciones, nos permite socializar materialmente los recuerdos, y la afección que eso produce en los cuerpos, será lo que provea de información sobre el modo de conformación de las subjetividades políticas y afectivas que las atravesaron en los años 90, y cómo ese sentir-pensar se interpela desde y hacia el presente. A través de éstas es posible una comprensión profunda de las posiciones de las feministas, las razones de sus acciones, sus contradicciones, los horizontes que les animan, etc. Igualmente posibilita trazar los agenciamientos, las rupturas o seguimientos con la política institucional, así como insertar sus luchas en el marco de los conflictos sociales generales.

Un elemento fundamental para abordar este proceso es concebir la experiencia como constitutiva de la investigación y no como un elemento de contexto.

Para Arditti, los conocimientos situados que propone Haraway, son “una epistemología que reconoce la realidad de las experiencias de las personas y de su permeabilidad al poder, aunque también admite la especificidad de cada una, incluyendo la suya propia”. (1995: 15). Esta cuestión es un elemento fundamental para esta investigación, puesto que el trabajo será en torno a las *experiencias* de las mujeres que construyeron feminismos a inicios de las postdictadura chilena. Estas experiencias resuenan en nuestro presente, no solo en tanto definiciones de la política feminista, sino en el mismo devenir de las trayectorias de vida de las protagonistas y su relación con el poder.

Otra cuestión importante, será el concebir el trabajo de las entrevistas como una posibilidad de encuentro en el que la conversación, la experiencia común genera conocimiento

Para Haraway, “Los conocimientos situados requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento “objetivo”.” (1995: 341) Así entonces los objetos no están ahí para ser leídos, para ser “descubiertos”, sino que, para iniciar una relación social, una conversación. Para Eva Lucumí “la investigada y la investigadora se ubican en el mismo plano crítico, la investigadora conoce y al mismo tiempo se ve a sí misma, pues desarrollar este tipo de investigaciones forma parte de construir la propia experiencia de vida” (2012: 34). En este sentido el conocimiento no se produciría de manera individual sino como un trasvasije de experiencias comunes.

2. Práctica de la investigación artística escénica.

- **El archivo propio.** Elaboración de un registro de todo el proceso de investigación que incluya diferentes fuentes y materialidades (textuales, sonoras, audiovisuales, etc.). Además del registro de los encuentros con las entrevistadas, se realizará uno de la experiencia misma de la indagación. El trabajo con los archivos institucionales y personales, las lecturas, los encuentros y entrevistas, arrojarán impresiones y reflexiones primarias que de manera intuitiva imaginen posibilidades de cruces y diálogos materiales entre ellas. “El registro en estos casos no se limita a describir el proceso sino que también funciona como dispositivo que transmite conocimiento” (Contreras, 2013: 78) Estos materiales resultan fundamentales para comprender el proceso investigativo y son potenciales recursos escénicos.
- **Indagación y experimentación.** En la medida que estos materiales vayan apareciendo serán interrogados escénicamente a través de distintos procedimientos. Preliminarmente se trabajará una ‘consigna’ que guíe el proceso de investigación artística. Propongo *la imagen crítica* (2018: 87) que plantea Didi-Huberman al leer el trabajo de Bertolt Brecht en “Cuando las imágenes toman posición”. Se trata de un procedimiento en el que la exposición de las imágenes no refiere a ellas mismas, sino, a la manera en la que están dispuestas. Son sus diferencias, contradicciones, la relación con las palabras, con el cuerpo, los sonidos, lo que nos proporcionará nuevos sentidos. Una imagen siempre es otra cosa además de lo que muestra de sí misma, “los ojos incluidos, los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y formas de ver, es decir, formas de vida.” (Haraway, 1995: 327); En este sentido, podemos decir que estas formas de ver que señala Haraway, dialogan con lo propuesto por Didi - Huberman, en tanto el montaje como procedimiento crítico permite montar y desmontar realidades. La visión es siempre una cuestión de poder ver.
- **El cuerpo como encarnación particular, específica y perspectiva parcial.** Para Haraway, los cuerpos como objetos de conocimiento son nudos generativos materiales y semióticos. (1995: 345). La primera cuestión que nos sitúa en un proceso de investigación es nuestro cuerpo y su construcción performativa genérica y sexual (Butler, 2007). Además de poner en una situación corporizada a la investigación, en los conocimientos situados “el cuerpo es un agente no un recurso” (ibíd.: 344); es decir, el cuerpo emerge como productor de sentido y conocimiento y no como un vehículo para acceder a él. Este elemento es fundamental para la práctica artística como investigación, puesto que es el cuerpo el principal implicado en la indagación, su sensorialidad, su accionar y su intuición, son procedimientos válidos y no elementos secundarios u ornamentales. En este sentido, los procedimientos artísticos que se vaya formulando en el proceso, como por ejemplo la imagen crítica, siempre estarán atravesados por la performatividad del cuerpo. Sin embargo habrá momentos en que la exploración será específicamente en la posibilidades del cuerpo como productor de conocimiento.

- **Montaje.** El montaje es también una forma de escritura. Esta cuestión es muy relevante porque el trabajo de escritura de la escena será la forma de disponer en el espacio, y no el texto entendido como dramaturgia. Las palabras son un elemento más a disponer y no el principal. “La escritura-como-montaje se convierte en un proceso que no se agota, no tiene un resultado, un fin. De ahí que cada vez resulte más difícil el decimonónico concepto de ‘conclusiones’ en este tipo de trabajos. Un ensayo no tiene ‘conclusiones’ diría Adorno.” (Fernández, 2013: 107) Así, el trabajo de montaje es abierto puesto que la relación entre los cuerpos, los objetos, las palabras, los sonidos, las imágenes es variable, y en esa inestabilidad continúa produciendo sentidos. Esta cuestión se expande aún más cuando se genera el encuentro con los públicos y los sentidos se interfieren y potencian por nuevas subjetividades y afectividades.

Teniendo un acumulado de aproximaciones con los materiales, se convocará al equipo de trabajo que acompañará el proceso. Se compartirán los hallazgos, intuiciones, errores, aciertos y se pondrán en común las reflexiones e ideas que de ellos surjan. El equipo estará compuesto por una diseñadora integral, una actriz-performer y una música-sonidista. En esta parte del proceso se profundizará en la experimentación visual y sonora, y se irán definiendo los cuadros escénicos y probando de manera común las posibilidades de montaje. Paralelamente se irá sistematizando el proceso para la elaboración que acompaña la tesis obra.

- **Presentación del resultado de la investigación en práctica artística escénica.**

IV Investigación abierta, más que una conclusión, una hipótesis.

A partir de los antecedentes y conceptos que hasta aquí someramente se han presentado, propongo que la práctica en la investigación artística es capaz de producir conocimiento a través de otras maneras de lo sensible.

Así mismo, habilita múltiples formas de exploración que permiten construir memorias compartidas en las que podamos preguntarnos por nuestras construcciones y problemáticas políticas, no solo desde el pensar sino también desde el sentir.

El tránsito de un régimen dictatorial a uno de tipo democrático, trajo consigo la desarticulación de la movilización en contra de la represión y precarización de la vida de la dictadura cívico militar, y dio paso a nuevas orgánicas y disputas políticas. En este nuevo escenario de incertidumbre, desilusiones, frustraciones y expectativas, se potencian nuevas posibilidades y posiciones, pero también silencios. En esta situación liminal también habitaron los feminismos y, hasta hoy, se presenta como un nudo problemático poco abordado: el llamado silencio feminista de los años 90

Más que un silencio lo que realmente ocurrió fue una disputa por el horizonte político del feminismo entre las posiciones autónomas y las institucionales, en un momento en el que la vida social y política pareciera suspenderse así misma con el ánimo de construir una nueva.

La política del movimiento feminista está ligada de manera indisoluble a la problemática y política del cuerpo. Para la práctica en investigación, el cuerpo, es un elemento fundamental que produce conocimiento y no es un medio para acceder a él; este diálogo político y metodológico en tanto la potencia del cuerpo, propician lo

interdisciplinar como una posibilidad de ampliar, profundizar y mover los ejes de los problemas.

Por esto que es necesario el encuentro con sus protagonistas con la materialidad de sus cuerpos y recuerdos (archivos múltiples), y la afección que estos producen en el pasado y en el presente desde una *situación* determinada.

En definitiva, explorando estrategias interdisciplinares desde una perspectiva parcial y desde la práctica en investigación artística, construir una escena teatral que nos permita aproximarnos, conversar y *conocer* problemas políticos que estallan en momentos de liminalidad social: la autonomía y la institucionalización de los deseos y demandas.

Bibliografía citada

- Arditti, Jorge (1995). Prólogo *Analítica de la Posmodernidad en Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*, Donna Haraway. España. Ediciones Cátedra.
- Arfuch, L. (2007) *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2015) *Arte, Memoria y Archivo. Poéticas del Objeto*. Revista Do Programa Avancado de Cultura contemporánea. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/#:~:text=Una%20independencia%20afectiva%20en%20los,aparenta%20%E2%80%93%2C%20el%20objeto%20simb%C3%B3lico%2C>
- Butler, J. (2007) *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona. Ediciones Paidós.
- Cruz, M. A. (2015) *Los conocimientos situados de Donna Haraway como recurso epistemológico para la investigación crítica. Cuatro escenarios para analizar los ensamblajes entre ciencias sociales y política en el Chile de la postdictadura* [tesis doctoral. Universidad Complutense. España] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/30003/1/T36033.pdf>
- Celedón, G. (2020) *¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?*, en *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio*. Ed. Benavente, C., Viña del mar: CENALTES ediciones.
- Cornago “Prologo” en Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. España: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros
- Dieguez, I. (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Franulic, Andrea. (2006) *Cuando decimos autonomía, sabemos de lo que estamos hablando*. En <https://andreafranulic.cl/actuancia-feminista/cuando-decimos-autonomia-sabemos-de-lo-que-estamos-hablando/>

- Fernández, A (2013) *Escribir desde el montaje, otra forma de escribir*, en *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Ed, Selina Blancos. España. Ediciones asimétricas
- Gonzalez, G.; Troncoso, V. Ed (2017) *Arte + Archivo: producción, reflexiones y desplazamientos*. Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2013). *Micropolítica*. Buenos Aires: Tinta limón editores.
- Grau, O. (2018) Un cado en la mano. En Zerán, F (ed) (2018) *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Santiago: LOM
- 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.
- Lucumí, E. ((2012) *Mujeres víctimas de violencia sexual en el contexto de Buenaventura: una mirada a las formas de subjetivación* [Tesis de Maestría, Universidad de Manizales, Colombia] <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20140805070330/LucumiMorenoEvaMaria2012.pdf>
- Ranciere, J. *El reparto de lo sensible. estética y política*. Santiago: LOM
- Rivera Cusicanqui Silvia (2018), *Historias debidas VIII: Silvia Rivera Cusicanqui (capítulo completo)* <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>
- Ríos, M.; Godoy, L.; Guerrero, E. (2020) *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento en el Chile de la posdictadura*, Chile: Historiográfica
- Rolnik, S. (2008). *Furor de Archivo*. Revista colombiana de Filosofía de la Ciencia, vol. IX, núm. 18-19, pp 9-22. Colombia. Universidad El Bosque. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41411852001>
- Turner, V. (1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid. Taurus