

Contra la amnesia del rigor; memoria de una residencia

Francisca Carolina Alsúa Morchio
Correo-e: contacto@franciscaalsua.com

“Contra la amnesia del rigor”; memoir of a residency

RESUMEN:

Contra la amnesia del rigor, es un proyecto artístico ejecutado en Caleta Tortel, Comuna de Tortel, (Región de Aysén, Chile) en el contexto de las Residencias de Arte Colaborativo realizadas por el programa Red Cultura del antes Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y ahora Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Las Residencias de Arte Colaborativo son residencias de producción donde los productos realizados deben ser creados y ejecutados bajo dinámicas colectivas, colaborando con distintos miembros de la comunidad local, y teniendo como principal objetivo la reestructuración de vínculos entre los participantes. Así, el proyecto cuenta con distintas aristas y autorías colectivas en cada una de estas. El presente artículo toma la forma de una memoria de lo que fue el proceso del proyecto. Escrito en primera persona y a veces coloquialmente, tiene como objeto describir el proceso, desde el contexto social primero y luego refiriéndose al proyecto inicial, sus cambios, los productos realizados, los vínculos con la comunidad local, y las posibilidades abiertas desde la residencia.

PALABRAS CLAVE:

Aislamiento cultural, estudios culturales, acción cultural, análisis de sistemas.

ABSTRACT:

“Contra la amnesia del rigor” is an art Project set up in Caleta Tortel (Region of Aysén, Chile). The project was executed in the context of a residency programme organised by the National Council of Culture and the Arts. These collaborative practice residencies are production-based, meaning that artists are required to create work collectively with the local community within the residency period. This article is a short memoir of the process. Written colloquially and in the first person, its main objective is to describe the entire process, from the initial social context within the territory, to the work made and the changed societal bonds between certain participants.

KEYWORDS:

Cultural isolation, cultural studies, cultural action, systems analysis.

INTRODUCCIÓN

Contra la amnesia del rigor es un proyecto artístico ejecutado en Caleta Tortel, Comuna de Tortel, (Región de Aysén, Chile), dentro del contexto de las Residencias de Arte Colaborativo (RAC) convocadas por el programa Red Cultura, del Departamento de Ciudadanía Cultural del antes Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y ahora Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. La residencia es un proceso durante el cual un artista, grupo o colectivo, se introduce dentro de un contexto geográfico y social específico por un período determinado de tiempo, con el objetivo de que este contexto informe y afecte los procesos de creación de obra. En el caso de las RAC, se trata de residencias de producción durante las cuales la o el artista debe, además de investigar, realizar una o más obras bajo dinámicas colectivas de creación, realización y producción, colaborando con distintos miembros de la comunidad local, y teniendo como principal objetivo la reestructuración de vínculos entre los participantes. Así, el contexto tanto físico como social se vuelve determinante en el desarrollo del proyecto. La geografía, las condiciones de ruralidad, la disposición a la participación de los miembros de la comunidad, las necesidades específicas presentes en el territorio, la personalidad de la o el artista y sus intereses personales, entre otros factores, permea y forma lo que finalmente será el proyecto a ejecutar. Contra la amnesia del rigor significó un proceso complejo, que me forzó a incorporar temáticas y procesos antes no explorados en mi obra, lo cual finalmente derivó en abrir muchísimas nuevas puertas para desarrollar e investigar.

Desde el primer minuto, las características sociales propias del territorio dificultaron mi desempeño. Para entender un poco el choque de realidades, es importante aclarar que soy artista visual, trabajando dentro del contexto de la estética de sistemas o estéticas relacionales –lo cual es una descripción laboral bastante críptica para gente que no se desenvuelve cotidianamente en el terreno de las artes–, soy mujer, relativamente joven, y llegué sola a trabajar a una localidad aislada de la Patagonia. En un principio no tuve indicadores de que una mujer trabajando sola en una localidad aislada de la Patagonia era algo poco usual. En el contexto de estas dinámicas de trabajo, es normal viajar a implementar proyectos en lugares poco habituales y esta no era mi primera experiencia. Ocurren cosas extraordinarias y parte vital del proceso es justamente abrirse a estas experiencias y dejar que le vayan dando forma al proyecto. En este contexto, he



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

vivido varias situaciones inesperadas y un poco surrealistas. En el caso de esta residencia, me tocó también vivir situaciones así, algunas quizás más habituales, pero no por eso menos inquietantes. Comentarios como “¿pero cómo, viene sola?” o “una mujer no llega sola a trabajar a la Patagonia” estaban en un principio a la orden del día. ¿Cómo entonces se puede levantar y ejecutar un proyecto colectivo cuando, por su género, la figura a cargo de este proyecto está desde un principio invalidada frente a los habitantes del territorio? Este artículo es un recuento de dicho proceso.

Primero estableceré brevemente un marco teórico que explica lo que son las prácticas colaborativas, de dónde vienen, cómo funcionan, cuál es su rol político y social, cuál viene a ser mi rol como artista y, dentro de este mismo marco, cuáles son las visiones que vendrán a informar este proyecto en particular. Una vez demarcado el campo de acción conceptual, procederé a referirme a la residencia propiamente tal. Esta es una sección inevitablemente teñida por la subjetividad y afectividad. Al fin y al cabo, una residencia es un espacio que invita al artista a romper con límites personales con el fin de desencadenar el desborde de la propia práctica. Una de las diferencias entre arte colaborativo y trabajo social es la transversalidad que se intenta generar desde el terreno del primero.. Como artista, una trabaja desde un principio de reciprocidad, donde una aprende y se afecta tanto o más que los demás participantes del proyecto. En este sentido, el proyecto se termina por construir desde temáticas que son planteadas por las participantes y que afectivamente invaden mi experiencia y se vuelven inevitables, incontrolables. Esa sección describe primero mis impresiones del territorio y los habitantes de Tortel, junto con las necesidades planteadas por ellos mismos y contrastando estas impresiones con mis temáticas de trabajo. Me referiré brevemente a las intenciones de una residencia de este cariz como política pública. Así, llegaremos a ver cómo se gesta la idea del proyecto definitivo. Luego procederé a narrar cuales fueron las etapas para su ejecución, describiendo la variedad de productos –obras– realizados y bajo qué parámetros la participación de la comunidad fue una realidad. Por último, cerraré este texto refiriéndome a los vínculos observados entre todos quienes participamos del proyecto y cómo algunos de estos fueron afectados, ya sea positiva o negativamente, por la residencia.

DE ESTÉTICAS, RELACIONES Y SISTEMA

El artista opera como un provocador cuasi político, aunque de ninguna forma concreta sea un ideólogo o un

moralista. [...] La función específica del arte didáctico moderno ha sido la de demostrar que el arte no reside en entidades materiales, sino en las relaciones entre las personas, y las personas y los componentes de su entorno. (Jack Burnham, 1968).

Las prácticas participativas en el arte contemporáneo dicen relación con un tipo de obras en las cuales prima el proceso por sobre el resultado, incluyen algún nivel de interacción con la audiencia, y la obra misma se encuentra en un contexto que facilita interacciones entre los participantes, la obra y el artista. Así, se genera un desplazamiento de la obra, desde una economía del objeto a una economía de experiencias (Borriaud, 1998). El crítico y curador Nicolas Borriaud denomina este tipo de prácticas ‘Estéticas relacionales’, definiéndolas como un aporte nuevo; separando conceptualmente las obras que él caracteriza como relacionales (de los 1990s), del arte político y activista de las décadas de 1960 y 1970. Al realizar este quiebre, Borriaud argumenta que los artistas con los que trabaja tienen como norte un interés por la generación de vínculos e interacciones que se debe, en parte, al contexto tecnológico y la paradoja entre mayor facilidad de comunicación y la falta de contacto que deviene de la misma. La despersonalización del mundo globalizado actuaría como un catalizador que genera la necesidad de crear nuevos micro-mundos, micro-comunidades. En este sentido, el arte “ya no intenta representar utopías; más bien intenta construir espacios concretos.” (Borriaud, 1998, pág. 46)¹

Si bien la estética relacional prevalece como la teoría más popular para enmarcar este tipo de proyectos (y por esto este resumen), hay otra estética que me parece describe más adecuadamente los vínculos generados durante las obras, y por ende, enmarca mejor los proyectos mismos. Este marco corresponde a la Estética de Sistemas (1968) del académico estadounidense Jack Burnham. Mientras que para Bourriaud (1998) el argumento de mayor peso para separar el arte relacional del arte político/activista de los '60 y '70 se basa en las condiciones generadas por los avances tecnológicos en los 90 –dígase internet y el mundo globalizado–, lo cierto es que Burnham construye su Estética de Sistemas basándose en la Teoría de Sistemas –que nace del funcionamiento interconectado de los sistemas computacionales– que se gestaba a fines de los años 50. Burnham explica que los vínculos entre software y hardware son análogos a las prácticas artísticas, entendiendo que las decisiones sistémicas tomadas en el ambiente militar son esencialmente criterios estéticos, y por ende, la teoría sería homologable a las artes (1968, pág. 113). Desde el lado de las artes,

¹ Tanto ésta como las demás citas del texto son traducciones realizadas por la autora.



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

se basa en los trabajos de artistas como Hans Haake y Robert Barry, quienes realizaban obras cuya temática y medialidad se enmarcaba en el ámbito de la tecnología. De esta forma, la teoría nace desde la tecnología, pero para enmarcar obras que se desenvuelven desde los mismos códigos. Es desde este tipo de prácticas que Burnham identifica una tendencia mundial de cambio de foco, desde un enfoque en el producto/obra hacia una preocupación o énfasis principal en el sistema.

El académico Francis Halsall aclara que la “estética de sistemas permite la creación de un campo expandido de la práctica artística, lo que implica un traslado desde objetos de arte a la utilización de sistemas como medios artísticos.” (2008, pág. 132). Este argumento es homologable al traslado del mercado del objeto a uno de experiencias descrito por Borriaud. Además se refiere a una emergente cultura supercientífica, a la cual los artistas están rápidamente adhiriendo, y dentro de la cual, lejos de trabajar solos, se deben asesorar por un equipo de profesionales: ingenieros, programadores, biólogos, etc. De esta forma, todos estos profesionales forman una red de colaboración que converge en dos puntos: el artista a un extremo, y la obra al otro. En su re-lectura contemporánea, el académico Stephen Jones (2005) aclara que las relaciones entre artistas y tecnólogos –o en el caso de este proyecto, habitantes del territorio de Tortel – son más complejas que lo establecido por Burnham. Jones describe tipos de interacción en redes – de configuración neuronal (no lineales)– que permiten que la información fluya en varios sentidos simultáneamente. Las acciones de un miembro del equipo no son meramente una respuesta a una indicación del artista. Lo que esta persona piensa, siente, hace y dice, forman igualmente esa respuesta, por lo que esta en sí afectará e informará las posturas tanto del artista como del resto del grupo. En este tipo de interacciones complejas se evidencia más claramente lo que Burnham argumenta: lo que vale en estos proyectos, el real ‘producto’, no es el objeto final, sino la información, y ésta se genera desde los vínculos entre los profesionales. Todos están trabajando para resolver los problemas planteados por el artista en un inicio, pero una vez empezado, es el proceso el que dicta el camino.

Una de las discusiones más importantes para este proyecto la define el académico Boris Groys, quien ha logrado describir de manera precisa lo que sucede con la transversalidad en los procesos. En la teoría, una obra colaborativa no tendría un solo autor, sino varios. Pero en el contexto de una artista implementando un proyecto colaborativo en un territorio, la transversalidad no se vuelve una total ilusión, pero sí se complejiza. Según Groys, “...si el acto creativo propiamente tal es parte de un cierto sistema, y guiado desde sus inicios por un juego de reglas definido, entonces el artista cuenta con un acceso único al sistema. Y esto quiere decir que tiene

poder y competencias únicas en su vinculación con el sistema” (2005, pág. 142). En el fondo, el artista, al estar levemente afuera o en el borde del sistema, tiene una perspectiva única, lo cual le permite re-ordenar interacciones o incluso motivar la reestructuración total del sistema. Es aquí donde se acopla la discusión sobre las responsabilidades del artista. En términos generales, la misión del artista es lograr ejecutar la obra en su mayor grado de perfección posible. En el caso de las prácticas colaborativas, la obra/objeto no es el norte, es el motivo. Es lo que genera la articulación del sistema (entendiendo que los proyectos se realizan inmersos en el contexto de grupos sociales preexistentes, la obra no construye los vínculos entre las personas, pero si los reconfigura, posibilitando cambios permanentes en estos vínculos en otros ámbitos cotidianos más allá del proyecto). En este sentido, es importante no perder el norte real. En el proceso de que el producto se convierta en lo que imaginamos, podemos forzar, o pasar a llevar a algunos miembros del sistema. Esto impactaría negativamente en los vínculos formados. Por eso es importante establecer el traslado del norte. En el fondo, artistas como Jeff Koons o Damien Hirst, o incluso Olafur Eliasson trabajan a cargo de grandes talleres-fábrica, donde un grupo de asistentes realiza las obras y aporta en la creación de proyectos. Sin embargo, en estas dinámicas, quien define es quien está a cargo. En estos entornos hay colaboración, pero no son prácticas colaborativas o participativas propiamente tal, ya que el fin último es el objeto, no el grupo.

Entendiendo el traslado del objetivo final, desde la obra al vínculo, esta forma de trabajo describe obras y artistas que trabajan facilitando situaciones. La importancia de la creación de vínculos o micro-comunidades también dice relación con lo que, según el filósofo y psicoanalista Félix Guattari, sería el rol o el poder del arte y el artista: “El artista, y de manera más general, la percepción estética, separan y des-territorializan un segmento de lo real de manera tal que le hacen jugar el rol de un enunciador parcial”. (Guattari, 1992, pág. 79). Esa habilidad de separar, habitar y exponer distintas láminas de lo real permite que el arte sea un territorio donde pueden generarse espacios o vínculos sociales anteriormente inexplorados por los miembros de una comunidad. Sin embargo, para lograr entender la relevancia de crear o fortalecer estos vínculos no explorados, sería mejor entender lo que sociológicamente significa la palabra comunidad.

Para el filósofo Jean-Luc Nancy, la comunidad, lejos de ser lo que la sociedad destruyó o perdió, es lo que sucede con nosotros [...] como consecuencia de la sociedad.” (Nancy, 1986, pág. 62) Entonces, para Nancy, comunidad es una sub-dimensión más personal y afectiva de la sociedad. Esto se entiende ya que en sí, las sociedades se generan como respuestas para resolver



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

problemas comunes relacionados al trabajo; un mastodonte se caza en equipo; es más fácil defenderse en grupo; un huerto se cultiva de mejor manera con más mano de obra. Es decir, en un grupo social dentro del cual se dividen las labores de subsistencia, hay mayor productividad con menos esfuerzo, facilitando la supervivencia del grupo. En este sentido, la estructura de una sociedad, aunque infinitamente más compleja, está inherentemente vinculada a relaciones de trabajo entre los individuos que la componen, no así la comunidad. Por el contrario, Nancy (1986) explica que la noción de comunidad comienza a gestarse cuando las personas dejan de trabajar. Comunidad sería lo que sucede más allá del trabajo, cuando los vínculos entre las personas trascienden la singularidad del individuo. Aquí volvemos al vínculo afectivo. Cocinar puede entenderse como un trabajo, pero también –sobre todo durante el siglo XX– se ha convertido en un espacio colectivo-familiar. Es en la transición de actividad productiva o vital a rito afectivo en el cual se comienza a generar comunidad. En este caso, la actividad está vinculada a la familia y las tradiciones, sin embargo, también se puede generar comunidad desde un sinnúmero de vínculos, más allá de la actividad en sí. No es el trabajo lo que une a las personas. Este se vuelve una excusa, una forma de unir o agrupar individuos. La comunidad surge en los vínculos que estos individuos generan entre sí, más allá de la obligatoriedad de estar juntos al trabajar juntos, abriéndose a compartir, perdiendo su singularidad, construyendo un espacio, entidad e identidad colectiva.

De esta manera, la estética de Burnham (sistemas), es paradójicamente muchísimo más contemporánea que la de Bourriaud (relacional). Mientras que la teoría de Borriaud suele describir trabajos realizados desde espacios de arte, la estética de sistemas me recuerda al concepto de Ecognosis ocupado por el filósofo Timothy Morton para describir una sensación compleja; el saber no dicho. Una noción de coexistencia, de interconexión entre individuos (no solamente vivos o naturales, también inertes o fabricados) en un mega-sistema que el mismo Morton denomina como hiper-objeto (Morton, 2016). Desde esta perspectiva, las teorías de Morton, que dicen relación con cómo habitamos o nos mantenemos, quiénes somos o podemos ser en el Antropoceno, parecen ir de la mano con las abstracciones sociales y artísticas de la estética de Burnham. La estética de sistemas es una forma de pensar, de entender el mundo, que –en el terreno de las artes– nos permite estructurar situaciones y vínculos desde los terrenos del activismo político, de género, ambiental, etc., con efectos reales en grupos pequeños de personas, controlando el riesgo de hacer obras panfletarias o propagandistas.

Bourriaud, por otra parte, hace lo opuesto de la ecognosis. Establece un quiebre, declarando que las artes relacionales no tienen precedentes en la historia del

arte (Borriaud, 1998, pág. 44). Este es mi principal reparo con la teoría dominante de las estéticas relacionales. Mientras que la estética de sistemas nos invita a entender la obra desde el proceso, por medio de los contextos y las interacciones, Bourriaud niega el contexto. No solamente ignora el texto de Burnham, quien esencialmente produce el marco para las obras o procesos que Bourriaud define, sino que también niega otros referentes evidentes, como por ejemplo, el arte feminista. Para la académica Helena Reckitt (2013), esto es particularmente preocupante, ya que algunas de las prácticas descritas por Bourriaud (o llevadas a cabo por sus artistas), son justamente prácticas comunes dentro del arte feminista. Más tajante aún, Bourriaud, no solo ignora las prácticas feministas – junto con las ambientalistas–, las rechaza. Al hacer esto, según Reckitt se produce una estética en la cual el artista es falta de cuerpo y género; una mente sin sensorialidad. En esta ausencia del cuerpo, Borriaud termina por ignorar o hacer vista ciega a cómo nos relacionamos corpórea y sexualmente (Reckitt, 2013), ignorando así una gran porción de la comunicación no verbal.

La creación de espacios concretos que plantea Bourriaud, y que la académica Claire Bishop luego describe como creación de micro-comunidades (2004, pág. 54), es mi primer punto de quiebre con Borriaud. Una cosa es entender esas micro comunidades cuando se trabaja desde espacios de arte preestablecidos, donde la audiencia –nueva comunidad– ya es un grupo selecto de personas que asiste a exhibiciones, pero algo muy distinto es pretender crear una nueva comunidad desde un grupo preexistente. Por otra parte, la desacreditación al trabajo desde el feminismo generó para mí el quiebre final con la teoría oficial. Contra la amnesia del rigor fue –sin quererlo– un proyecto de género. De haber evitado trabajar con esta temática, habría estado ignorando a las participantes, dañando los vínculos y probablemente, imposibilitando el proyecto. Habría entrado en un territorio sin una conciencia ecológica –ignorando los vínculos comunitarios preexistentes– para intentar crear micro-comunidades ficticias y temporales. Pero más violento aún, si hubiese entrado en el territorio queriendo enmarcarme dentro de las estéticas relacionales, ¿qué hago con el sexismo al que me estoy enfrentando y al cual no estoy acostumbrada, lo ignoro? ¿Qué me pasa a mí, siendo mujer y teniendo que desempeñarme sola en ese contexto? ¿Cómo me enfrento al darme cuenta que no debo trabajar con un hombre sin más gente presente en el mismo espacio? ¿Cómo me relaciono con mujeres que me cuentan historias sobre vidas enteras vividas en contextos de abuso? ¿Cómo puedo ser mujer e ignorar todas estas situaciones y circunstancias que se me transmiten justamente porque soy mujer? ¿cómo una estética de relaciones me puede pedir que ignore todo lo que la comunidad me dice? Eso es lo que hace que para mí como artista, Bourriaud resulte tan violento. En el fondo, la teoría no me permite admitir que soy mujer (ya



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

que no me puedo hacer cargo de esa realidad en la obra), tengo que ser una figura 'neutra', pero dentro de la historia del arte, esa neutralidad no es tal, es en realidad una masculinidad disfrazada de neutralidad, porque ese es el terreno del arte oficial. Todo lo demás, el arte desde el feminismo, desde el mundo Queer, desde las etnicidades, etc., son satélites del mainstream blanco, heterosexual, masculino, eurocéntrico. En este sentido, me parece que hay que tener muchísimo cuidado con las teorías de Bourriaud. No porque algo sea lo más aceptado, quiere decir que sea cien por ciento aplicable.

En este sentido, la visión más ecognóstica que ofrece la teoría de sistemas otorga un marco teórico muchísimo más flexible y generoso. En el fondo, al enfrentarse a un proyecto como este, una como artista debe tener la humildad de dejarse llevar y escuchar y entender la realidad del territorio y su comunidad, y partir desde ahí. El trabajo desde no necesariamente la creación, pero si la reevaluación y reestructuración de la red de vínculos ya existente entre los miembros de la comunidad permite, desde mi punto de vista, un campo de trabajo muchísimo más abierto y potencialmente útil, con una preocupación real en los participantes por sobre el producto.

VISITA AL TERRITORIO; PRIMERAS IMPRESIONES Y LA CARTA DE NAVEGACIÓN

Llegar a Tortel a mediados de julio fue una travesía. Había recién caído una nevazón enorme y la carretera desde Coyhaique a Tortel estaba nevada. Un viaje que normalmente demoraría 7 horas un tramo y 2.5 horas el siguiente terminó por convertirse en 15 horas el día uno y cinco el día dos. Lo cierto es que lo largo del viaje me ayudó a comprender lo realmente aislado que está Tortel. Si bien hay mejor conectividad estos días, siento que el haberme demorado tanto en llegar fue solo un guiño a cómo era la realidad antes de la llegada del camino. Al llegar finalmente al territorio, me puse de inmediato a trabajar. Servicio País me había dado una lista de personas que podrían querer participar, así que me dispuse a preguntar dónde vivían (o a llamar a los que pude) y tocar puertas. Ese primer viaje fue hermoso, conocí a mucha gente que fue vital para el proyecto. Sin embargo, cuando me fui, no tenía ningún indicio de lo complejo que sería.

Me habían advertido que la participación ciudadana en Tortel es cada vez menor. Cabe destacar que yo quería que me asignaran esa localidad, ya que la había investigado brevemente para otro proyecto, y leyendo testimonios de colonos me impresionó la colaboración entre los vecinos, y el nivel de organización que tenían, contando con comités para ordenar y estructurar la vida

común. Así, la existencia del comité eléctrico, del agua potable, de la agrupación de madereros, agricultores, etc., daba cuenta de una estructura cívica de base en la cual la participación ciudadana era activa y vital para la toma de decisiones comunales. Fue impresionante llegar y que prácticamente toda la gente con la que conversé me dijera que eso ya no era así. Que estaban cansados. Los dirigentes estaban cansados de ser siempre los mismos, de discutir cosas en reuniones casi sin quórum, para que luego alguien en la pasarela se quejara por las decisiones tomadas, sin haberse informado bien ni asistido a la reunión. Quienes dejaron de participar, por otra parte, me contaban que estaban cansados de tantas reuniones, de ver siempre las mismas caras. Además, parecía haber una pugna entre los comités y el municipio. Los comités pensaban que ellos llevaban al municipio las necesidades y proyectos de la gente y el municipio debía gestionar. La visión desde el municipio es la opuesta, entendiendo una organización social en la cual ellos planifican y distribuyen recursos desde arriba. Esta descoordinación ayudó a desautorizar a los comités, logrando que muchas personas dejaran de participar en las reuniones, viéndolas como inútiles.

Además de estas circunstancias, con el tiempo fui viendo que la falta de participación tiene múltiples culpables. Algunos dicen que la televisión ha hecho que la gente ya no salga. Otros dicen que es la culpa de internet. Hay quienes culpan a la disolución de los clubes deportivos, que antiguamente representaban la mayor actividad social del pueblo. En retrospectiva, creo que es un problema altamente complejo y con muchísimas causas. Creo que en parte, todas las anteriormente mencionadas convergen en que las personas cada vez se necesitan menos. Hay mayor conectividad, es más fácil mover y conseguir materiales y víveres, también hay más entretenciones domésticas, los teléfonos y las redes sociales facilitan la comunicación sin salir de la casa, en fin. Identificar una sola causa sería no intentar entender la situación con el respeto que amerita en su complejidad real.

Así, independiente del grupo de causas que convergieron en este efecto, esa primera visita al territorio me permitió identificar dos fenómenos que resultaron claves para el proyecto. En primer lugar, sería tremendamente difícil implementar un proyecto colaborativo en una comunidad que ya estaba cansada de participar. En este contexto, es necesario aclarar que desde la institucionalidad, las residencias constituyen

...el sistema base que busca promover la participación de la ciudadanía respecto a su propia realidad y desarrollo cultural, operando como un revelador de la producción cultural de las comunidades, mediante las prácticas colaborativas desde el arte como apuesta



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

metodológica hacia la construcción de conocimiento colectivo (Muñoz, 2018).

Es decir, la participación activa de los habitantes del territorio era clave para el desarrollo y el cumplimiento de los objetivos del proyecto. Pero esto no tan solo desde mi perspectiva personal de tener la capacidad para implementar acciones coherentes con lo requerido por Red Cultura, sino porque las residencias en sí, como herramienta de política pública están constantemente realizando un ejercicio de evaluación y mejora. La intención desde la institucionalidad no es implementar un proyecto que viene armado desde el centro. Todo lo contrario. La intención es adaptar el proyecto a las realidades locales, porque el objetivo real, el norte de las residencias, dice relación

...con que efectivamente exista un sentido profundo en lo que se realiza con las comunidades, pudiendo ser un campo extensivo a una serie de operaciones durante el trabajo colectivo y su apuesta, operaciones simbólicas donde artistas y colectivos ponen a disposición sus propuestas creativas para que los agentes locales con los que se relacionan, que adoptan, acompañan, que se sorprenden y se involucran en este viaje desconocido, puedan ir representando, recolectando, sometiendo a crisis y tensión aquellos símbolos existentes en su realidad, poniendo sobre la mesa el debate sobre lo social, el entorno y la idea de bien común (Muñoz, 2018).

Desde esta perspectiva, acordamos con Red Cultura, desde la carta de navegación, enfocar los proyectos no en eventos de asistencia masiva, sino desde vinculaciones más personales con participantes individuales. Realizando un trabajo más personalizado que pudiese ojalá gatillar eventualmente una reacción o participación más plural.

En segundo lugar, la mayoría de las personas expresaba una enorme nostalgia por los años en que la cooperación estaba en el centro de la vida del pueblo. Así, agarrándome de esta nostalgia, decidí que quizás sería bueno exacerbarla, abrirla para que sea una conversación grupal en vez de algo que se comenta en la privacidad de la cocina familiar, entendiendo que de cierta forma, al hacer pública una situación se hace real, le damos forma. Es más fácil actuar sobre ella, ya que el ignorarla comienza a ser insostenible. Otro aspecto que las personas con las que conversé destacaron fue una carencia de conocimiento o reconocimiento del patrimonio humano local. Sobre todo, quienes eran

adultos y en especial adultos mayores, tenían la impresión de que los niños ya no entendían lo que fue llegar a asentarse en Tortel y la dura vida que llevaron los pioneros. En ese minuto percibí una necesidad genuina de recordar a los habitantes lo importante, destacable y poco usual de sus propios logros. De aquí nace el título del proyecto: *Contra la amnesia del rigor*, que se compone de una serie de ejercicios que tuvieron como objetivo recopilar o documentar ese patrimonio y presentarlo de vuelta a la comunidad, revalorizándolo. *Contra la amnesia del rigor* alude también a ciertos tipos de olvido: el olvido desde la cotidianidad –vivo de una cierta forma todos los días, por lo tanto, aunque ahora la vida sea más fácil, no le tomo el peso a lo que viví–, o el olvido desde el trauma –el ‘fue demasiado duro, para qué hablar de eso’ es una frase recurrente entre las tortelinas de la tercera edad–. Así, la idea inicial del proyecto era celebrar, a través del rescate de su historia personal, la vida de los Tortelinos, los guardianes del Ciprés, los navegantes del fiordo, desde sus inicios hasta ahora. Pero, ¿cómo lograr involucrar a una comunidad que no quiere involucrarse? Fue buscando ese espacio en el cual ‘forzar’ y compartir esta conversación con la comunidad que encontré a Lety.

Lety es la locutora de la radio MADIPRO, la única emisora de la localidad (además de ser la única dirigente vecinal de nuestra generación). Me contó que la radio estuvo un tiempo cerrada y hace poco comenzaron a trabajar nuevamente. Además, Lety creó y administra el grupo de Whatsapp de la radio, que en realidad es el grupo del pueblo, facilitando un espacio para que la gente se encuentre, pase datos y resuelva problemas de diversa índole. Le comenté lo que quería hacer: grabar a los pobladores en la intimidad de sus casas y emitir sus historias en la radio. Ella fue un aporte desde el día cero, no solamente dispuesta a ayudar, sino a participar y contagiar esa actitud. De hecho, fue gracias al buen recibimiento de Lety que decidí que el trabajo desde la radio fuese la columna vertebral del proyecto, y que las demás actividades fuesen ejercicios complementarios.

Entendiendo que el objetivo general de la residencia fue el de promover la revalorización del patrimonio humano local, las historias personales desde la radio eran solo un aspecto a trabajar. Además, el proyecto inicial contemplaba un club de narrativa, para quienes se sintiesen más cómodos con la palabra escrita pudiesen explorar el medio de forma colectiva, generando productos que muchas veces tejen memoria y ficción. Otro ejercicio era grabar microdocumentales con artistas locales, ocupando el medio audiovisual para mostrar y difundir el trabajo no solo dentro de la comunidad, sino que también dando la oportunidad de difundir el trabajo local a través de plataformas de redes sociales. También con los artistas locales, una de las ideas era colaborar creando una muestra colectiva en el espacio público



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

disponible (las plazas de la costanera). Otro proyecto a realizar fue la documentación de la obra gráfica de Eduardo 'Yayo' Velásquez, dibujante. La obra de Yayo se encuentra expuesta en el Quincho Municipal y consiste de 68 retratos de antiguos pobladores de la caleta. Cada dibujo va adosado a un texto que Yayo dedicó a cada uno de los individuos que retrató. Así, la obra de Yayo se presenta como una mezcla entre catastro y oda a los primeros pobladores. Sin embargo, debido a las difíciles condiciones de conservación en una localidad tan húmeda como Tortel, era necesario encontrar una estrategia de preservación de sus dibujos. Fue así como con Yayo decidimos documentar fotográficamente su obra y editarla en un libro. Este último se convirtió en una segunda forma de vida para sus obras. En un formato difundible, y además contextualizada conceptualmente como obra e investigación gráfica en la introducción, el ver contenida la obra dentro del libro cambió un poco la forma en que la comunidad veía dichos trabajos. En este aspecto, queda abierta la puerta a reflexionar en la autoridad que aún tiene el formato libro y cómo altera la percepción de la sociedad sobre sus contenidos. Finalmente, y dentro de lo que es el concepto de reciprocidad —el artista en terreno hace algo para la comunidad—, también tenía planeado montar una instalación sonora que expusiera los audios grabados desde una mirada distinta. Al menos ese fue el camino que tracé luego de la visita a terreno. La realidad de vivir en el territorio presentó dificultades y sorpresas que marcaron y redirigieron completamente el proyecto.

CONTRA LA AMNESIA DEL RIGOR

Al volver a Tortel -con un proyecto ya armado- caí en cuenta que nada sería tan simple como creí. En primer lugar, mi presencia era una rareza en el pueblo. No porque a Tortel no vaya nadie. Todo lo contrario, están acostumbrados a que lleguen profesionales de afuera a trabajar. Sin embargo, el hecho que yo llegara sola, sin un equipo de trabajo y peor aún, que fuera mujer, causaba extrañeza. Como ya dije antes, me dijeron varias veces que era raro lo que yo hacía, porque no venían mujeres solas a levantar e implementar un proyecto a la Patagonia. No sé si ese sola era sin equipo de trabajo o soltera. Intuí que era un poco de las dos. Pero tengo que admitir que al principio no les hice mucho caso. Tuve el privilegio de formarme dentro de un contexto feminista y sabía que este era un territorio en el cual se mantienen conductas bastante machistas, por lo que en un principio traté de no exagerar o sobre interpretar lo que sucedía. Así, al enfrentarme con estas situaciones intentaba 'atraer más abejas con miel'. En vez de enojarme u ofenderme, reía, bromeaba y aclaraba que no tenía problemas con trabajar sola intentando alterar las perspectivas desde el entendimiento y no la confrontación. Además, venía a trabajar con ellos, no sola. Así, de a poco, fui conociendo más gente. A medida que le contaba a la gente que

estaba haciendo, me di cuenta de dos cosas que resultaron muy importantes: siempre me mandaban a grabar a hombres. Persona con la que hablara, ya sea hombre o mujer, me recomendaba que fuera a grabar a algún hombre. Por otra parte, cada vez que intentaba concretar una entrevista con alguno, parecía ser que alguien más me tenía que presentar o estar presente. Al parecer, a las mujeres las podía ir a ver y simplemente tocarles la puerta. A los hombres no. Mejor que alguien me llave, y aun así, no lograba concretar entrevistas.

Esas primeras semanas realmente pensé que era paranoia. Era extremadamente difícil lograr algún compromiso de participación de parte de los hombres. La mayoría de las mujeres de mi edad a duras penas me saludaba en las pasarelas, sentía algo extraño, pero no me atrevía a admitirlo. Finalmente, visité en su casa a un poblador que quería participar del proyecto. Luego de un escándalo de su ex pareja, tuve que admitir que no era paranoia. Muchos hombres me conversaban solo hasta que me ponía a trabajar. Ahí me rehuían, no creían que de verdad fuese capaz de hacer el proyecto. Las mujeres más jóvenes me mantenían a raya, como si fuese una especie de amenaza afuerina. Paralelamente, gracias al apoyo implacable de Lety, logré grabar a tres mujeres de las más antiguas del pueblo. Sus historias honestas, complejas, narradas desde la afectividad, a veces desde la inocencia de la infancia, humildes, sin agrandar las narrativas, lograron hacerme ver que estaba haciendo mal mi trabajo. Hasta esas primeras semanas, yo creí que los pioneros habían sido solo hombres, y que una vez establecidos en los campos habían traído a sus familias. Creía esto porque todas las personas con las que conversaba me hablaban de hombres y me contaban historias de hombres. Hasta este minuto, nunca nadie me había hablado ni había leído sobre mujeres, niñas o niños pioneros o pioneras. Al entrevistar a estas primeras tres mujeres, aprendí que las familias llegaban juntas, que todos trabajaban. Que las mujeres madreaban y remaban a la par, y que muchas veces tenían que hacer todo el trabajo de la familia mientras los hombres viajaban a Argentina por uno o dos meses a comprar víveres.

Hasta esta residencia, yo nunca había hecho un proyecto de género, y por lo mismo, en un principio no me atrevía a virar en ese rumbo. Pero en este contexto, en el cual sentía la discriminación físicamente en mí, hacia mí, hacia mi cuerpo, a la vez que veía que mucha de la historia de las mujeres en Tortel estaba silenciada, no lo podía evitar. Me estaba pasando justamente lo que Helena Reckitt le critica a Bourriaud. No podía salirme de mi cuerpo. No podía pretender no ser mujer, no es viable, porque finalmente mi cuerpo, mis hormonas, mi estructura mental, mi orientación sexual, mi educación, etc. Todo esto condiciona como percibo el mundo, y también como el mundo me percibe a mí. Las mismas personas no me lo hubiesen permitido, ya que al ser



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

mujer, ellos ya me habían encasillado. Los hombres no confiaban en mi capacidad de trabajar por ser mujer, mientras que las mujeres mayores se abrían muchísimo, justamente porque entre mujeres ellas no hacían diferencia. Parte primordial e inevitable de mi trabajo fue romper esas casillas. Y la estrategia que ocupé fue la de aliarme a las únicas que nunca me miraron en menos, probablemente porque ellas mismas nunca fueron menos: las señoras de Tortel, y Lety, por supuesto.

Fue así como comencé a grabar a las señoras. No lanzamos las cápsulas al aire inmediatamente, ya que decidimos esperar a tener suficiente material para emitir un nuevo capítulo todas las semanas de la residencia sin tener lagunas entremedio. Trabajamos con muchas mujeres, que no me dejan de impresionar por su tesón, su fortaleza, su simpleza y sobre todo, la generosidad con la que me trataron y se hicieron parte del proyecto. A medida que pasaba el tiempo, las historias eran cada vez más profundas y personales, pero muchas se complejizaban bastante. En este ámbito, primaban tres conductas: esperar hasta terminar de grabar para contar cosas más privadas era algo bastante común. Por otra parte hay varias mujeres que confiaban en que yo editaría las partes más fuertes de los relatos –apoyadas, además porque la radio tenía estrictas regulaciones sobre lo que no se puede discutir al aire–. Una tercera conducta, también bastante común, fue la de no acceder a la grabación, pero aun así proceder a estructurar un relato a modo de conversación informal conmigo. Este último punto es de particular relevancia para el proyecto.

Como lo dice el título, *Contra la amnesia del Rigor* es un proyecto que apunta a destacar los procesos y experiencias de vida que han tenido los habitantes de Tortel al asentarse y habitar un territorio inhóspito. En el contexto de la ocupación de la Patagonia, el relato suele ser uno de aventuras, como si fuese un western ambientado en la colonización del oeste estadounidense. Sin embargo, tras de todos esos relatos de pioneros y aventuras, tras ese orgullo patagón, hay otra cara de la moneda, y esa es la realidad tras el relato de aventura. Gente viviendo en campamentos de lona con piso de barro y luego en ranchitos de una habitación. Meses bajo nieve, travesías sin zapatos ni tamangos. Travesías a

remo, familias enteras ahogadas, hijos ahogados, situaciones de abuso, niñas que al ser menores de edad no eran casadas, sino que su tutelaje se traspasaba legalmente a hombres mayores que serían sus ‘maridos’. Todas estas situaciones y muchas otras siguen ocurriendo. Otras que ya no suceden –como el traspaso de niñas–, según testimonios grabados ocurrían al menos hasta la década de los ‘90. De esta forma, las mujeres que no quieren ser grabadas no se niegan por timidez, ni por estar en desacuerdo con el proyecto o no querer participar. No quieren que las grabe porque a veces sus relatos afectarán a sus hijos y nietos. Principalmente, deciden relatar en privado ya que en realidad no quieren contar. No quieren recordar. Sin embargo, el trauma funciona como una pulsión, y apenas les decía que no había problema, que no teníamos que hablar de nada que ellas no quisieran, comenzaban con el relato que ellas mismas no querían recordar². En este sentido, el hablar de experiencias traumáticas en otro contexto, en una situación de confianza y con un fin último práctico puede significar un aporte al proceso de aceptación del trauma. En este ámbito no pretendo que la interacción mía con algunas mujeres las haya ayudado a superar algo, sino que el acto de empezar a comentar, a compartir, abrió un proceso de reflexión sobre lo comunes que (Substance Abuse and Mental Health Services Administration, 2014) eran ciertas prácticas y lo dañinas y equivocadas que estaban. Se comienza a popularizar también la noción de que estas prácticas, al ser comunes, afectaron a toda una generación, y desde ésta, a su descendencia³. En este contexto, incluso se puede comenzar a hablar de una memoria de trauma que ya no es tan solo privada, también es social, y desde aquí se puede hablar del proyecto como una estrategia de memoria prostética⁴.

Mientras tanto, seguía avanzando en las otras etapas. Armando el libro con Yayo, intentando juntar a las y los artistas para los proyectos en conjunto, y lo mismo con la gente que quería escribir. Finalmente, la vida nos ganó en estas últimas dos actividades. Problemas familiares de los potenciales participantes impidieron la concreción del club de narrativa. Con los artistas, fue un poco más complejo el camino. Realmente intenté que funcionaran las actividades, o al menos concretar una reunión. Pero fue un error de mi parte pensar que porque

² Las memorias intrusivas o flashbacks y el creer que los sentimientos y memorias son peligrosos son dos reacciones cognitivas del trauma tardío. (Substance Abuse and Mental Health Services Administration, 2014).

³ Importante destacar que especialistas en trauma histórico, como Hirsch (2008) o Landsberg (2004) identifican la incidencia del trauma histórico en a lo menos tres y hasta cinco generaciones posteriores a los sobrevivientes.

⁴ La memoria prostética es un término propuesto por Landsberg (2004), que apuesta por el poder de los medios de cultura de masas como el principal vehículo de transmisión de la memoria.

En este caso, se trata de una memoria que se puede transferir entre personas que no solo distan generacionalmente de un hecho traumático, sino que también culturalmente. Landsberg (2004:2) describe el proceso de transferencia de la memoria prostética como “...una experiencia en la cual una persona se sutura en una historia mayor”. Acá el uso del verbo suturar es clave, ya que ilustra una forma de adhesión que es a la vez artificial y perpetua. Además, la sutura implica el cierre de una herida, por lo que podríamos inferir que al transmitir, o mejor dicho, al formar parte de esas redes de memorias prostéticas, al aportar a la sociabilización del trauma, aportamos a la sutura de la herida metafórica del mismo.



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

somos todos colegas, ellos querían trabajar en conjunto. Por otra parte, ocurrió lo que nos sucede a la mayoría de los artistas del país; hay que sobrevivir. En la entrada a la temporada turística estaban todos ocupados en preparar sus emprendimientos para la etapa más económicamente productiva del año, teniendo poco o nada de tiempo para hacer obra. Fue así que ninguna de esas actividades se pudo realizar.

Lo cierto es que creo que finalmente esto resultó positivo para la residencia. Mientras más grababa a personas, más se complejizaba esa área del proyecto. El destape ocurrió una vez que empezamos a emitir las cápsulas. El proyecto estaba ahí, en vivo. Yo, como profesional, estaba cumpliendo con lo prometido, probando que el prejuicio no era más que eso. Con el tiempo y la validación, las señoras confiaban en mi cada vez más y por lo tanto me contaban cada vez más. Así, ellas se convirtieron en el foco principal del proyecto. Más allá de las grabaciones de la radio, estaban las conversaciones en las pasarelas, los mates en sus casas y también en la misma radio mientras Lety programaba música. Al no tener que llevar a cabo las otras actividades, tuve la libertad de explorar las historias de las mujeres con más dedicación. No solo para ir a grabarlas, sino que darme el tiempo de conocerlas, de sembrar vínculos de confianza. Además, el enfocarme mayormente en este ámbito del proyecto, me dio la libertad de recorrer los distritos de la comuna y conversar con mujeres que viven fuera de la caleta, en los campos. Considerando lo aislado que está Tortel, es difícil imaginarse que hay gente para la cual llegar a la Caleta es como llegar a la civilización. Pero así es el caso de varias mujeres que visité. A veces, relato desde el aislamiento absoluto se desvía del relato de quienes viven en el pueblo. Sin embargo, es importante entender que muchas de las mujeres que hoy viven en la caleta también pasaron varios años en los distritos, probando suerte de campo en campo, y que entre familiares y vecinas, todos los relatos están interconectados.

Es importante destacar que más allá del privilegio de que un grupo de personas tenga ese nivel de confianza en una, también desgasta. Como ya dije antes, los relatos son fuertes y hay una responsabilidad que conlleva el ser receptora de todas estas historias. cEn el fondo, al ser contado, el relato fluye como un río, pero yo vengo a ser la represa, reteniendo lo que no puede ser publicado a los cuatro vientos. Esta resultó ser, a título personal, la parte más difícil del proyecto. Al recibir y acumular estas experiencias, sin poder dejarlas fluir, ellas se estancan. Yo no soy psicóloga y no tengo barreras ni mecanismos para lidiar con estas situaciones, por lo que simplemente "acumulo" estas emociones. Entiendo que no son experiencias propias ni filiales. Que no me corresponde hacerlas mías, y de ninguna manera fue esa la intención de ninguna de las participantes. Pero las cosas pasan y

algunos de nosotros somos mejores para tomar distancia que otros. Para mí la distancia es difícil. No solo me cuesta por mi personalidad. También hay una sensación, un impulso que me dice instintivamente que el más mínimo desapego puede afectar el vínculo, el proyecto, todo. Y eso no lo puedo permitir. Fue así como a principios de noviembre yo estaba agotada, pero al fin llegó una semana de respiro. Llegó a trabajar conmigo un realizador audiovisual a ayudarme con otra etapa del proyecto que aún no tocaba: el trabajo uno a uno con los artesanos.

Trabajamos con Augusto Hernandez, quién generosamente nos invitó a acompañarlo en un día laboral para poder grabar una entrevista y además tener imágenes para complementarla. Augusto es un carpintero y escultor tortelino, y con él realizamos un microdocumental sobre su obra, en específico, la Joven Artesana Qaweskar, que se encuentra sentada en una roca a un costado de la Casa de la Cultura en Tortel. El trabajo con Augusto abre la puerta para hablar de otra parte de la memoria local que hasta ese minuto el proyecto no había tocado. La temática de su obra gira en torno al rescate de la sabiduría y la memoria de la cultura Qaweskar, prácticamente olvidada en el territorio. Al igual que Yayo, la temática de la obra de Augusto es la memoria, pero una anterior a la llegada de los Pioneros. Esta es una memoria que queda solo en leyendas y vestigios. En conchales, canastos tejidos, tranques y el nombre de una que otra reserva natural. Es una cultura olvidada, en Tortel no hay habitantes que se identifiquen con la étnia Qaweskar. Sin embargo está ese tejido del canasto que rescata Augusto, esa tradición, que sin tener una memoria cultural sale a flote como la memoria ritual de la que nos habla Pierre Nora (1989). Augusto justamente destaca esa presencia olvidada, pero latente. Por otra parte, Augusto trabaja mayormente en madera de Ciprés, por lo que al introducir su obra, también hace hincapié en los oficios locales y la importancia de la extracción sustentable del Ciprés de las Guaitecas como medio tradicional de sustento y supervivencia. Así, el video muestra a un artista hablando sobre una de sus obras, pero en realidad está hablando desde un enraizamiento profundo en su propio territorio. Hace una reflexión sobre sus ancestros y su sabiduría, la sabiduría de campo de los tortelinos y tortelinas actuales que crecieron navegando, sacando madera, tallando el Ciprés. En una época en la cual Tortel vive un giro de su principal actividad económica –de la extracción de madera al turismo–, la obra de Augusto funciona también como un llamado de atención frente a los efectos que han tenido y pueden tener prácticas extractivas o productivas no sustentables, abriendo así la puerta a estrategias artesanales de producción local a baja escala –como la artesanía con denominación de origen– como alternativas viables para el futuro desarrollo económico de la comunidad.



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

Esa semana con Augusto fue ajetreada. Corrimos por todas partes tratando de grabar la entrevista y material de apoyo. Del fiordo al mallín y de vuelta a las pasarelas de Tortel, recorrimos una buena parte del territorio para cinco breves pero densos y hermosos minutos de grabación. A pesar de todo el ajeteo que esa semana significó, creo que fue importante realizar el video como otro producto, otra actividad, pero más importante que nada, otra forma local del rescate de la memoria. Además, me sirvió personalmente para salirme un poco de la línea central del proyecto y me permitió respirar y soltar la carga de los relatos, que en el fondo no era mía y yo no sabía cómo no retener. También me permitió cargar energías para la última fase de la residencia.

El último mes fue atareado. Además de grabar a muchas personas y de ayudar al pueblo en actividades locales, tuve que hacer una obra que funcionara como un nuevo espacio de reflexión de las narraciones. Parte del proceso de la residencia incluye un principio de reciprocidad; una situación mediante la cual la artista retribuye a los habitantes del territorio su colaboración (**y viceversa**). En mi caso, utilicé el material grabado para realizar instalaciones sonoras en tres plazas públicas de la costanera. En cada plaza monté un sensor de movimiento asociado a un reproductor mp3 y un parlante. Así, al ingresar alguien a la plaza, se comenzaba a reproducir alguna de las historias grabadas. La radio es un medio genial para llegar a una gran audiencia, pero aun así hay mucha gente que no la escucha. Además, hay muchas personas que la escuchan como sonido de fondo, por lo que la atención que ponen es variable. Las instalaciones entregaron otra dimensión al proyecto. Al estar aire libre, en plazas públicas pero poco habitadas, se prestaba para sentarse a escuchar las historias, sin hacer más que a reflexionar, en un acto casi meditativo. Con los sonidos del viento y el agua, y las olas reflejándose en los techos de madera. También había quienes escuchaban en grupo, comentando las narrativas. Finalmente, y quizás lo más poético, era cuando los perros activaban el sensor y los audios se reproducían, pero las palabras se las llevaba el viento, perpetuando el silencio de las tortelinas.

ÚLTIMOS DÍAS Y CONCLUSIONES

Durante ese último mes, me hice cada vez más parte de la comunidad, y con esto me comencé a dar cuenta de que las primeras impresiones no habían sido las más adecuadas. Lo cierto es que la comunidad sí participa y colabora. Un ejemplo evidente de esto fue la

campana de la Teletón (dentro de la cual me reclutaron para hacer registro fotográfico de las actividades), que contó con una increíble participación por parte de los pobladores. Creo que el éxito de las actividades tiene dos factores predominantes: en primer lugar, cuando en una comunidad tan pequeña donde todos se conocen hay cuatro o cinco familias ayudadas por la Teletón⁵, lo cierto es que la labor y frutos que rinde son evidentes para toda la comunidad. No se trabaja por niños anónimos, sino por los mismos hijos de los vecinos. Por otra parte, quienes lideraron la campana son personas muy activas y queridas por la comunidad. En este caso, el que Lety estuviese a cargo de un grupo de actividades fue un increíble aporte. De partida, controla todos los medios para convocar, pero además tiene una virtud que los dirigentes más antiguos han perdido. Lety aún tiene la energía, las ganas y además se hace el tiempo para convencer a cada individuo de aportar como pueda. No hay escapatoria, como le dije mucho esos días, es capaz de venderle seguros de vida a los muertos (con buenas intenciones, por supuesto). Esa energía, empuje, trabajo y cómo supera el desgaste cuando algo no funciona, son las virtudes que hicieron de la campana éxito de participación y recaudación. Los tortelinos sí participan. Solo que lo hacen cuando se les motiva incansablemente y donde les aprieta el zapato. Sin embargo, el haber presenciado esto fue una enorme apertura de ojos. Me mostró el potencial que hay en el territorio, cuando el trabajo es constante, se ha validado con el tiempo como algo que es parte de la comunidad, y cuando se ha logrado transmitir la necesidad.

El haber vivido la campana de la Teletón también me hace volver al inicio y plantearme –muy anarquísticamente, por cierto–, cuáles son las virtudes y beneficios reales de imponer un sistema organizacional desde afuera. Antes de la municipalización, todo parecía funcionar bien. Los comités funcionaban y la participación ciudadana era mayor. Existía la figura de poder del Capitán de Puerto, pero quizás era una figura más de autoridad que de gestión pública. Los tortelinos han demostrado tanto histórica como actualmente que son capaces de autogestionarse y organizarse, participar y lograr las metas de la comunidad. Pero hay un vicio con lo que viene desde afuera. El municipio parece filtrar y gestionar a su manera. Los diagnósticos de las instituciones públicas delatan una falta de participación por parte de la población local. Pero después de haber pasado una temporada en el pueblo, yo no me puedo dejar de preguntar si ¿no será porque los intereses, motivaciones, metas, preocupaciones y quehaceres de los afuerinos simplemente no tienen nada que ver con las de los locales? O quizás incluso puedan ser motivaciones

⁵ La Teletón en Chile, al igual que en otros países, es una maratón televisiva con fines benéficos. En el caso local, los fondos recaudados van hacia la fundación Teletón, que tiene

centros de rehabilitación física para niños a lo largo de todo el país.



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

compartidas, pero los funcionarios públicos (no es el caso de los municipales), simplemente no pueden permanecer en el territorio durante una unidad de tiempo aceptable para la cultura tortelina. No se han validado dentro de la comunidad y sus sistemas de trabajo de afuera no les permiten darse el tiempo de lograrlo. Entonces, ¿si los afuerinos no estamos dispuestos a adaptar nuestros tiempos y estrategias, a invertir en generar vínculos y confianzas, a acompañar en vez de levantar información e implementar proyectos, vale realmente la pena que los intentemos implementar? No digo esto desde una condición de desmotivación ni frustración. Menos desde la pedantería de pensar que si la comunidad no sabe aprovechar las oportunidades, no hay nada que hacerle. Solo que al reflexionar y mirar atrás siento que hay que tener más respeto por el universo local. Realmente adaptarse a cómo se vive la vida en el territorio. Y esto quiere decir flexibilizar tiempos, inquietudes, y por sobre todo, objetivos. Una aporta cuando hace algo que beneficia a alguien más. Pero el beneficio no lo juzgo yo, lo juzga el beneficiario. No sirve de nada que yo haga algo porque crea con toda la fe del mundo que es correcto y será un aporte si el beneficiario no lo reconoce como tal. Eso me pasaba constantemente con Tortel. Hay bastante acceso a fondos, programas y proyectos. Pero siento que no siempre se logran en todo su potencial, y creo que la mayor razón es que desde la política pública no hay suficiente flexibilidad (ni voluntad de flexibilizar) con el objeto de cumplir los cometidos. Se pierde mucho tiempo cumpliendo objetivos de papel y muy poco evaluando la validez real que esos objetivos tienen para la comunidad.

Con esto en mente, creo que quizás el mayor éxito del proyecto llegó inesperadamente desde la escuela. Durante la primera semana en Tortel, recorrí todo el pueblo invitando a distintos grupos a participar como les pareciera más adecuado. En la escuela simplemente tuve una reunión con algunos profesores. Luego, la verdad es que no volví a insistir. La escuela ya estaba haciendo su propio trabajo de memoria montando una obra hermosa inspirada en la Isla de los Muertos, por lo que no quise sobrecargar a los profesores con más proyectos. Sin embargo, los profesores se motivaron solos. Fue así como en la asignatura de lenguaje les pidieron a los estudiantes que averiguaran y luego redactaran la historia de cómo cada una de sus familias llegó al territorio. Luego los relatos recopilados y escritos por los alumnos se publicaron en la feria escolar. Acá se produjo una linda interacción con el proyecto de la residencia, ya que los niños comparaban las historias que me contaron a mí con las que les contaban a ellos. Comparaban las diferencias entre los relatos de hermanos, parejas y familiares, y se comenzó a gestar una especie de 'red de cuentos' donde se pierde un poco esa atadura férrea y forzosa a la 'historia real' y se abre la puerta del relato, viviendo este en el espacio donde la memoria se funde en la imaginación.

Creo que esta es la interacción más exitosa de la residencia por dos razones: en primer lugar, porque si bien yo le di el puntapié inicial, nació netamente de la comunidad. Es de autoría y propiedad de los profesores y los niños, y en eso yo no tuve nada que ver. La inspiración, en cambio, de visitar el pasado, se había esparcido por el pueblo y estaba rindiendo frutos propios. Además, se prestó para una interacción poco esperada con el proyecto de la radio, que solo enriqueció la experiencia. Fomentó una reflexión sobre un reordenamiento de la escala de valores desde las 'verdades o historias absolutas' —a las cuales los tortelinos se aferran con uñas y dientes— a la riqueza del relato, de comparar, de generar un imaginario común local, que al enriquecerse, pasa de historia a leyenda. Pasa del colectivo de relatos individuales al relato común, y al lograr esa transición, se convierte en un ladrillo más en el muro que es la identidad local.

Al final de los tres meses, me fui de Tortel con sentimientos encontrados. La verdad es que la intensidad de la residencia (siete días a la semana, 24 horas al día) me tenía agotada. Además el vivir en una localidad con tan pocos habitantes también impacta a alguien habituada a la anonimidad y privacidad que otorgan las ciudades grandes, por lo que realmente en ocasiones sentía la necesidad de salir un tiempo del pueblo y desconectarme. Pero lo cierto es que más allá del agotamiento, no recuerdo haber tenido ganas de irme. Todo lo contrario, ya antes de salir del pueblo había comenzado a planificar cómo volver. Por una parte, eso tiene que ver con que hice realmente buenos amigos y no pude evitar involucrarme emocionalmente con las mujeres con las que tuve el privilegio de trabajar. Sobre todo, quiero volver porque siento que el proyecto no está terminado. Creo que lo dejé a un punto en el cual abrí una puerta. Logré que las mujeres confiaran en mí. En este proceso, ellas comenzaron a cuestionarse su culto a la 'verdad' y a valorar el goce y la libertad de la imaginación. Creo que también se les abrió algo a muchas de ellas, aceptando que quizás es hora de contar las historias que tenían escondidas. Quiero volver a trabajar con estas mujeres porque aún tengo preguntas y ganas de escuchar y ayudar a valorar esas experiencias. Creo que es importante saber y encontrar estrategias para compartir cómo han lidiado con sus circunstancias todos estos años, y qué tan bien les hará transmitir sus relatos. Me gustaría explorar cómo convertirme en una catalizadora, capaz de encausar sus relatos en una narrativa colectiva y a la vez individual; identitaria y a la vez anónima. Tengo ideas, pero hay que probar. Lo cierto es que por sobre todo, me fui feliz porque me fui llena de proyectos, pero aún más llena de preguntas. Y es que eso somos los artistas. Curiosos por definición, eternos indagadores. Nuestra vara de éxito no se mide por méritos ni loas. Se mide por la eterna búsqueda. Cuando



Contra la amnesia del rigor: memorias de una residencia Alsúa, F.

Aysenología 5:51-62 Año:(2018)
Versión impresa ISSN 0719-7497
Versión online ISSN 0719-6849

una pregunta nos abre la puerta a un nuevo mundo y mil preguntas más. Ahí está nuestro logro, cuando encontramos un camino que está recién comenzando y que parece no tener fin. Porque como dijo Burnham, somos provocadores. Pero el provocar es una labor constante. Una chispa puede prender una fogata, pero si no se cuida, el fuego se apaga. Yo siento que les debo algo a estas mujeres, ellas me regalaron sus historias y siento que mi deber es acompañar a sus relatos en el camino que deban seguir. Finalmente, más allá de cualquier motivación laboral, quiero volver porque derribé un mito; no hay que comer Calafate para enamorarse perdidamente de la Patagonia y su gente.

BIBLIOGRAFÍA

- Bishop, C. (2004, fall). Antagonism and Relational Aesthetics. October, 1, 51-79.
- Borriaud, N. (1998). Relational Aesthetics (2002 ed.). (S. Pleasance, F. woods, & M. Copeland, Trans.) Dijon: les presses du réel.
- Bunting, M. (2006, Octubre 3). Culture, not politics, is now at the heart of our public realm. The Guardian.
- Burnham, J. (1968). Systems Aesthetics. En E. Shanken (Ed.), Systems (pp. 112-115). London: Whitechapel Gallery.
- Groys, B. (2005). The Mimesis of Thinking. En E. Shanken (Ed.), Systems (pp. 140-145). London: Whitechapel Gallery.
- Guattari, F. (1992). Charosmosis: An Ethico-Aesthetic paradigm. En C. Bishop (Ed.), Participation (pp. 29-82). London: Whitechapel Gallery.
- Halsall, F. (2008). Systems of Art. En E. Shanken (Ed.), Systems (pp. 130-135). London: Whitechapel Gallery.
- Hirsch, M. (2008, Spring). The Generation of Postmemory. Poetics Today, 29(1), 104-128.
- Jones, S. (2005). A Cultural Systems Approach to Collaboration in Art and Technology. En E. Shanken (Ed.), Systems (pp. 145-149). London: Whitechapel Gallery.
- Landsberg, A. (2004). Prosthetic memory: the transformation of american remembrance in the age of mass culture. New York: Columbia University.
- Morton, T. (2016). Dark Ecology: For a logic of future coexistence (The Wellek Library Lectures). New York: Columbia University.
- Muñoz, M. J. (2018, Marzo 20). Profesional Programa Red Cultura. Sección Territorio Cultural, Departamento de Ciudadanía y Cultura, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (F. Alsúa, Entrevista)
- Nancy, J.-L. (1986). The inoperative community. En C. Bishop (Ed.), Participation (pp. 54-70). London: Whitechapel Gallery.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations (26), 7-24.
- Reckitt, H. (2013). Forgotten Relations: Feminist Artists and Relational Aesthetics. En A. Dimitrakaki, & L. e. Perry, Politics in a Glass: Case Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions (pp. 131-156). Liverpool: Liverpool University.
- Shanken, E. (2009-14). Reprogramming Systems Aesthetics. En E. Shanken (Ed.), Systems (pp. 123-129). London: Whitechapel Gallery.
- Substance Abuse and Mental Health Services Administration. (2014). Trauma-Informed Care in Behavioral Health Services. (Treatment Improvement Protocol(TIP) Series 57 ed.). Rockville, Estados Unidos de Norteamérica: Substance Abuse and Mental Health Services Administration.