



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

MEMORIA DE OBRA:

**“CAMINAMOS MIRANDO AL CIELO: PROPUESTA PERFORMATIVA PARA
EL CONVIVIO Y LA MEMORIA”**

POR

FRAN-~~CIS~~-CA HONO OLMOS

Memoria de Obra presentada a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al título de
Magíster en Artes, Mención Estudios y Prácticas Teatrales

Profesor Guía: María José Contreras Lorenzini

Enero, 2022

Santiago, Chile

© 2022, FRANCISCA HONO OLMOS

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

*A todas las personas que, cuando les pregunté “¿Quieres leer esto que escribí?”, me
dijeron “Sí.”*

Y a todas las que caminamos mirando al cielo.

RESUMEN MEMORIA

Memoria de Obra *Caminamos mirando al cielo*: Propuesta performativa para el Convivio y la Memoria

La presente memoria da cuenta del proceso de investigación a través de la práctica que se ha llevado a cabo para la creación de la performance *Caminamos mirando al cielo*, proyecto que cuestiona la noción de convivio en las artes escénicas en período de pandemia por COVID-19, y que propone formas de generar conciencia en torno a la salud mental y en específico, formas de generar memoria para quienes han muerto por suicidio dentro del edificio Mall Costanera Center.

A partir de un diálogo con referencias bibliográficas sobre los conceptos de Convivio, Ética y Liminalidad, y del análisis de prácticas realizadas por diferentes artistas, esta memoria reflexiona sobre el proceso de creación de la obra y sobre las posturas éticas que asumo como artista frente a la creación e investigación.

SOBRE LA OBRA

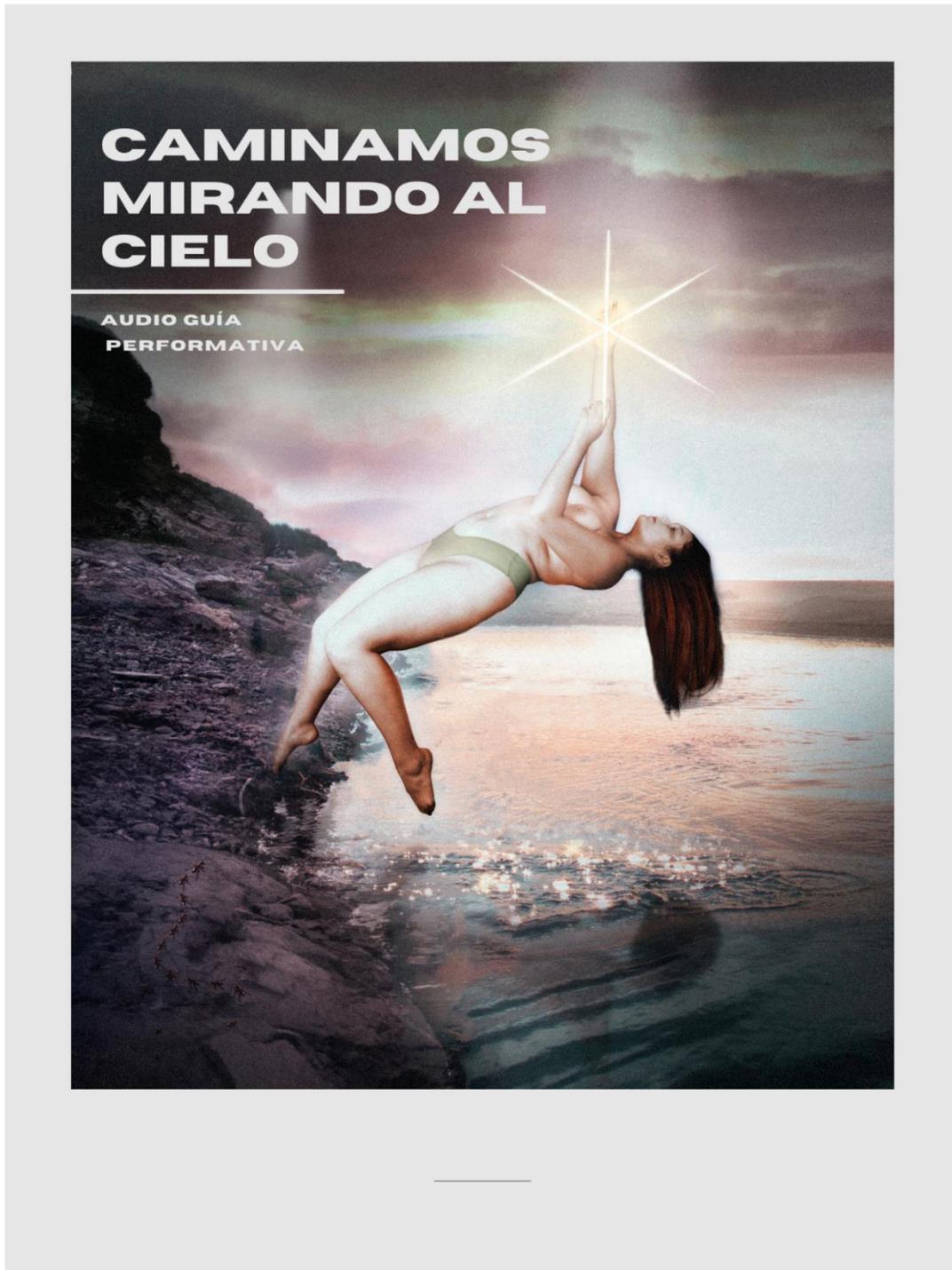


Imagen 1. Portada de obra "Caminamos mirando al cielo"

CAMINAMOS MIRANDO AL CIELO

Reseña

¿Quién recorre un mall como si fuese un laberinto o un cementerio?

Caminamos mirando al cielo es una audioguía que organiza y acompaña un recorrido en uno de los malls más emblemáticos de la capital santiaguina, el Mall Costanera Center. En la audioguía se relatan experiencias biográficas de la autora del proyecto (quien ha trabajado por más de 7 años en aquel lugar) y se visibilizan hechos ocurridos en aquel edificio. La narración realiza cruces ficcionales con mitos griegos, creando un espacio sonoro y afectivo que permite al visitante/oyente recorrer y observar el centro comercial mientras se recuerda a quienes han perdido la vida por suicidio en ese lugar.

En el audio se escuchan distintas voces que buscan ser solo una, una voz en constante transformación. Esta voz guía al participante por distintos espacios físicos del edificio, haciéndolo habitar ritmos distintos del cotidiano y solicitando al participante que realice actos de consentimiento como forma de generar un diálogo, a partir de acciones, que dé cuenta del deseo de continuar participando en la performance.

Breve descripción del proceso creativo

La obra parte de una idea original mía. Como directora, diseñé la forma en que la performance se llevaría a cabo entendiendo el espacio en donde ésta se realizaría. Una vez que la idea fue más concreta y entendía cómo debía ser llevada a cabo, reuní a distintos artistas para que, en colaboración, se creara la obra.

La escritura de la obra ha sido realizada por Nicolás Lange quien, en estrecho diálogo conmigo, ha creado un texto con escenas fragmentarias que se alinean con el concepto de la obra. Luego de ese proceso las escenas se han unido con la escritura de instrucciones que conforman la audioguía.

Las voces se han grabado por separado, dando instrucciones breves a cada una de las actrices y permitiendo que cada una de ellas hiciera una lectura desde su sensibilidad con respecto al texto y el proyecto. Luego de estas grabaciones, Juan José Acuña ha realizado la composición musical teniendo en cuenta la premisa de que la voz principal, la guía, por más que fuese una multiplicidad de voces en constante mutación, debía sentirse siempre como una unidad.

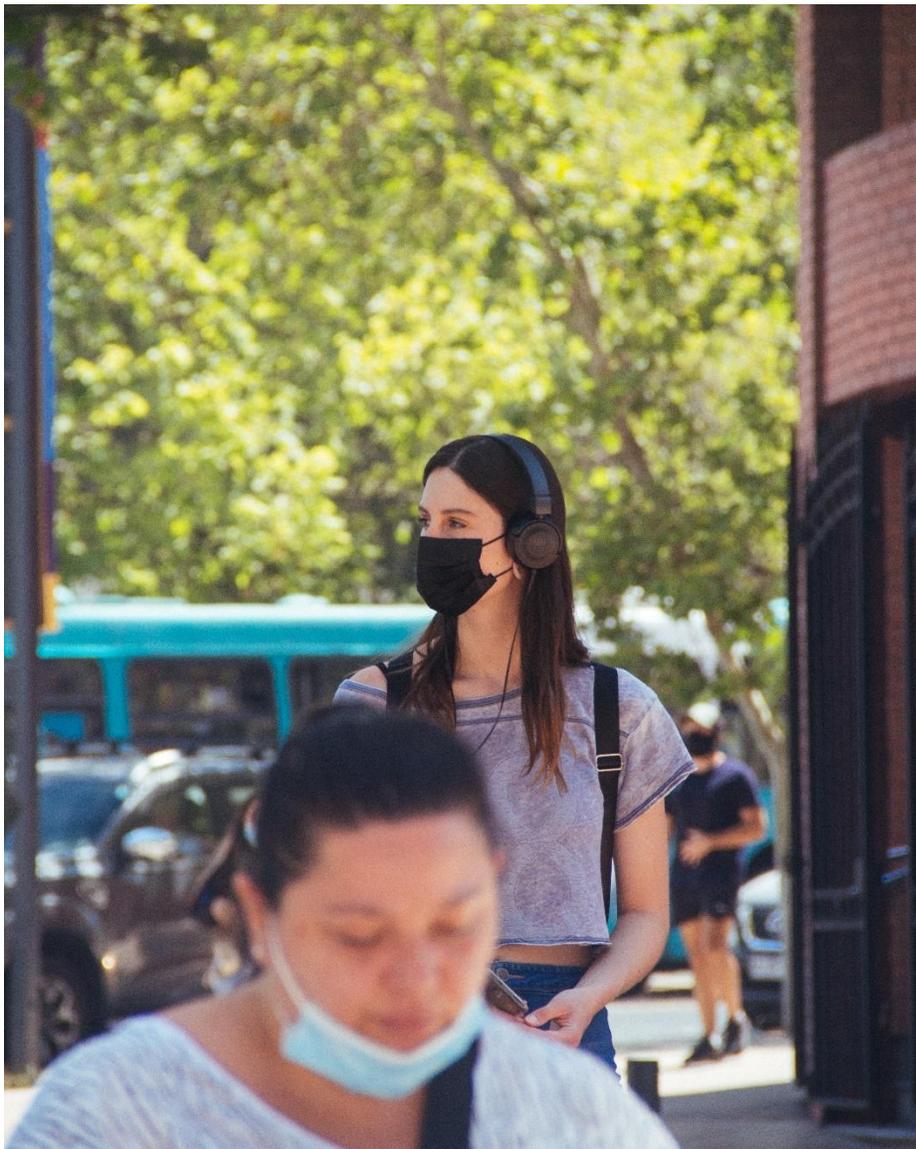


Imagen 2. Registro de performance. Participante realizando recorrido "Caminamos mirando al cielo". Fotografía: Manuela Bocaz

Ficha artística

Concepto de obra, escritura y estructura dramática: Franca Hono

Escritura: Nicolás Lange

Composición Musical: Juanjo Acuña

Voces: Beatriz Arredondo, Consuelo Carreño, Javiera Mendoza, Belén Zambeat, Catalina Álvarez, Vicky Kafetzi, Magdalena Grecova, Jane Kubilius, Franca Hono.

Imagen y registro: Manuela Bocaz

Post producción de imagen: Julio Moncada

Modelo: Simonne Arellano

Dirección de arte: Catalina Álvarez Halal

TABLA DE CONTENIDOS

PORTADA

PÁGINA DE DERECHOS DE AUTOR

DEDICATORIA

RESUMEN MEMORIA

SOBRE LA OBRA

Reseña

Breve descripción del proceso creativo

Ficha artística

TABLA DE CONTENIDOS

I.	Introducción: <i>Una carta escrita en abril de 2020</i>	10
II.	Contexto y fundamentación	14
III.	Teoría y procedimientos: <i>To Wonder</i>	19
	1. El concepto de Memoria(s)	23
	2. Ética, Convivio y Comunidad	30
	2.1 Posicionamientos éticos	31
	2.2 Convivio y Comunidad	45
	3. Liminalidad	54
	3.1 El concepto de liminalidad	54
	3.2 Procesos liminales	57
	4. Entrevista	62
IV.	Conclusiones	75
	BIBLIOGRAFÍA	76

I. Introducción: Una carta escrita en abril de 2020

Santiago, abril 2020

Querida Francisca,

Espero que estés muy bien en el momento en que recibas esta carta, con salud y no muy angustiada por el encierro que llevamos hasta este momento por la pandemia de COVID-19.

No sé si aún estás tan familiarizada conmigo, así que me presentaré:

Soy Franca, alguien que se parece mucho a ti y que tiene aspiraciones similares a las tuyas. Te conozco desde hace un tiempo y me gustaría que ahora me mires por quién soy yo. Sé que eres una persona que en este momento está comenzando un nuevo proceso de conocimientos en cuanto al arte y su disciplina, y que a veces tiendes a encerrarte en las ideas preconcebidas que tenías sobre tus proyectos pero sin dejar de escuchar una intuición que resuena muy en el fondo.

Me conocerás poco a poco a lo largo de tu programa de Magíster, y quizás por cuánto tiempo más. Pero para que podamos conocernos más entre ambas primero necesito pedirte un favor.

Quería hablarte de tu idea de querer realizar una obra presencial que esté enfocada en los procesos rituales. Me parece fascinante la idea de que quieras investigar las posibilidades del convivio en una puesta en escena que busque poner en diálogo a actrices y participantes, y además creo que es muy interesante que quieras crear una dramaturgia basada en mitos griegos pero que logre vincularse con la biografía de las personas involucradas en el proyecto.

Mira, tengo claro que en este momento tienes la idea fija de hacer esta obra/performance como propuesta escénica para el Magíster en Artes UC, pero creo que puede no resultar. Siendo franca, no creo que la pandemia te permita pronto reunir a grupos de personas

que se relacionen estrechamente entre sí dentro de una sala de teatro. No creo que los bailes en conjunto o los abrazos vuelvan en un tiempo cercano.

Por eso quiero pedirte este favor, que nace desde una propuesta que creo te puede servir en este contexto tan complicado en donde el presente y futuro del teatro y las artes escénicas es una total incertidumbre.

Quiero que mires ese proyecto que tanto deseas, esa obra que hace años quieres hacer sobre el Mall Costanera Center. Puede sonar un poco raro, pero estoy segura de que tu pregunta sobre el convivio en la escena y la relación con los espectadores se puede adecuar a este proyecto, y más aún, podrás investigarla desde una perspectiva diferente y quizás más enriquecedora a la que te imaginabas desde hace unos meses.

Esta es mi propuesta: El proyecto consiste en realizar una performance a modo de audioguía dentro del Mall Costanera Center. Esta audioguía permite a cada participante recorrer de manera individual el edificio, guiándolo con audios por un recorrido que vinculará hechos reales con mitología griega, generando una vinculación estética con el espacio que se presenta como un lugar hostil e infértil para cualquier demostración artística y reflexiva. Los hechos reales serán parte de tu biografía y la mía, porque ambas hemos trabajado por más de 7 años en ese establecimiento. La audioguía será remota, es decir, grabada previamente y estará disponible en una plataforma de streaming, permitiendo a cada participante (público de la performance) recorrer a su ritmo el lugar, siguiendo las instrucciones que se dan en el audio y poniendo pausa en los momentos en que lo necesite.

Sé que hace poco menos de tres meses viviste una de tus peores crisis relacionadas a la depresión (perdón por tocar este tema, pero ya vas a ver que tenemos más confianza entre nosotras de lo que crees), y sé que has pensado en el suicidio y los suicidas de manera diferente desde entonces. Sé también que dentro del Mall Costanera Center han muerto muchas personas, la mayoría de ellas por suicidio, y que no existen medidas que se tomen para evitar que esas muertes sigan ocurriendo, tampoco hay nada en el mall que sirva para recordar a las personas que allí han muerto. Necesitamos hacer algo por esto, y al

mismo tiempo necesitamos hacer algo para encontrarnos, para sentir que de algún modo podemos acompañarnos sin estar necesariamente juntos porque este virus no nos lo permite. Es por eso que te propongo que dejes de pensar en hacer una obra de teatro dentro de una sala para un grupo de espectadores y que, mejor, realices esta performance que sería una propuesta para hacer memoria y experimentar el convivio en tiempos como estos.

Me imagino que lo que te estoy pidiendo no será fácil, es un largo camino por recorrer, pero no te pediría este favor sin darte una guía previa de cómo creo que podrías llevarlo a cabo.

Quizás es un poco extraña la manera en que te lo planteo, porque lo que propongo no es un método de trabajo tal como lo es el método científico, pero sí una manera de trabajar. En este proceso, tú podrás ir encontrando tus propias formas que te ayuden a realizar este proyecto, las cuales definirán también tu autoría a través del proceso de investigación. Esto será una práctica como investigación, en donde tu mismo hacer será generador de conocimiento. Te sugiero que mientras te encuentras en la etapa de realización de la obra (escritura, ensayos, grabaciones, etc.) lleves un diario de registro de esas actividades, en donde además de registrar qué es lo que ha pasado, escribas tus reflexiones al respecto. Va a llegar un momento en que ese escrito te servirá de ayuda para generar un documento mayor llamado Memoria de Obra, en donde podrás reflexionar sobre el proceso de creación con el sustento teórico que tienes.

Algo importante que te quiero pedir con respecto a lo anterior, es que si decides realizar esta investigación, escribas desde ti. Quiero leerte a ti en primera persona porque eres tú quien se posicionará con su biografía y conocimientos para generar algo nuevo.

Cuando escribas tu memoria de obra, te sugiero empezar con un capítulo que contextualice la investigación, para así dar toda la información necesaria a quien se enfrente a su lectura. Luego, creo que podrías discutir reflexionando sobre el concepto de lo que significa la(s) memoria(s). Para continuar, creo que deberías profundizar en los conceptos que te han atraído a investigar, lo cuales (si no me equivoco) serían Ética,

Convivio, Comunidad y Liminalidad. Finalmente, cuando la obra se encuentre realizada, te invito a que tengamos una conversación. Me realizarás una entrevista y yo te contaré cómo fueron cada uno de los procedimientos, porque sí, estaré contigo en todo momento.

Espero que te guste esta idea y que la próxima vez que me escribas sea para saber cómo resultó todo.

Abrazos,

Franca.

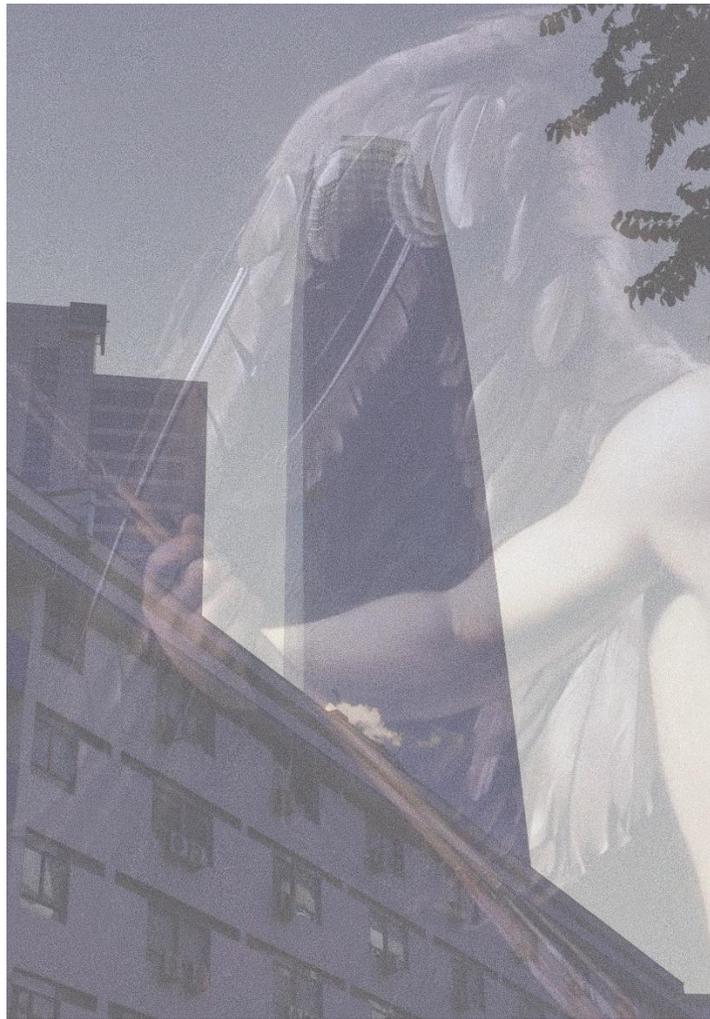


Imagen 3. Composición digital. Fotografía de Mall Costanera Center superpuesta con fragmento de "El amor victorioso" (Caravaggio)

II. Contexto y Fundamentación

A principios del año 2020 sufrí por primera vez una crisis por Trastorno de Estrés Postraumático (TEPT), lo cual me llevó a considerar el acto del suicidio. Sentí por primera vez en mi vida un verdadero deseo de morir. Me encontré continuamente haciendo planes para poder lograrlo o exponiendo mi cuerpo a situaciones peligrosas. En ese momento, y hasta la fecha en que me encuentro escribiendo esta memoria, trabajé como vendedora de *retail* en un establecimiento que para mí, en esas circunstancias, resultaba peligroso: tenía miedo de ir a ese edificio, subir hasta el quinto piso y mirar hacia abajo, y varias veces agradecí que mi tienda quedara sólo en el segundo piso y lejos de las escaleras. Las crisis pasaron, afortunadamente pude acudir a un excelente grupo de especialistas y tener un círculo cercano de apoyo que permitió que el tema del suicidio fuera hablado, procesado y eventualmente resuelto. Desde entonces, he intentado levantar espacios de conversación y reflexión en torno a la salud mental, ya que entendí que gran parte de los suicidios ocurridos en nuestro país podrían ser evitados si el tema no fuera estigmatizado y si el acceso a la salud mental no fuese un privilegio.

Ese mismo año, ocurría algo en el contexto nacional y mundial: en el año 2020 explotó la crisis sanitaria por COVID-19 y los teatros de Chile y el mundo se cerraron, impidiendo que muchas actividades culturales continuaran desarrollándose de manera presencial. Dentro de aquellas actividades que fueron suspendidas se encontraba la investigación escénica, la cual debía realizarse en el contexto del Magíster en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales. Durante las primeras semanas de cuarentena en Chile, y habiendo iniciado la investigación que forma parte del proceso final del Programa de postgrado que curso, aún guardaba la esperanza de asistir prontamente al campus de la Universidad, utilizar las salas de ensayo e investigar la que sería mi obra. Por ese entonces para mí era absolutamente inconcebible que se realizara de manera remota ¿cómo hacerlo remotamente, si mi interés estaba en investigar la relación de convivio entre artistas y espectadores en escena? Ciertamente el momento de poder utilizar las salas de ensayo o

de reunirme presencialmente con alguna de las actrices nunca llegó y abandonar mis estudios o el tema de mi investigación por la pandemia *COVID-19* no eran opciones para mí. También, debo aquí confesar mi exqu coastez, me rehusaba a realizar un proyecto con pretensiones escénicas vía *Zoom* o cualquier otra plataforma digital que exigiera al espectador estar delante de una pantalla de computador presenciando algo que podría estar o no ocurriendo en presente.

Durante todo este proceso volvía a preguntas fundamentales para mí como ¿dónde está el Teatro? o ¿qué es la teatralidad?, visitando continuamente propuestas como las de Josette Féral en *Acerca de la Teatralidad* (2003) o de Jorge Dubatti en *Teatro-matriz y teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral* (2016). Estos cuestionamientos los experimenté mientras trabajaba en mi habitación, en ella, irónicamente, he realizado mis estudios de postgrado desde una aparente inmovilidad, mientras buscaba la teatralidad y las maneras de investigar sobre el convivio en los sueños, obteniendo algunos insumos de las reuniones virtuales con mi familia y de la danza que realizaba en soledad. A pesar de ello, tenía la certeza de necesitar otros tipos de interacción.

En esos meses, la única movilidad hacia el mundo exterior que podía realizar era, como mencioné en un principio, mi trabajo como vendedora en una tienda de *retail* en el Mall Costanera Center, que tiene entre su infraestructura el edificio más alto de América del Sur. He trabajado como vendedora en el Costanera Center durante ya casi ocho años, durante los cuales he sido testigo de varias muertes por suicidio ocurridas en el lugar.

Desde el inicio de mis estudios como actriz en la escuela de teatro, siempre quise llevar lo que observaba en los pasillos de ese edificio comercial a escena, pero de algún modo a mis compañeros y docentes no les parecía lo suficientemente interesante, y yo aún no contaba con la capacidad de transmitir qué lugar de la realidad era el que en esos escenarios podía ser representado. Lo único que tenía claro y que se había vuelto mi obsesión durante estos ocho años, es que quería hacer algo sobre el Mall Costanera Center,

pudiendo así ofrecer una mirada distinta sobre lo que el recinto comercial aparenta ser y mi propia versión sobre el lugar.

Dada la situación de pandemia, y no pudiendo acceder a las salas de teatro me permití mirar el edificio en cuestión como una estructura teatral, en donde sin duda opera una transteatralización¹ ligada a las leyes del comercio. Comprendí que parte de su teatralidad tenía que ver con que sus dinámicas relacionales y espaciales son “un resultado de convenciones, de la misma manera que lo es el teatro (...).” (Féral, 2003). Por ejemplo, el uso que hace el edificio de la iluminación con la que cuenta para así crear ilusiones espaciales y temporales para sus clientes (los espectadores), o la regulación que se hace sobre el tránsito de los cuerpos de los clientes en sus pasillos (el escenario) para evitar conflictos en el lugar, con el fin último de promover el consumo de bienes materiales (leyes del escenario que dominan a los cuerpos).

Fue así como decidí que el Mall Costanera Center sería literalmente el escenario de mi investigación, la cual se centraría en las siguientes problemáticas:

Desde su apertura en el año 2012 hasta la fecha, en el Mall Costanera Center han muerto por lo menos 13 personas, siendo la causa principal la muerte por suicidio. Como trabajadora del establecimiento, he observado que las acciones de memoria para recordar las personas fallecidas son nulas, incluso prohibidas². Tampoco he visto ninguna estrategias para prevenir que estas muertes sigan ocurriendo. Como investigadora me pregunto, ¿cómo mirar un espacio que invita al consumo, con un enfoque sobre la memoria y el cuidado de la salud mental?

Por otro lado, la pandemia ha obligado a las artes escénicas a repensar sus prácticas, siendo la presencialidad, corporalidad y convivio, los elementos que más se han visto afectados por esta circunstancia. A partir de estas problemáticas, la pregunta que surge para mi

¹ “Entendemos por transteatralización a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad a través del control y empleo de estrategias teatrales pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales.” (Dubatti, 2016, pág. 82)

² Los guardias tienen órdenes de impedir que se realicen registros de los hechos (en celulares, por ejemplo) y de eliminar los archivos en los aparatos de personas que alcancen a captar.

investigación es: ¿Qué acciones realizar para lograr una dimensión de convivio en una obra no virtual pero sin copresencia física?

Considerando los antecedentes mencionados analicé de qué manera sería más práctico llevar a cabo una acción artística que no pusiera en riesgo de contagio a sus participantes. Fue así como en primer lugar pensé que debiese ser algo que los participantes puedan realizar de manera individual y autónoma en el espacio. Luego decidí realizar una audioguía, por un lado, renunciando a la idea del cuerpo del artista en escena y por otro, poniendo aquel concepto en tensión con los procedimientos llevados a cabo. Revisé referentes de otros trabajos de performance que hayan utilizado la guía a través de audios como los ejercicios realizados por el colectivo *Rimini Protokoll* en su obra “Remote”³. Al mismo tiempo, pensé en la importancia del sonido y la producción musical para el trabajo con las emociones, queriendo así investigar las maneras de llevar una realidad al espacio a través del sonido.

Ante lo planteado he propuesto como objetivo general de la investigación el *identificar y proponer operaciones performáticas que permitan construir una performance realizada a modo de audioguía dentro del Mall Costanera Center estableciendo, a través de una dimensión de liminalidad, una relación ética y afectiva que resista la persistente amnesia en el espacio y la poca conciencia con relación a la importancia de la salud mental.*

Los objetivos específicos que comprende el proceso son los siguientes:

- Producir una obra que establezca una cercanía con los participantes estableciendo una relación convivial con el pie forzado de la no presencialidad corporal (impuesto por la pandemia por COVID-19), a través de una audioguía performativa que vincule liminalmente realidad (biografía de la autora y hechos ocurridos en el Mall Costanera Center) y ficción (relatos de mitología griega).

³ “Remote X”, performance del colectivo Rimini Protokoll, la cual (adaptándose a la ciudad en donde es realizada) guía a un grupo de 50 participantes a través de una voz sintética. El encuentro con esta voz artificial lleva al grupo a experimentar con ellos mismos y a cuestionar cómo se toman decisiones en conjunto. (<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>)

- Construir una relación basada en actos de consentimiento que permitan al participante recorrer el mall Costanera Center con una mirada distinta de la que el edificio comercial parece imponer.
- Poner en valor la práctica artística de intervención en un espacio social, sistematizando el proceso de creación a través de su registro conceptual, práctico, sensible y ético, el cual estará compuesto por un escrito final a modo de memoria de obra.

Lo resultante de todo lo anterior ha sido la obra *Caminamos mirando al cielo*, la cual consiste en un audio continuo y pregrabado que guía a los participantes a través de un recorrido por el Mall Costanera Center. El audio vincula hechos reales (autobiografía y sucesos ocurridos en el lugar) con mitología griega, generando una tensión estética con el espacio que se presenta como un lugar hostil e infértil para cualquier demostración artística y reflexiva.

Durante el proceso de creación se han estudiado procedimientos que tienen que ver con la ética en el desarrollo de la performance, el cuestionamiento del convivio, y procesos liminales, aspectos que analizaré y sobre los que profundizaré a lo largo de esta memoria.



Imagen 4. Registro de performance. Participante realizando recorrido "Caminamos mirando al cielo"

III. Teoría y procedimientos: *To Wonder*

Antes de sumergirme en el laberinto conceptual/práctico que esta memoria propone, me interesa detenerme en lo que significa, de manera personal, escribir una Memoria de Obra.

Entrar en una memoria puede ser precisamente como entrar en un laberinto, y creo que enfrentarse a este ejercicio de escritura e investigación, a la práctica como investigación, ha significado revisar metodologías de aprendizaje y creación que he adquirido a lo largo de mi carrera.

Intentaré ser lo más clara posible en este apartado utilizando una metáfora en la que he pensado a propósito de los laberintos, tratando de depositar en medio de ella mis cuestionamientos frente a los métodos de investigación. Debo advertir que soy una persona que para poder contar una historia, una simple anécdota a veces, se da vueltas y saltos temporales que hacen parecer que las estructuras dramáticas no están bien organizadas en mi cabeza. Necesitaría de horas, tardes enteras quizás, para contar ciertas partes de mi vida y explicar cómo aquellas influyen en el resultado de lo que intento transmitir. Sé que no puedo contar mi vida aquí, aunque esta memoria a ratos incluya fragmentos de la misma, pero sí proponer una historia. A esta historia le llamaré *To Wonder*. No uso un verbo en inglés para confundir a quien lea, sino porque creo que este verbo y sus posibilidades de traducción al español traducen al mismo tiempo el camino que mi investigación ha tomado tanto en los dos años de estudios de Magíster, como en mi desarrollo personal como artista.

Sin ser experta en lingüística ni traducción, comprendo que el verbo *To Wonder* se puede entender de las siguientes dos maneras en español: maravillarse y preguntarse/cuestionarse, y ese preguntarse/cuestionarse es entendido también desde una divagación, desde un estado, a mi entender, frágil, en donde tanto el cuerpo como la mente pueden estar perdidos en un lugar. Me gusta pensar en la traducción que se ha hecho del célebre libro de Lewis Carroll *Alice in Wonderland* como “Alicia en el país de las Maravillas” para resumir el estado de perdición y maravilla que puede contener la palabra.

Alicia siempre se encontró perdida, realizándose preguntas sobre su identidad y sobre la realidad misma y, al mismo tiempo, en un lugar fantástico en donde todo parecía ser tremendamente aterrador pero no por eso menos maravilloso. Todo el recorrido de descubrimientos que hacemos con Alicia culmina en ese final abierto que nos devuelve la pregunta a nosotros como lectores ¿ese viaje se realizó todo el tiempo en su cabeza, en un solo lugar? ¿Es posible descubrir(se), maravillarse y perderse por quién sabe cuánto tiempo estando siempre en un mismo punto?

Esas preguntas son a las que he llegado a modo de extraña conclusión cada vez que pienso en mí como investigadora/creadora, teniendo la imagen mental de alguien que con una lupa, con la espalda encorvada hacia el suelo y abrigo de detective busca constantemente algo, sin saber qué, y que cada vez que mira hacia atrás se da cuenta de que ha estado pisando sobre sus mismas huellas una y otra vez pero cada vez con más profundidad.

Hay huellas a las cuales podría ponerles nombres de obras que he realizado o que han sido grandes referencias para mí y huellas a las que les pondría nombres de conceptos que me inspiran a crear. Sin duda estas huellas se solapan entre sí, sin yo poder saber cuál fue la que se marcó primero en el mapa.

Volvamos a *To Wonder*, y acerquémonos a un punto específico de mi formación como actriz en la Universidad. Es raro decir “formación como actriz” ya que nunca ejercí como tal, y porque reiteradas veces en mi escuela, aunque pasara de manera aceptable los cursos de actuación, mis profesores y luego mis compañeros se esforzaban en hacerme entender que era una persona *teórica*. “Estuvo muy bien, Francisca, pero creo que es mejor si te enfocas en la teoría”, “Hono les puede ayudar con su ejercicio, ella es más teórica”, o mi favorita “No lo haces mal como actriz, Hono, pero con lo teórica que eres creo que sería mejor que te dediques a la dirección”. ¿A qué se referían con *ser teórica*? ¿Qué tiene que ver el manejo de la teoría con dedicarse a la dirección? La mayoría del tiempo aquellos comentarios eran dados en forma de extraño halago, lo cual me maravillaba ya que por primera vez confiaba en mis capacidades de expresarme en público y hablar sobre mis análisis de los ensayos y las escenas, pero al mismo tiempo sentía un terror interno que

decía “¿Acaso ellos sabrán que en verdad no leo teoría, o que dejo los libros a medias?”. Pensaba que era una farsante, ¿quién era esa Franeisca Teórica de quién hablaban? Me sentía como cuando a Alicia la Oruga la increpa y le pregunta “¿Quién eres tú?”. Me confundían por alguien que yo no era, pero continué con la “farsa”, egresé de la Universidad y comencé a dirigir obras de teatro.

Ha sido en el proceso de estudios de postgrado que he logrado encontrar más sentido a la situación anterior. Si entendiéramos el significado de *To Wonder* como las traducciones anteriormente propuestas podría existir un atisbo de binarismo en el concepto, pero por más que el concepto pueda significar dos cosas al mismo tiempo, no quiere decir que éstas no puedan coexistir (maravillarse y cuestionarse como un estado constante). Pienso que sucede lo mismo respecto a la teoría y la práctica, ya que he observado que suele haber una tendencia a comprender la teoría como un espacio rígido que sólo se adquiere y modifica en los libros, y a la práctica como un espacio más libre de experimentación pero de algún modo menos serio. Romper con este prejuicio que nace a partir de un binarismo y de que el estudio en las artes ha estado sujeto al modelo del método científico, no solo es necesario sino que de a poco ha sido posible gracias a la práctica como investigación, en donde se postula que “el arte genera conocimiento a partir de sus componentes” y que “se trata de un proceso autorreflexivo, indagatorio, que expone los resultados, identifica los componentes de la obra y los explica en estrecha vinculación con la experiencia, con la práctica, para reportar respuestas precisas a preguntas de investigación” (Villegas, 2018 p. 23)

De esa manera me he enfrentado a este proceso de creación, en donde no sólo he estado en un constante estado de *To Wonder* entre mis experiencias biográficas y los conceptos en los que he podido profundizar gracias a mis estudios, sino que también con el edificio Mall Costanera Center, lugar donde no he dejado de ir a trabajar cada semana, permitiéndome recorrerlo como un mapa conocido pero con pistas nuevas que se revelan para la investigación.

En lo que sigue propongo un recorrido, que es a la vez un laberinto en búsqueda de huellas, un lugar que he habitado por años, pero que recién, gracias a esta obra, me atreví a mirar afectivamente.

*“(…) y no se sintió mal porque enamorarse no es fascinarse es perderse
es perderse en un laberinto hacia arriba
porque los mejores laberintos no son horizontales
son verticales
y perderse en un laberinto vertical al igual que enamorarse es una droga,
la mejor de las drogas, no?”*

(Fragmento de obra *Caminamos mirando al cielo*)

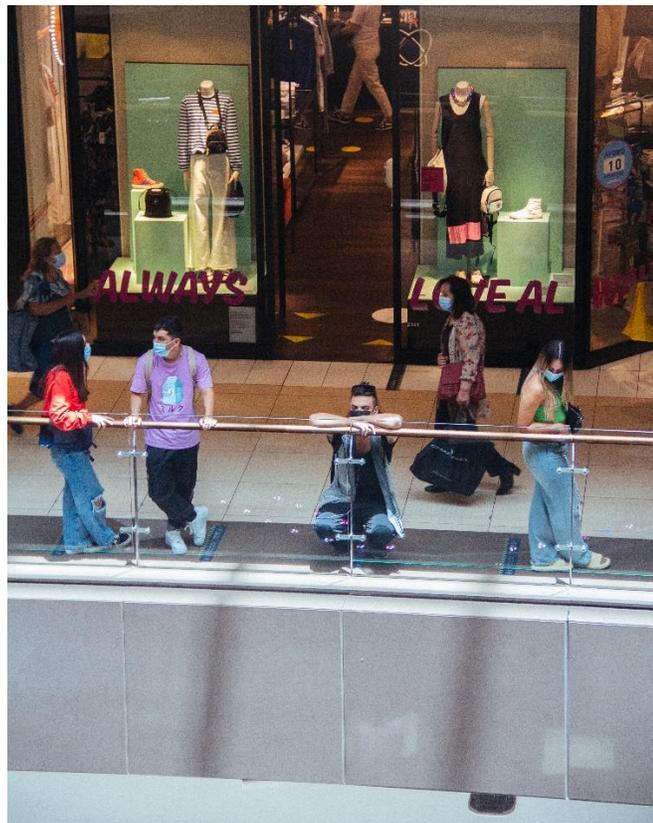


Imagen 5. Registro de performance "Caminamos Mirando al Cielo". Fotografía: Manuela Bocaz

1. El concepto de Memoria(s)

Introducir este capítulo es como dar una bienvenida al laberinto del cual hablaba en el apartado anterior, el cual comienza con un salón (o un cuadrado de baldosas grises) que da paso a tres pasillos diferentes: el primero conduce hacia la Memoria de Obra como tal, la cual sería un espacio privilegiado dentro de este laberinto. Este espacio permite ver con perspectiva cada detalle de la obra, y es un lugar al que podríamos acudir en caso de perderse. Ese espacio es este documento, pero que nunca debemos olvidar que está inserto en esta otra gran estructura que es el proceso de creación y la obra realizada. El segundo pasillo es uno más oscuro y confuso, en donde cuesta un poco más ver si es que lleva hacia la planta baja o al quinto piso de un edificio, o si se ubica en el pasado, presente o futuro. Ese pasillo es el de mis memorias, mi biografía, y todo lo que he presenciado en el edificio Mall Costanera Center que finalmente tiene repercusión en la obra *Caminamos mirando al cielo*. Si bien acceder a este pasillo en este momento puede que no sea recomendable por la falta de aclaración de conceptos, contamos con otro acceso disponible más adelante cuando hablemos de *Liminalidad*, en donde podremos volver a revisar el concepto de Memoria vinculado a mis propias vivencias y a la construcción de la obra. Por último, tenemos el pasillo con el concepto recién nombrado, Memoria, así a secas, y es en el cual me gustaría que entráramos ahora.

¿De qué hablamos cuando hablamos de Memoria? De forma más particular, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de Memoria en una *performance* realizada en Chile en el año 2021? Pienso que, quizás de manera algo prejuiciosa, de inmediato alguien podría pensar que sería algo relacionado con el período de dictadura en nuestro país o con el estallido social ocurrido en octubre de 2019 (ambos acontecimientos estrechamente ligados entre sí). Eso es algo que al menos yo pensaría en primera instancia y debo reconocer que por lo mismo he sentido algo de temor al trabajar sobre este concepto. No porque no quiera acercarme a estos momentos históricos sino porque siempre me he sentido como sobre un colchón de ignorancia al respecto: desde pequeña mi familia jamás me habló sobre la

dictadura, nunca me contaron sobre sus experiencias relacionadas a ella hasta que yo se las pregunté estando más grande. Estudié en un colegio católico y conservador en donde el nombre de Augusto Pinochet a penas se nombró en las clases de historia⁴, y crecí en una ciudad quieta, callada y ni tan lejos pero tampoco tan cerca de Santiago, en Quillota. Fue cuando llegué a estudiar a la capital que me encontré de manera vergonzosa con aquella ignorancia. Entrando a estudiar Teatro en el año 2013, a 40 años del Golpe de Estado, la palabra *memoria* entró a mi repertorio para no olvidarla jamás. Sentí decepción de mí misma por no saber ni haber hecho más, pero también me preguntaba, con mucha culpa, ¿cómo iba a tener memoria de algo que no conocía? Me sentía parte de esa amnesia colectiva de la cual se hablaba, pero al mismo tiempo creía ver Santiago por primera vez con distintos ojos, que gracias al trabajo de distintas personas dedicadas a preservar la Memoria de nuestro país lograba ver los hechos ocurridos pero también los vacíos, los actos de borramiento inducidos por el Estado. Entendí aquella “invisibilización [como] una operación activa. El olvido no debe ser entendido como una ausencia sino como una manipulación del proceso de la memoria colectiva” (Contreras, 2019, p. 156)⁵ y pensé ¿no es eso acaso lo que sucede en el Mall Costanera Center cuando muere una persona por suicidio en sus pisos?

Reconozco entonces el temor que he sentido al trabajar con un concepto que tiene una connotación tan marcada en nuestro contexto, pensando que en algún momento me pueda pisar los talones por hablar sobre lo que no sé, pero no es el caso de la obra en cuestión ya que, como he mencionado anteriormente, hablaré desde mis propias vivencias y conocimientos de las situaciones que se viven en el Mall Costanera Center. Si he hablado de amnesia en relación con la dictadura es porque quiero plantear un punto en común con lo que se vive dentro de este edificio, producto de una sociedad capitalista neoliberal: las muertes ahí ocurridas han sido difícilmente contabilizadas, no han sido debidamente

⁴ Curioso, ya que fue el mismo colegio en donde el dictador también estudió (Instituto Rafael Ariztía).

⁵ “This invisibilization was an active operation; forgetting must not be understood as an absence but as a manipulation of the collective memory process.” (traducción propia)

visibilizadas en pos de que el consumo en el lugar no se detenga y el edificio⁶ no ha tomado medidas suficientes para impedir que estas muertes sigan ocurriendo.

Según cifras otorgadas por el Servicio Médico Legal, desde la apertura del establecimiento comercial en el año 2012 hasta fines del 2020, 13 personas fallecieron dentro del edificio, siendo 11 de estas muertes causadas por un politraumatismo, TEC (traumatismo encéfalo craneano) o caída de altura, y 2 por intoxicación con cianuro (Imagen 6).

Peritajes realizados en el SML de Santiago a Fallecidos según Lugar de Ocurrencia y/o Lugar de Defunción Interior Costanera Center - Periodo 2012-2020					
AÑO	EDAD	SEXO	MES	CAUSA	FECHA
2013	35	FEMENINO	10	POLITRAUMATISMO CAIDA DE ALTURA	01-10-2013
2014	46	FEMENINO	4	POLITRAUMATISMO ESQUELETICO Y VISCERAL CAIDA DE ALTURA	30-04-2014
2014	29	FEMENINO	9	POLITRAUMATISMO ESQUELETICO VISCERAL	21-09-2014
2017	23	MASCULINO	5	CAIDA DE ALTURA, TEC	28-05-2017
2017	75	MASCULINO	8	TEC	01-08-2017
2017	28	FEMENINO	9	INTOXICACION POR CIANURO	26-09-2017
2017	22	MASCULINO	11	POLITRAUMATISMO DEBIDO A PRECIPITACION DE ALTURA	26-11-2017
2019	84	FEMENINO	2	POLITRAUMATISMO ESQUELETICO VISCERAL	08-02-2019
2019	17	MASCULINO	4	POLITRAUMATISMO	09-04-2019
2019	33	FEMENINO	8	POLITRAUMATISMO	04-08-2019
2019	65	MASCULINO	8	POLITRAUMATISMO	27-08-2019
2019	23	MASCULINO	10	INTOXICACION AGUDA POR CIANURO	01-10-2019
2020	20	MASCULINO	2	CAIDA DE ALTURA, POLITRAUMATISMO	11-02-2020

* Se considera Lugar de Defunción y/o Lugar de Ocurrencia de Lesion o intoxicación.

** No se consideran fallecimientos con otras causas accidentales y/o de Intención Indeterminada.

Imagen 6. Peritajes realizados en el SML de Santiago a Fallecidos dentro del Mall Costanera Center. Documento solicitado mediante la Ley de Transparencia. Se contempla hasta el año 2020 ya que los datos estadísticos se sistematizan por año vencido.

Siendo trabajadora del lugar, puedo decir que aquellas cifras no calzan con mis recuerdos, y que encuentro lamentable la poca rigurosidad en la clasificación de las causas. Sé que las cifras no calzan porque falta la muerte de un trabajador que cayó a un ascensor en reparación en el año 2012 y la de un hombre que quedó atrapado durante 5 días dentro de los pasillos del mall en el año 2018. Faltan además las muertes de personas que se han precipitado en la parte externa del edificio, y las que (por razones explicadas al pie de la Imagen 6) han fallecido al interior del mall en el año 2021 (según mi cuenta y hasta el

⁶ Por “edificio” entiendo el conjunto de entidades que podrían tomar una decisión al respecto (administradores, inversionistas, arquitectos, etc.).

momento en que esta memoria ha sido escrita. Al mismo tiempo, es imposible determinar si las razones que llevaron a las personas a precipitarse de un piso en altura fueron por suicidio o por accidente lo cual, en cualquiera de los casos, habla de la nula seguridad otorgada por la arquitectura del edificio.

Como trabajadora/asistente del mall me ha tocado estar en distintos escenarios: estar trabajando y ver gente caer frente a la tienda, estar trabajando y enterarme gracias al trabajador que pasa recolectando la basura que una persona cayó desde el quinto piso pero al otro lado del mall, entrar al edificio a comprar y toparme con la famosa carpa azul⁷, o estar en mi trabajo junto a compañeras embarazadas mientras dos pisos más arriba se mantenía una emergencia química por uso de cianuro.

Ante todo lo anterior me he preguntado ¿qué hacen los dueños del edificio, o responsables de su infraestructura, por esas personas que han muerto? Lo que se presencia es un ocultamiento temporal del cuerpo hasta que no queda rastro del mismo. Ese ocultamiento resulta evidente para los transeúntes, quienes si desearan registrar el hecho tendrían que hacerlo de manera discreta ya que los guardias tienen serias indicaciones de controlar cualquier tipo de registro. El ocultamiento de los cuerpos es un mensaje de continuidad de la rutina del mall: esa carpa le permite a las personas seguir comprando aunque caminen a menos de 5 metros de ella, o encima de donde se ubicó el cuerpo una vez se haya limpiado todo rastro posible. No hay nada que indique que ahí alguien perdió su vida. Me pregunto también ¿qué hacen las personas responsables del edificio (insisto: dueños, arquitectos, ingenieros, etc.) para que estos hechos no sigan ocurriendo? Muchas personas me han dicho “Se han levantado barreras de acrílico que impiden que la gente se tire” y lo que yo observo es que no están puestas en la totalidad de los pisos, es más, en unas partes del quinto piso hay y en otras no, y la altura del acrílico no es suficiente para impedir que alguien se tire ya que bien podría esa persona subirse a una baranda y escalar por la barrera. Además, ¿qué pasa con las escaleras, en donde también existe un riesgo de caída?

⁷ Carpa que se levanta para tapar el cuerpo de la persona que ha caído mientras se limpia y PDI realiza sus labores de investigación.

Otras personas me han dicho “Hay guardias que vigilan que la gente no se vaya a tirar”. Ante aquello sólo debo plantear mi opinión de que no me parece justo que una persona que trabaje en un puesto como tal cargue con una presión psicológica tan grande como la de evitar una muerte cuando esa responsabilidad debiese ser tomada, como he dicho antes, por otras personas que pueden (y deben) implementar medidas más efectivas para evitar estos hechos.

Si nos quedáramos pensando en las posibilidades que tendrían estas personas de hacer memoria por estos hechos, podríamos llegar a modificaciones arquitectónicas o propuestas de instalaciones⁸ que escapan de mi disciplina, y es por eso que me enfocaré en cómo la performance, y esta obra en particular, puede proponer tácticas que hagan prevalecer la Memoria de quienes murieron en ese lugar.

Reconozco que no poder modificar el espacio de manera que este se haga responsable por lo ocurrido en su interior es un hecho frustrante, pero también es cierto que desde la disciplina de la performance se pueden comprender otras formas de ver y utilizar el lugar, permitiendo maneras de realizar memoria en comunidad:

“Qué historias te cuenta este edificio?”

Porque te ofrece fiestas

Comida

Regalos

Ofrendas

Personas

pero

Qué historias te cuenta

⁸ Como las placas de prevención del suicidio que se han puesto en los puentes de Corea del Sur.

*Si estás mirando hacia la vitrina mira hacia atrás tuyo
sólo gira tu cabeza disimuladamente
ves alguna huella?
Algún rastro de algo
o alguien
Qué pasó acá?
Es acá el punto exacto en donde a Ícaro se le derrieron sus alas y cayó?
No
Acá no ocurrió un mito
Acá pasó algo de verdad
pero han borrado toda huella
todo rastro posible
Para que no se les acabe la fiesta
Te propongo algo
Dejemos una marca
Debo decirte eso sí que todo lo que dejes acá alguien más lo tendrá que limpiar en un
momento
Pero si apoyas tu mano
Tu hermosa mano
Que hace un rato se apoyó sobre algo roto
Si ahora la apoyas sobre el borde dorado de la puerta en la que te pudiste reflejar*

Tus huellas quedarán marcadas

No por siempre

porque esa huella no durará más de lo que dura un turno de retail

y esos trozos de cacao que ves expuestos en la vitrina

llevan más tiempo acá que cualquier huella que pretendamos dejar.”

(Fragmento de obra *Caminamos mirando al cielo*)



Imagen 7. Foto tomada por participante que realizó el recorrido. En la foto se ve la huella que él dejó y una huella que otro participante había dejado unas horas antes sin que él lo supiera.

2. Ética, Convivio y Comunidad

En el capítulo anterior he abordado problemáticas relacionadas con la memoria y la salud mental, explicando cómo estas temáticas se relacionan con el objetivo general de la misma. Al final del capítulo he hecho un reconocimiento, el cual tiene que ver con no poder modificar la estructura de funcionamiento del Mall Costanera Center para evitar que los suicidios sigan ocurriendo en el lugar. He reconocido también que sí es posible realizar una propuesta desde la performance para observar el edificio con una mirada diferente a la que éste mismo propone: ya no entrar al mall con un objetivo consumista, sino que enfocándose en la memoria.

Pero antes de adentrarme en los procedimientos involucrados en el proceso de creación de esta performance, me parece importante detenerme en las implicancias éticas del trabajo que estoy realizando. Esto por los siguientes motivos:

En primer lugar creo que es muy importante levantar el cuestionamiento y las problemáticas sobre desde dónde yo, Francisca Hono, me he posicionado para trabajar con la temática del suicidio. Luego, analizaré la ética en relación con el convivio, situando este vínculo desde mi interés como artista sobre este tema y relacionándolo con posturas que favorecen la formación de comunidades en base a experiencias estéticas.

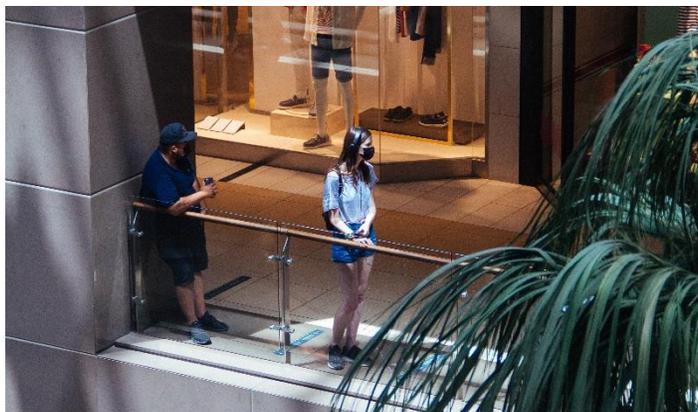


Imagen 8. Registro de performance. Participante realizando recorrido "Caminamos mirando al cielo". Fotografía: Manuela Bocaz

2.1 Posicionamientos éticos

La crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto.

(Bajtín en Diéguez, 2014, p. 59)

Como mencioné anteriormente, antes de entrar en el análisis de los procedimientos de la obra me es necesario plantear mis posicionamientos éticos que tienen que ver con la performance *Caminamos mirando al cielo*.

Me es un tanto extraño hablar de “posicionamiento” ya que, si lo imagino como una postura física, aquella imagen proyecta en mí una sensación de rigidez. En esta imagen es como si yo fuese una figura aparentemente humana que “se posiciona” frente a una estructura sólida que vendría siendo la obra. Pero esta figura humana, si bien adquiere una posición desde donde puede observar la obra (podría estar tanto adelante, como atrás, arriba, o incluso “en”, etc.), siempre se ubica de manera fija en un lugar, y lo que es peor, de forma desafectada: tanto esta figura como la estructura de la obra parecen ser inmutables. Eso es precisamente lo que entiendo por no vincularse éticamente con la obra creada/en creación, es decir, relacionarse con la obra desde una distancia prudente que no permita la afectación mutua entre ambas partes.

Lo que propongo a modo de imagen para comprender desde dónde hablo cuando digo “posicionamientos” es a esta figura humana multiplicándose a sí misma y siendo flexible, ubicándose frente a la obra pero también atravesándola. Al mismo tiempo se deja atravesar por la pieza y esta misma la envuelve, adaptándose a su cuerpo. En ese juego de complicidad y constante mutación, es donde surge un diálogo ético con la creación, que permite que existan cuestionamientos que miran tanto hacia las temáticas tratadas como hacia la artista.

Además, como bien plantea Diéguez, “el estudio específico de [una obra] pasa también por la comprensión de las relaciones personalizadas y particulares que en determinado momento desarrollan los creadores y que no siempre pueden constituir una sistemática,

sino que están vinculadas a la postura existencial.” (Diéguez, 2014, p. 65). ¿Quién podría tener una postura existencial determinada durante toda una vida? Al menos yo no, y es por lo mismo que no me puedo mantener de manera rígida ante mis creaciones. Es la flexibilidad ética y metodológica lo que me permite posicionarme ante la creación.

Entonces, utilizando esta imagen de constante envoltura, diálogo y al mismo tiempo juego de distancias con el proceso de creación articularé cuestionamientos que han estado presentes en esta obra que se plantea desde lo real. Lo real tanto desde el espacio en donde se realiza (el mall), como en la problemática que abarca (el suicidio y la salud mental) y los relatos que en ella se narran.

Siguiendo con la misma imagen propuesta para comprender la ética del posicionamiento, podríamos imaginarnos que esa figura humana ahora soy yo, ubicada en la terraza de mi departamento en un edificio que queda en Av. Holanda 87 (Providencia, Santiago de Chile). Esta terraza mira hacia el Mall Costanera Center y, por lo tanto, yo también. La obra en este caso es el edificio recién nombrado, con el cual me he relacionado no sólo durante el período en que he estado creando la performance, sino que desde mucho antes: lo he mirado a la distancia durante todos los meses de confinamiento del año 2020, lo miro junto a mis amigas cada vez que me visitan en las noches y para ellas es una atracción, cuando para mí ya es sólo parte del panorama visual y una imagen que evoca recuerdos de mi trabajo. Si acorto la distancia, he entrado al edificio y “vivido” en él durante horas, lo que me ha permitido enterarme de lo que ahí ocurre, absorbiendo experiencias que se han impregnado en mi cuerpo, memoria y biografía. Esa memoria es la que llevo de vuelta a mi hogar, cuando le doy la espalda al edificio por un tiempo, o lo miro preferentemente de lejos. En esa distancia muchas veces me he preguntado qué tan ético es que yo realice esta obra, porque por más que tenga vínculos creados con el espacio en donde se desarrolla, no puedo obviar el hecho de que el tema principal de la narración son los suicidios ocurridos en el lugar y la mirada que tenemos sobre la salud mental.

¿Cómo hablar de la problemática con una distancia “adecuada”, que me involucre como creadora pero que no pase a llevar historias de personas que están involucradas ahí? Al

mismo tiempo, ¿estaré apropiándome de estas historias en la creación? También me he preguntado ¿Estaré privilegiando mi biografía por sobre los hechos ocurridos ahí? ¿Estaré quitándole el peso que merece? ¿No estaré siendo lo suficientemente cuidadosa? ¿Será acaso incorrecto vincular las tragedias ocurridas en el Mall con mitos que, a simple vista, no tienen mucho que ver con ese espacio?

Quisiera en este punto relacionar mis preguntas con los cuestionamientos que Dwight Conquergood plantea en su texto *Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance* (1985). Esto quizás para generar una contraposición entre lo que podría hacer y lo que he optado por realizar en el proceso de creación, y también para entender que otros artistas/investigadores se han hecho preguntas similares.

Conquergood propone que “[como hay un] necesario e indisoluble enlace entre el arte y la vida, las personas dedicadas a la etnografía presentan la performance como un acto vulnerable y abierto al diálogo con el mundo”⁹ (Conquergood, 1985, pg. 1), y plantea un acuerdo con Wallace Bacon diciendo que “la validez de una performance intercultural es tanto un problema ético como performático. La buena voluntad y un corazón abierto no son suficientes cuando se busca expresar diferencias culturales que claramente están alejadas del mundo del artista”¹⁰ (Ídem, pg. 4). Ante lo anterior, el autor propone ciertas “trampas éticas”, individuando con ellas algunos riesgos que se pueden correr al crear una performance de esta naturaleza. Uno de estos riesgos tiene que ver con la apropiación de elementos de una cultura que esté involucrada en la performance, sin que el artista se encuentre verdaderamente relacionado con la comunidad que ésta abarca. A esta trampa ética Conquergood la denomina “*The Custodian’s Rip-Off*” (“La estafa del guardián”) y dice que “la inmoralidad de esta performance no es ambigua y puede ser comparada con

⁹ “Joining other humanists who celebrate the necessary and indissoluble link between art and life, ethnographers present performance as vulnerable and open to the world” (Conquergood, 1985, pg. 1, traducción propia).

¹⁰ “I agree with Wallace Bacon that the validity of an intercultural performance is “an ethical concern no less than a performance problem”. Good will and an open heart are not enough when one “seeks to express cultural experiences which are clearly separate from his or her lived world.”” (Conquergood, 1985, pg. 4, traducción propia).

el robo y la violación.”¹¹ (Ídem, pg. 6). Desde un lugar opuesto, pero que sigue la línea del desapego con la comunidad, habla sobre “*The Skeptic’s Cop-Out*” (“La salida del escéptico”), que sería una actitud ante la comunidad y la performance en donde se plantearía que “por toda la densidad de nuestra propia cultura nos encontramos separados de los objetos o culturas que inicialmente se definen como otros de nosotros mismos, y por tanto, como irremediamente inaccesibles”¹² (Ídem, pg. 8). El autor menciona que aquel lugar de aproximación es un

refugio de cobardes y cínicos, [ya que] en vez de enfrentarse y ponerse en problemas con las tensiones éticas y ambigüedades morales de crear una obra con materiales culturalmente sensibles, el escéptico, con escalofriante distanciamiento, declara rotundamente “No soy negro ni mujer: no representaré *The Color Purple*”¹³ (Ídem, pg. 8).

Tenemos entonces estos dos puntos opuestos que se distinguen por el nivel de cercanía/conocimiento/involucramiento con la comunidad que se ve implicada en la obra. Son actitudes que se podrían tomar frente a una comunidad/tema con el cual no estaríamos aparentemente relacionados. Ahí es donde han resonado mis cuestionamientos que apuntan hacia una relación ética con la obra que estoy creando y con la comunidad que se ve involucrada en ella.

Volviendo nuevamente a mis preguntas, durante el proceso he reflexionado bastante sobre cómo poder hablar de los suicidios y la gente que ha muerto dentro del Mall sin herir sensibilidades tanto de sus seres queridos como de todas las personas que se puedan haber visto afectadas por aquel hecho (con esto me refiero tanto a personas que trabajen en el

¹¹ “*The immorality of such performance is unambiguous and can be compared to theft and rape*” (Conquergood, 1985, pg. 6, traducción propia).

¹² “*We find ourselves separated by the whole density of our own culture from objects or cultures thus initially defined as other from ourselves and thus as irremediably inaccessible*” (Conquergood, 1985, pg. 8, traducción propia).

¹³ “*This corner of the map is the refuge of cowards and cynic. Instead of facing up to and struggling with the ethical tensions and moral ambiguities, flatly declares “I am neither black nor female: I will not perform from The Color Purple”*” (Conquergood, 1985, pg. 8, traducción propia).

lugar como cualquiera que haya sido testigo de la muerte). Muchas veces me he visto tentada de decir “no puedo ponerme en sus lugares” por el miedo a terminar apropiándome de algún tipo de narrativa que no me corresponda, pero lo cierto es que en la obra no he intentado hablar “por” esas personas, sino que (en gran parte) “para” ellas. Si bien tenía temores o inseguridades al respecto, desde un principio tuve una certeza que me indicaba que no podía expresarme por una persona que ya había tomado la decisión de suicidarse y había logrado hacerlo, pero sí podía hablar desde mi experiencia con respecto a la ideación suicida y al miedo que sentía al acudir al Mall Costanera Center estando en aquel estado. Ahora sé también que no me atrevería a hablar de cada persona en particular, ya que a ninguna la conocí, no sé quiénes eran, pero sí sé lo que yo he sentido al verlas morir, sé lo que han sentido mis compañeros de trabajo, y sé también sobre el horror de ver los lugares en donde ellas han caído ser pisados por el público de Mall sin saber que ahí murió una persona. Entonces siento que estoy en ese “limbo dialógico”, en donde no tengo ningún vínculo objetivo o tangible con quienes han muerto por suicidio en el Mall (ni es mi interés crearlo pensando en un trabajo artístico), y al mismo tiempo conozco mucho sobre lo que ha pasado en el lugar, conozco de manera íntima y personal lo que es estar en estado de ideación suicida, y estoy constantemente rodeada por esa comunidad de/para la cual hablo.

mais arrête! arrête!

ici a passé une chose plus important

Tu ne le regardes pas?

Bien sûr non

Autrefois les traces ont été effacés

Mais cette fois je peux parler

i can talk about this

Je peux parler de l'homme qui est tombé du ciel

Non
Not from the sky
Du cinquième étage
Et il est mort ici
in front of you in front of us
in front of all of the cameras that were watching and filming and screaming and leaving
and
inspirer
expirer
je peux parler d'espoir
d'amour
je peux parler de me sentir regardée
quand j'ai coupé mon cheveux
quand je me suis habillé comme l'autre
mais je ne peux pas parler de lui
car je ne le connaissais pas
tu le connaissais?
parle moi
talk to me.

(Fragmento de obra *Caminamos mirando al cielo*)

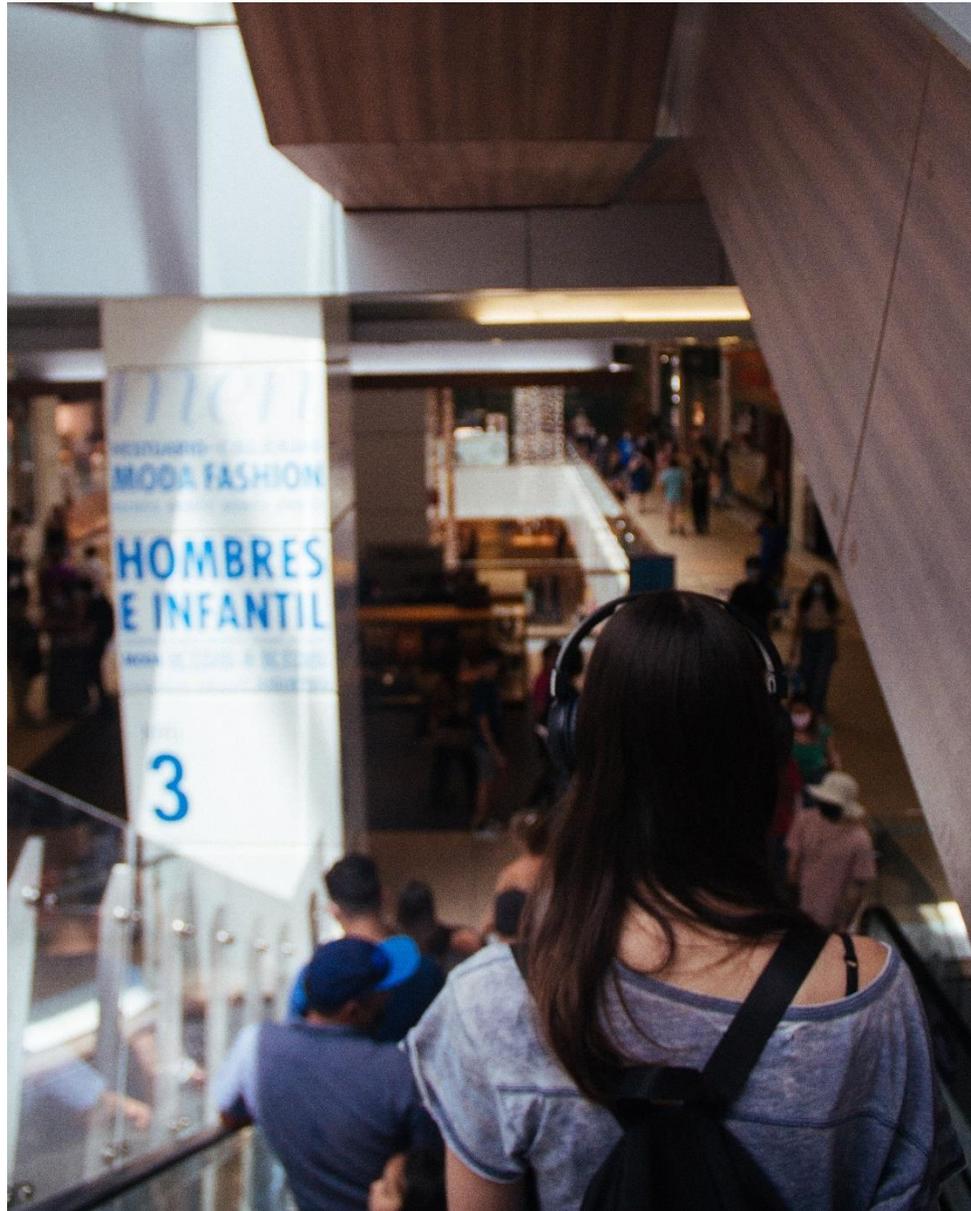


Imagen 9. Registro de performance. Participante realizando recorrido "Caminamos mirando al cielo". Fotografía: Manuela Bocaz

Luego está lo que sucede con la narración en la obra: ¿qué es lo que se cuenta? ¿qué historias se narran y cómo? La propuesta consiste en vincular narrativamente sucesos de mi biografía, hechos ocurridos en el espacio en donde se desarrolla la obra e historias de mitos griegos, proponiendo con estas relaciones una distancia que permita una relación estética con el lugar y los acontecimientos.

Volviendo a Conquergood, el autor plantea otros dos posicionamientos éticos problemáticos que responden a los niveles de identidad/diferencia y compromiso que se tenga con la temática/comunidad. Uno de estos posicionamientos es llamado “*The Enthusiast’s Infatuation*” (“El enamoramiento del entusiasta”) y el otro es “*The Curator’s Exhibitionism*” (El exhibicionismo del curador). En el caso del primero, se explica que es el riesgo tomado cuando se trivializa a las personas/individualidades dentro de una comunidad, y las identidades se pierden dentro de generalidades hechas por quien esté a cargo de la creación. En el caso del segundo, se presenta un riesgo de “deshumanizar al otro” (Ídem, p. 7) al “estar mostrando en la performance piezas de museo, mudas e inmóviles, en vez de ponernos en contacto y riesgo genuino con las vidas de extraños”¹⁴ (Ídem, p. 7)

De ahí que me cuestione si acaso estaría privilegiando mi biografía por sobre los hechos o si bien la relación de las historias con los mitos griegos “trivializa” lo abarcado en la obra.

Creo que un verbo que me acompleja aún más que “trivializar” (aunque por supuesto que el riesgo existe de todas formas) es “estetizar”. En una lectura que he realizado del artículo *Telling the Told: Performing “Like a Family”* de la autora Della Pollock, pude apreciar un análisis tanto ético como técnico del proceso de creación y circulación de su obra “*Like a Family*”, y hay una frase que no ha dejado de resonar en mi cabeza desde que la leí: “Estetizar la performance nos permite sentirnos bien sobre el sentirnos mal”¹⁵ (Pollock, 1990, p. 9). No me atrevería a categorizar aquello como “bueno” o “malo”, pero ¿cuáles son los riesgos de estetizar algo hasta el punto de que sintamos placer estético por algo terrible? Esa es, a mi parecer, una delgada línea sobre la cual se transita en este proceso de creación, en donde me he preguntado cómo hacer para que el uso de la mitología no

¹⁴ *Instead of bringing us into genuine contact (and risk) with the lives of strangers, performances in this mode bring back museum exhibits, mute and staring.* (Conquergood, 1985, p. 7, traducción propia)

¹⁵ “Aestheticizing performance lets us feel good about feeling bad.” (Pollock, 1990, p. 9, traducción propia).

trivialice la problemática suicida. En aquel cuestionamiento/problema está presente una frontera y al mismo tiempo una intersección, sobre la cual profundizaré en el capítulo “Liminalidad” cuando me refiera a los procedimientos relacionados a la selección de mitos.

Ahora bien, existe otro riesgo al estetizar una problemática, y es que precisamente la acción de los artistas involucrados y/o la de la audiencia puede quedar en un plano de lo estético y lo sensible en vez de avanzar hacia una acción entendida como política y transformadora.

Esto tiene que ver con el potencial político de la performance: ¿Qué es lo que entendemos por una acción política? ¿Es político solo aquello que logra movilizar y modificar de manera visible, medible y/o tangible a grupos de personas en pos de un cambio social? ¿Qué sucede con el arte que puede generar transformación social? ¿Qué pasa si esa “transformación social” nunca ocurre? Me pregunté en algún momento del proceso sobre los efectos de mi performance: Si no puedo modificar el edificio en su estructura y percibo como imposible que un cambio radical suceda en las mentes de las personas que deben tomar la responsabilidad al respecto ¿qué cambia luego de que se realice esta obra? Aquí me tomo la libertad de acordar con Jacques Rancière en que “los actos estéticos (se pueden entender) como configuraciones de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política” (Rancière, 2009, p. 5), para establecer que la aproximación que se hace desde la construcción mitológica en la narración está pensada para, nuevamente, (re)configurar la mirada que se tiene comúnmente sobre el espacio que se estará recorriendo. Me permito agregar también que no son sólo los actos estéticos como tal los que dan lugar a un nuevo modo de percibir la realidad, sino los actos afectivos, que por supuesto que están profundamente ligados con lo estético, sobre todo en una performance como esta. Insisto en que, desde mi punto de vista, si un acto estético no está cruzado por lo sensible y afectivo, este no atraviesa una dimensión ética crucial para la construcción de una obra.

Considero que el realizar un recorrido que no permita volver a ver el mismo lugar como era visto antes es un acto que configura no sólo la percepción de quien participa de la performance (el cómo ve o piensa el espacio), sino que también afecta su percepción corporal a través de cómo, de ahora en adelante, lo habitará y cómo su cuerpo se modificará en función de este nuevo conocimiento. Yo considero eso como una acción política.

Lo anterior presenta al mismo tiempo una construcción de otra identidad del propio Mall, identidad (como ya he mencionado) se diferencia de la que geográfica o socialmente lo constituye. Esta construcción de identidad no estaría dada sólo por la distribución de lo sensible con el uso de la mitología en la narración, sino que por el trabajo con los relatos reales y mi autobiografía puestos en la obra. Pollock se pregunta: “¿cuál es la relación entre performance narrativa e historia? ¿Cuáles son las implicaciones de considerar la narrativa como un acto importante de hacer historia?”¹⁶ (Pollock, 1990, p. 9), es decir, ¿cómo con nuestros actos performativos que incluyan narrativas propias y responsables podemos hacer visible la historia ante otros, o incluso cuestionar la llamada “historia oficial”?

Si bien en la audioguía hablo desde mí, mis experiencias, biografía y recuerdos, sigue siendo una narrativa sobre el Mall Costanera Center, una narrativa que aún no existe, que no se ha dignado a salir del secreto a voces. Y qué curioso resulta decir secreto a voces cuando la performance es precisamente eso. Pero construye, desde un lugar subjetivo, sensible y que se escapa del discurso oficial, esta nueva mirada e historia sobre los pasillos que se recorren.

quiero contarte esto haciéndome responsable de algo

que necesito que entiendas

cuando esto termine,

¹⁶ “What is the relation between narrative performance and history? What are the implications of considering narrative an important act of history-making?” (Pollock, 1990, p. 9, traducción propia).

como le cuento un secreto a mi hermana,

o a mi gato,

o a mí misma bajo las sábanas cuando es sábado y nadie toca el timbre.

(Fragmento de obra *Caminamos mirando al cielo*)

Para finalizar esta discusión sobre los posicionamientos éticos, me interesa mencionar un tipo de estudio que me posiciona como artista en la creación y análisis de mi obra: la autoetnografía. Este estudio “es un acercamiento a la investigación y a la escritura, que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural. La autoetnografía dota a la investigación de un sentido reivindicador, transdisciplinar, aspectos que persiguen los estudios socioculturales desde su origen” (Aranda, 2021, p. 221), además “en la autobiografía no hay una intención explícita de analizar y comprender el fenómeno que se observa. En las autoetnografías es preciso explicar la experiencia de quien investiga, además de contextualizarla e historizarla; finalmente es un estudio socioantropológico intencionado” (Aranda, 2021, p. 223). Entonces, de acuerdo con lo anterior, he propuesto acercarme desde un estudio autoetnográfico a la investigación, el cual me permite escoger los momentos autobiográficos que se escribirán en la obra y posicionarme en el espacio de la performance para especular sobre la relación con los posibles participantes.

En el próximo capítulo de esta memoria de obra (*Liminalidad*) hablaré sobre un ejercicio realizado de manera previa a la escritura de la obra. Este ejercicio se ha llamado “Cartografía afectiva” y es un acercamiento que, desde un análisis autoetnográfico, me ha permitido relacionarme de manera afectiva con el espacio en donde ocurre la performance y de esa manera poder seleccionar los relatos que se incluirían en ella.

Es el posicionamiento autoetnográfico el que me permite en última instancia, establecer una relación de acompañamiento con los participantes de la obra, ya que es mi relación con el espacio y la problemática la que me permite en cierto modo prever situaciones que podrían ocurrir durante el recorrido. Ese acompañamiento está pensado a partir de dos

principios predominantes: El cuidado por quien participe de la obra y el consentimiento con el cual los participantes realizarán el recorrido. Uno de los textos que abre la obra cuando la persona que participa ya se encuentra ubicada dentro del Mall dice:

Ah un par de cosas que no te he dicho

La primera es que mi voz irá cambiando a lo largo de este recorrido. Hay cosas que para mí son difíciles de nombrar o decir. Otras que quisiera que muchas personas las dijéramos al mismo tiempo. Por eso, y porque este espacio hace que todo se transforme, mi voz irá cambiando, pero siempre seré yo quien te acompañe. También habrá momentos de silencio, pero eso no quiere decir que deje de estar contigo.

La segunda es que puedes realizar el recorrido a tu ritmo. Está pensado y calculado para que lo escuches sin tener que pausarlo, pero si necesitas o deseas hacerlo en algún momento, hazlo.

La tercera es que estaré acompañándote en todo momento, incluso si te pierdes, no te sientes bien o no deseas continuar haciendo el recorrido. En caso de que cualquiera de estas cosas suceda, sólo debes escribir un mensaje de whatsapp al número de teléfono que te entregamos como “contacto durante la performance” en la invitación a esta misma.

En relación con el cuidado, creo que es mi experiencia la que ha podido ir dictando qué incluir en la performance y qué no, pensando sobre todo en personas que podrían participar de ella ya estando en un estado de ideación suicida o que al realizar este recorrido puedan incluso pensar por primera vez en un acto de suicidio.

Otro factor por considerar es el consentimiento, que no sólo implica que yo “acompañe” a quien realice el recorrido en la audioguía, sino que exige que quien realizará el recorrido acceda a ser acompañado/a y que, eventualmente, también quiera acompañarme a mí mediante el evento performático. En búsqueda de ese acto de consentimiento he pensado

en distintos tipos de acercamiento al participante que incluyen la transparencia en la narración y el relato de los acontecimientos:

Por último, decirte que hablaremos sobre salud mental y temas que pueden resultar sensibles para algunas personas. Pero que además de estar acompañándote en todo momento, también eres libre de abandonar esto

Como cortando una canción en la mitad

Sólo recuerda que en la invitación a esta performance he dejado líneas de ayuda a las cuales puedes acudir en caso de que tu o algún ser querido lo necesite.

Un hallazgo de mi investigación es entender la importancia del consentimiento a través de la acción artística: ¿Qué acciones realizamos para *invitar* a participar? ¿Cuáles son las distintas formas en que los participantes nos pueden decir “Sí”? La creación de la audioguía me ha permitido indagar en distintas formas de pedir ese consentimiento durante el recorrido.

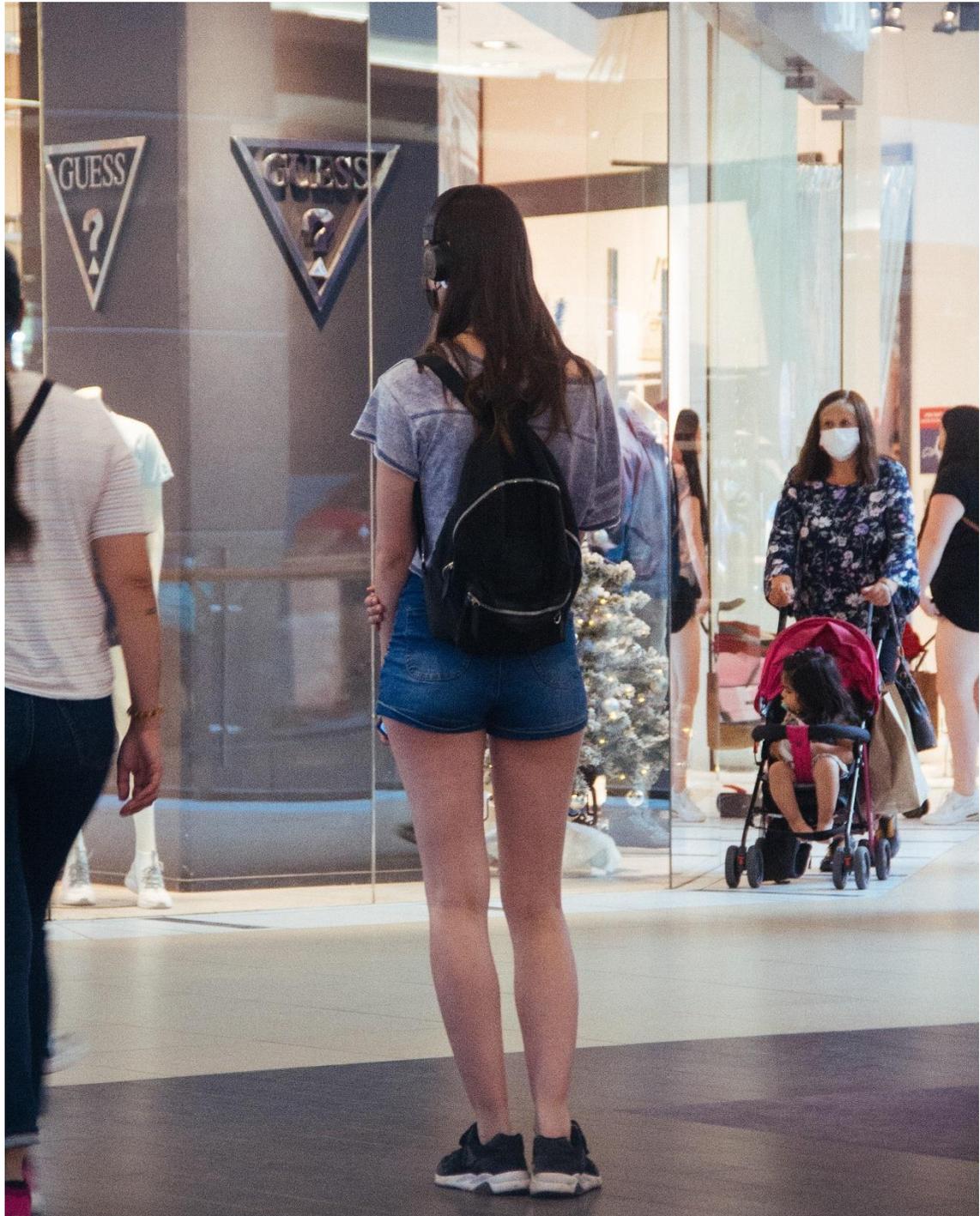


Imagen 10. Registro performance "Caminamos mirando al cielo". Momento en que se escuchan las reglas principales de la performance. Fotografía: Manuela Bocaz

2.2 Convivio y Comunidad

Como he terminado el apartado anterior destacando la importancia del acompañamiento desde un lugar ético, pretendo continuar este análisis cuestionando ciertas ideas sobre el convivio, planteando lo que para mí sería una *ética del convivio* y cómo esta jugaría en favor de la formación de una comunidad estética.

Quisiera introducir la idea sobre la experiencia del convivio con el relato de una obra que tuve la oportunidad de presenciar y que desde aquel momento se ha convertido en un referente primordial para mi investigación. Se trata de la obra teatral *Odisseia* de la compañía de Teatro Hiato (Brasil), dirigida por Leonardo Moreira. Asistí a esta obra en enero de 2019 y creo que a través de la experiencia de haber presenciado el espectáculo pude comprender qué sería para mí un acto de convivio realizado desde una ética del consentimiento, el acompañamiento y la formación de una comunidad.

Cuando asistí a la obra, fui sin saber lo que iba a presenciar, lo único que sabía es que era una adaptación del famoso mito griego en donde la figura de Odiseo no sería representada por las actrices sino que, según la reseña, estaría dada por la audiencia. Eso, y que duraba cuatro horas y media. Me imaginé una obra que tendría más relación con el lenguaje de la ópera, con una escenografía llena de embarcaciones o islas y con actrices vestidas como el cliché del vestuario de la Antigua Grecia. Jamás me imaginé que llegaría y me encontraría con un espacio casi vacío, actrices que apenas pude diferenciar del público y una mesa de cóctel con vino y comida, esperando para dar la bienvenida a todas las personas que llegaran a la función. Lo que siguió después, fueron cuatro horas de lo que por primera vez comprendí (de manera personal y corporal) como un encuentro ritual teatral, en donde se generaba un diálogo continuo y respetuoso que permitió que las historias tanto de actrices como de personas del público fueran escuchadas y que los cuerpos se hicieran presentes (en un momento todas las personas presentes bailamos en el espacio).

La obra representaba en gran parte lo que yo buscaba con mi investigación, por lo que decidí ponerme en contacto con el director, Leonardo Moreira, y consultarle si sería

posible entrevistarlos y así saber en más detalle sobre sus procesos de creación. De manera muy amable Moreira aceptó y en octubre de 2020 nos reunimos por la plataforma *Zoom* para conversar sobre la obra. Rescato los siguientes momentos de la entrevista:

FH: ¿Por qué trabajar de manera horizontal con el público, tanto en el sentido espacial como metafórico (ofreciéndoles el poder sobre la puesta en escena constantemente)?

LM: En primer lugar, queríamos romper con la idea de “humillación del público”. Encontrábamos absurdo que los espectadores fueran al teatro y pasaran sus entradas a la entrada como pidiendo perdón o permiso, y luego se fueran a sentar a sus butacas de la manera más silenciosa posible, como si nadie pudiera darse cuenta de que estaban ahí. Sentíamos que tenían un gran letrero que decía en mayúsculas “NO MOLESTAR” y nos preguntábamos ¿por qué, si el teatro es un espacio en común, para compartir? Así quisimos entonces ofrecer un espacio seguro que pudiesen habitar tranquilamente, que se sintieran como en su hogar. Luego, existe un compromiso ético de parte del público: la platea puede ser parte porque quiere ser parte. Yo (como espectador) tengo que hacer algo porque quiero que esto continúe, y esto es la base de la construcción del monólogo de Calypso, en donde si quiero que continúe el relato debo poder decir “sí”. (L. Moreira, comunicación personal, 15 de octubre del 2020)

FH: ¿Podrías hablar más de ese compromiso ético?

LM: No solo se trata de la continuidad del relato y la voluntad del público para que esto ocurra, sino que de cómo se proponen las cosas. Luciana (Calypso) todo el tiempo en su monólogo pide y repite “por favor”. Eso es algo que puede pasar desapercibido pero nosotros nunca olvidamos que debemos pedir las cosas con humildad y que contamos con la empatía humana. (Ídem)

FH: ¿Y eso tiene relación con el aspecto ritual que se genera en la obra?

LM: Hay muchos componentes que consideramos como rituales tanto en el proceso de creación como en la obra misma. El compromiso entre actrices y la audiencia es uno de ellos. También acudimos a nuestra idea de lo que podría ser uno de los orígenes del teatro: el reunirse ante una fogata para contarse historias dentro de una comunidad. Y por último, como hablaba en un principio, está la idea de hacer sentir bienvenido al público, hacerlo sentir como en casa. Para eso tomamos como referencia un ritual de la Antigua Grecia llamado Xenia, que era una manera de recibir a los extranjeros en el hogar. En la obra hablamos de representación pero no hay público, todos estamos actuando. Si estás como observador no estás en el ritual, estás observando el ritual. (Ídem)

A partir de esta conversación con el director reafirmo que en el acto de convivio debiese existir una relación ética con los espectadores a través de procedimientos concretos en la construcción de la escena, y que tampoco es el contacto con la otra persona porque sí, sino un *estar en comunidad*, en donde se comparten visiones y maneras de habitar tanto la puesta en escena como el mundo a la que ésta refiere:

La comunidad es el no estar más el uno junto al otro sino con los otros integrantes de una multitud de personas. Y esta multitud, aunque avanza hacia un objetivo, con todo experimenta por doquier un volverse hacia, un hacer frente dinámico a los otros, un fluir del Yo al Tú. Hay comunidad allí donde surge comunidad. (Turner, 1988, p. 132)

Por lo tanto, como plantea Victor Turner, el surgimiento de una comunidad está dado por un acto y no sólo por el hecho de “estar con”. Es en este ámbito que reflexiono sobre la *ética del convivio*.

Mi interés por una ética del convivio ha estado presente desde el inicio de mis estudios y que considero que se alinean con una visión que tengo sobre el encuentro teatral en general, más allá de este proyecto en particular y de las formas que pueda adoptar mi trabajo en cuanto a poéticas, exploración de disciplinas, etc. Tal como dice Diéguez:

Más que pensar las teatralidades desde las poéticas que siempre aluden a una estructura composicional sistémica, deseo considerarlas como arquitectónicas donde se implica una postura existencial, un tejido de relaciones axiológicas entre el creador -desde su obra- y su contexto, sin pretensión sistematizadora, y que va modificándose según las particularidades y la cronotopía de cada persona. (Diéguez, 2014, p. 65)

Pienso que, en este momento de mi vida, el cuestionar el encuentro teatral desde la perspectiva del convivio comprende una postura existencial, y que para este proyecto en específico esta postura ha adaptado distintas formas y encontrado algunas pistas sobre qué aspectos articularían una relación convivial ética en el arte escénico.

Previo a mi ingreso al Magíster en Artes me cuestionaba constantemente sobre el posicionamiento de los discursos en las creaciones escénicas y sobre la forma de relacionarse con los espectadores. Creía que lo discursivo (en la palabra sobre todo) solía estar por sobre muchos otros elementos fundamentales del encuentro teatral. Muchas veces salía de obras con la sensación de haber ido a un lugar a que me enseñaran algo. Este acto discursivo/pedagógico, a mi parecer, estaba dado por una prioridad otorgada al objetivo de que se entendiera el mensaje de la obra y el punto de vista del artista, privilegiando esto por sobre la experiencia teatral en sí y el momento del encuentro entre quienes son parte de la función. En varias oportunidades escuchaba de parte de quienes dirigían las obras decir al público antes de que el evento comenzara “muchas gracias por estar acá en esta instancia de encuentro” (o algo parecido), pero en cuanto las luces se apagaban y el espectáculo comenzaba el público desaparecía y volvía a ser importante sólo para el momento de los aplausos finales. ¿Era aquello un verdadero encuentro? Comencé a pensar que en estos casos se daba por entendido que sólo por el hecho de estar en presente, compartiendo un espacio y tiempo en común entre artistas y espectadores, el encuentro en sí iba a ocurrir. ¿Cómo era posible que ocurriera si la comunicación parecía ser unilateral?

A través de aquellas preguntas sobre el encuentro es que comencé a acercarme a distintos entendimientos que pudiese encontrar sobre el concepto del convivio y la comunidad.

Comienzo con la propuesta de Jorge Dubatti sobre este concepto, ya que es también una de las personas que más ha analizado la cuestión sobre lo convivial en el teatro y ha definido nociones más específicas tales como:

Convivio: principio y modalización de la teatralidad. La base de la teatralidad debe buscarse en las *estructuras conviviales*. Sin convivio -reunión de dos o más personas, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana- no hay teatro, de allí que podamos reconocer en él el principio -en el doble sentido de fundamento y punto de partida lógico-temporal- de la teatralidad. (Dubatti, 2007, p. 43)

Puedo entender hacia donde apunta, pero no necesariamente estoy de acuerdo con el hecho de que sólo al estar las personas reunidas se genere un acto de convivio y, por lo tanto, de comunidad. Además, el autor excluye el término de artes escénicas en general dejando al teatro como el único lugar en donde el convivio pudiese existir:

El término *théatron* -lugar para ver, mirador, observatorio- reenvía a su manera a las nociones de “lugar” (territorialidad) al que acudir y donde “reunirse” (convivio), para “mirar” (percibir, pensar, inteligir, en raíz compartida con el término *Theoría*), y especialmente para mirar, con un sentido de transitividad, algo que aparece (ver aparecer: *theáomai*). El término “arte escénica” no implica necesariamente ni territorialidad compartida ni reunión convivial. (Dubatti, 2016, pp. 11-12)

Estoy muy de acuerdo con el espacio que genera el edificio teatral, entendido como el lugar que facilita la territorialidad compartida, pero insisto en que pensar que la territorialidad compartida de por sí terminaría en una reunión convivial ética puede ser un error, porque “quien dice teatro dice espectador, y en ello hay un mal” (Rancière, 2016, p. 11). A mi parecer, para establecer esta relación no bastaría con que estas personas

simplemente compartan un espacio físico por un determinado momento presenciando algo en común (porque si fuera por eso por qué usar el término convivio y no solo reunión), faltaría, pienso yo, un verdadero acuerdo entre ambas personas para presenciar ese acto. Desde mi punto de vista, para que la relación convivial ocurra ésta debe ser acordada con consentimiento por quienes participan de ella, de lo contrario, cualquiera de las partes podría retirarse y terminar con aquel encuentro. Lo anterior comprende una ética de las relaciones humanas y valdría la pena preguntarse si a veces, como artistas, damos por hecho que el espectador está en un acto consensuado dentro de nuestras obras, después de todo, salir en medio de un espectáculo teatral o, peor aún, detenerlo, no es tarea fácil.

Entonces, no sería sólo la reunión de las personas la que necesariamente cumpla con el principio de la teatralidad. Fischer-Lichte propone cuando habla de la copresencia física:

Las estrategias de escenificación desarrolladas bien para la construcción de una disposición experimental de los elementos o bien como conjunto de reglas de juego, tienen como horizonte tres factores estrechamente relacionados entre sí: 1) el cambio de roles entre actores y espectadores, 2) la formación de una comunidad entre ellos, y 3) los distintos modos de contacto recíproco. (...) Al espectador no hay que ponerle ante los ojos simplemente el cambio de roles, la formación de comunidad, la distancia o la cercanía, sino que hay que hacer que los experimente en su propio cuerpo como participante en la realización escénica. (Fischer-Lichte, 2011, p. 82)

La autora entonces traspasa el sentido de la copresencia como generadora de experiencia en sí misma y propone una serie de procedimientos que nos introducen al universo de la participación como espectadores de una obra. Aquello es para mí una visión que, si bien se fundamenta en prácticamente el mismo principio propuesto por Dubatti -el de la copresencia- logra ser radicalmente diferente en cuanto a cómo pensamos y proponemos la experiencia teatral. De ahí que una de las preguntas importantes para la realización de esta investigación sea el ¿de qué maneras es posible hacer participar a la audiencia de una obra? ¿Qué entiendo por participación?

Wheeler contrapone la observación y la participación de la siguiente manera:

“Existía una antigua idea de que había un universo allí fuera, y aquí estaba el hombre, el observador, seguro y protegido del universo por una plancha de vidrio... Ahora aprendemos del mundo cuántico que, incluso para observar un objeto tan minúsculo como un electrón, tenemos que romper ese vidrio cilíndrico, tenemos que llegar hasta el fondo”. El físico agrega: “La antigua palabra observador simplemente tiene que ser eliminada de los libros, y debemos sustituirla con la nueva palabra participante. De este modo hemos llegado a darnos cuenta de que el universo es un universo de participación” (Wheeler, en Dubatti, s.f.)

Siguiendo lo propuesto por Wheeler: ¿Qué diferencia existiría entre observar y participar? Desde mi punto de vista la diferencia entre ambos verbos resuena desde un lugar de involucramiento físico, pero ¿podemos involucrarnos desde un lugar puramente físico (el contacto entre cuerpos u ocupación del espacio escénico de manera diferente, por ejemplo)? ¿Cómo puedo construir la participación de los asistentes de mi obra si yo no estoy en copresencia con ellos? Y, como plantea Rancière: “¿Por qué asimilar escucha y pasividad sino por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción?” (Rancière, 2016, p. 19). Con preguntas como aquellas pienso que la invitación a hacer partícipes a las personas que escuchen de la audioguía a través de la observación del espacio es al mismo tiempo un elemento de participación conjunta e implica también un acto de consentimiento constante que da al participante la oportunidad para realizar o no determinadas acciones propuestas en la audioguía.

Existe también un término introducido por Dubatti llamado “Tecnovivio” que el autor define como “[...] la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (Dubatti, 2015, pág. 46) y lo ejemplifica a través de las series de televisión, proyección de películas, emisoras de radio, etc. Sin ánimos de intentar clasificar mi obra me pregunté de todos modos qué era lo que sucedía en ella, cuál era el tipo de “interacción” que se daba y cómo podía instalarme entre ambas propuestas, la de convivio y tecnovivio, superando

la dimensión de la copresencia física como determinante de la experiencia teatral. Para esto he propuesto distintos ejercicios de interacción durante el recorrido como por ejemplo el momento en que se le propone al participante dejar una huella en una de las superficies del Mall, o también el hecho de que siempre esté la posibilidad de que se comunique conmigo, reforzando esta idea en el final de la obra:

*“Una última cosa
ya has escuchado mi voz, mis voces, nuestras voces
me gustaría escuchar tu voz
Te acuerdas del contacto durante la performance?
Cuando quieras
y sólo si quieres, por supuesto
me puedes enviar un audio a ese número
Y así yo también podré conocerte
escucharte
Puedes decirme lo que quieras
sin presiones”*

(Fragmento de obra *Caminamos mirando al Cielo*)

Creo que los momentos de posible interacción involucran una participación de las personas, pero hay algo más amplio que comprende ese universo de participación: una comunidad que se forma a través de la experiencia, quienes escuchan la audioguía se hacen partícipes de una nueva manera de habitar y percibir el Mall Costanera Center. Es mi propósito que la narración y la escucha derrumben la barrera de la desafectación con el espacio recorrido. Pienso que si bien es cierto que puedo pensar y aplicar distintas maneras

de influir en la participación de la audiencia en las obras, esta participación no sirve si no conlleva una formación de comunidad. Volviendo a las ideas de Rancière:

El teatro apareció como una forma de la constitución estética -de la constitución sensible- de la colectividad. Entendemos por ello la comunidad como manera de ocupar un lugar y un tiempo, como el cuerpo en acto opuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y performa las leyes de instituciones políticas (Rancière, 2016, p. 13).

Así es como el teatro nace de la colectividad y no al revés, e insisto en que dar por hecho que el teatro sí o sí conllevaría la creación de comunidad puede ser un error. Rancière y Turner proponen en formas diferentes: para que la comunidad y el gesto colectivo ocurran debe haber un acto de por medio, el cual genere las condiciones posibles para que los integrantes de esa comunidad en potencia logren que el teatro ocurra. Es por eso que la *performance* para mí no puede ser en solitario, y por lo que afirmo que *Caminamos mirando al cielo* propone una participación que es consensuada permanentemente durante el recorrido.



Imagen 11. Fotografía tomada por participante de "Caminamos mirando al cielo" en momento que debe buscar sus reflejos.

3. Liminalidad



Imagen 12. Registro performance "Caminamos mirando al cielo". Fotografía: Manuela Bocaz

3.1 El concepto de liminalidad

Los fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos ¿es esto teatro?

(Dubatti, 2016, p. 15)

La liminalidad parece ser una de las grandes huellas de las que hablé en *To Wonder*, sobre la cual he pasado repetidas veces en mis obras e investigaciones. La imagino como una huella profunda que al mirarla de cerca no puedo distinguir muy bien qué es, pero de algún modo mis pies la reconocen. La percibo como familiar, pero también siento que la huella cambia constantemente de forma, negándose a ser sólo una cosa que pueda ser definida. Es tal vez por esto que la liminalidad ha inspirado tantas veces mi metodología creativa.

Si bien hay autores que definen la liminalidad de manera más categórica para mí este es un concepto escurridizo que, tal como la *performance*, se niega a ser encasillado en una sola definición que, además, no la esté poniendo en contexto. Ileana Diéguez propone que “lo liminal importa como condición o situación en la que se vive y se produce el arte, y no específicamente como estrategias artísticas de cruces y transversalidades. Desde su concepción teórica, la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis.” (Diéguez, 2014, p. 38).

Jorge Dubatti, en tanto, propone una definición estrictamente relacionada con el Teatro y la práctica escénica, con las maneras de producir arte, sosteniendo que la “liminalidad es la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no ficción; cuerpo natural/cuerpo poético; representación/no-representación, presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnovivio; dramático/no dramático.” (Dubatti, 2016, pp. 5-6). Victor Turner, en cambio, la ha estudiado observando las estructuras y dinámicas sociales para luego asociarla a los procesos de representación. Turner ha afirmado que:

los atributos de la liminalidad o de las personas liminales son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial. (Turner, 1988, p. 102)

En palabras de Turner, “todo aquello que no puede clasificarse claramente según los criterios tradicionales, o que cae dentro del espacio existente entre los límites clasificatorios, es considerado por regla casi general como ‘contaminante’ y ‘peligroso’.” (Turner, 1988, p. 115).

En la presente investigación, la liminalidad para mí representa todo lo que rompe con los binarismos de algún sistema, lo indefinible y, por lo tanto, lo que resulta peligroso para las estructuras. Sin embargo, esta noción no me permite aún establecer un verbo apropiado

para conjugar con “lo liminal”, sino que este verbo va variando de situación en situación, de gesto en gesto. No sabría decir si la liminalidad es algo que se “siente/percibe”, se “revela”, se “utiliza”, “presenta”, etc. Más allá de llegar a una respuesta sobre cuál sería un uso adecuado para el concepto, me interesa indagar en las diferencias que implica utilizar estos distintos verbos en relación con los procesos de creación.



Imagen 13. Fotografía tomada por participante de "Caminamos mirando al cielo" en momento que debe buscar sus reflejos.

3.2 Procesos liminales

Yo más bien opto por la “fronteridad” y asumo mi coyuntura: vivo justo en la grieta de dos mundos, en la herida infectada, a media cuadra del fin de la civilización occidental y a cuatro millas del principio de la frontera México-americana, el punto más al norte de Latinoamérica. En mi multirrealidad fracturada, pero realidad al fin, cohabitan dos historias, lenguajes, cosmogonías, tradiciones artísticas y sistemas políticos drásticamente opuestos (la frontera es el enfrentamiento continuo de dos o más códigos referenciales) [...] Nos desmexicanizamos para mexicomprendernos, algunos sin querer y otros a propósito. Y un día, la frontera se convirtió en nuestra casa, laboratorio y ministerio de cultura (o contracultura) [2002: 48].

(Gómez Peña, en Diéguez, 2014, pg. 56).

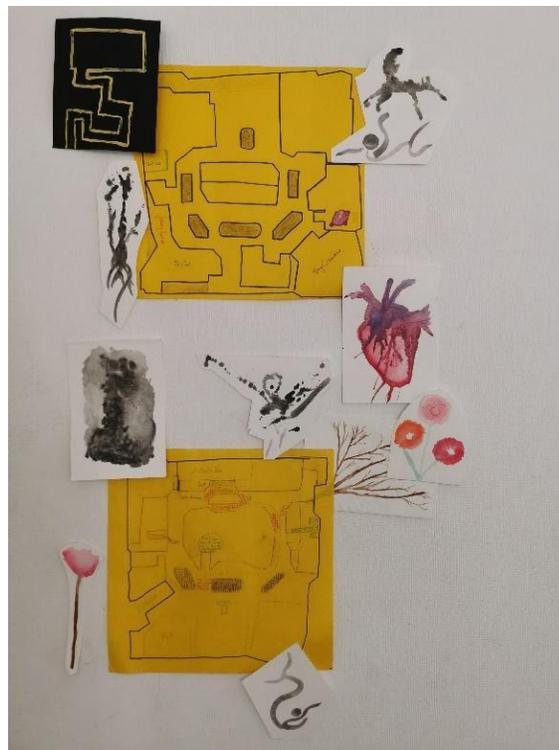


Imagen 14. Cartografía afectiva

Como he descrito anteriormente, hasta la fecha, llevo ya ocho años trabajando como vendedora dentro del Mall Costanera Center. Mi llegada a aquel trabajo coincide con mi llegada a Santiago para estudiar Teatro. Cuando llegué a vivir a Santiago se hizo presente en mí la pregunta “¿De dónde soy?”, ya que nunca me sentí parte o identificada con Quillota (la ciudad en donde crecí), pero tampoco lograba integrarme en el paisaje capitalino. Sabía que no era parte y que no tenía cómo remediar aquello. A veces, esa pregunta se volvía angustiante por la urgencia de una identificación o una identidad clara, pero con el pasar de los años aprendí a no necesitar esa identidad, a cuestionarla constantemente y, mejor aún, habitar ese espacio no identificable, desde donde me asumía con una posición de privilegio por el punto de vista que poseía. Nadie más que yo podía mirar ambas ciudades desde mi espacio fronterizo, y eso se convertía en una oportunidad para compartir una nueva visión de los territorios. Lo mismo comenzó a suceder (y continúa ocurriendo) cuando me pregunto “¿Quién soy en mi trabajo?” Muchas veces me he angustiado por seguir teniendo un trabajo que no tiene relación con los estudios que realicé y, a pesar de que llevo ya ocho años en lo mismo, siempre lo he considerado un trabajo de “tránsito”. Con esta investigación he intentado habitar esta frontera entre mi yo-artista y mi yo-trabajadora de retail. Dubatti plantea que “el teatro liminal mezcla ficción y no-ficción, borra los límites entre el teatro y la vida, desdibuja el salto ontológico que la poésis marca respecto de la realidad cotidiana” (Dubatti, 2016, p. 22). Creo que la performance *Caminamos mirando al cielo* transparenta ese lugar indefinible (y que, además, siempre he hecho algún tipo de esfuerzo por ocultar) que habito en el Mall.

Lo que se observa en la Imagen 7 es un fragmento de una *cartografía afectiva* del Mall Costanera Center. La cartografía afectiva es un ejercicio propuesto por mi profesora María José Contreras, el cual fue realizado a principios del año 2021 al inicio del proceso de creación de la audioguía.

La propuesta consistía en realizar un plano del Mall Costanera Center que estuviese “contaminado” por mis experiencias y sensaciones relacionadas con espacios específicos dentro del establecimiento. La manera en que esta cartografía se lleva a cabo es libre, pudo

haber sido una acción, un video, una maqueta, y yo decidí por trabajar con dibujos y acuarelas. Dibujando los planos de cada piso del Mall con el uso de la memoria espacial descubrí que el ejercicio no solo era útil para seleccionar qué lugares del mall debían incluirse en la audioguía, sino que resultó ser muy importante para entablar una relación honesta con mis afectos y sentimientos hacia el Costanera Center. Desde hace mucho tiempo que no dibujaba ni hacía acuarelas, y la utilización de aquellas técnicas para conectarme con el lugar de la performance, significó otorgarle tiempo, cuidado y acción corporal a aquella realización. Ese cuidado con la producción artística me permitió observar cuáles eran los afectos que se presentaban cuando me involucraba de manera más profunda con el espacio Mall Costanera Center, dando espacio a las historias que ahí he vivido y a una gran gama de afectos que van desde la rabia hasta la ternura.

La decisión de qué momentos biográficos incluir en la narración fue facilitada por este ejercicio, permitiendo visualizar cuáles serían y sobre todo desde qué punto de vista podrían ser abordados. Los hechos reales puestos en la narración no están ahí porque sí o para transparentar mi relación con el Mall, sino que buscan generar una conexión con problemáticas contingentes y universales. Con esto quiero decir que durante el proceso de escritura he discutido e investigado junto a Nicolás Lange (dramaturgo) sobre cómo hacer para que los relatos personales, íntimos y que nacen desde el afecto, sirvan para movilizar una discusión sobre un problema que pertenece a la esfera pública.

Fue así como fui poniendo en tensión elementos autobiográficos con elementos de la mitología griega. Dubatti analiza históricamente este tipo de procedimiento, sobre el cual afirma que “si en la vanguardia se busca la fusión del arte con la vida, en la postvanguardia se trabaja con la tensión del arte con la vida. [...] la vanguardia invita a recuperar la historia teatral despreciada por la Modernidad, y propone redescubrir la liminalidad en el pasado.” (Dubatti, 2016, p. 18). Sería entonces la tensión entre lo real y lo mitológico lo que me ayudaría a dar cuenta de mi visión sobre el mundo que observo y habito en el Costanera Center.

Buscar los lugares de tensión entre la realidad y la ficción no ha estado enfocado sólo en lo narrativo. No es sólo el entrecruce de historias, la palabra dicha, sino que implica también el uso de la voz y el cambio de ritmos en la audioguía. Quería que los participantes se preguntaran “¿Estoy realmente recorriendo este espacio?”

Como planteo en la fundamentación de este proyecto, el establecimiento comercial usa estrategias del teatro para movilizar su funcionamiento, ya que, “como en el dominio de la política de la mirada se sostienen el poder, el mercado y la vida social desde los medios, para optimizar y cultivar el control de la teatralidad se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Las múltiples prácticas de la teatralidad social se enriquecen con los saberes y estrategias del teatro.” (Dubatti, 2016, p. 10). Mi propuesta es invertir aquella operación, identificando las estrategias de las cuales el comercio se ha apropiado y trayéndolas, como en un nuevo acto de mutación, hacia el teatro. Si bien no volvemos con estas estrategias al edificio teatral sino que nos quedamos en el mismo Mall, con la audioguía se revela este escenario, permitiendo que los participantes se apropien del territorio como cuando en el teatro pisamos el escenario. Con esto me refiero, por ejemplo, a hacerle ver al participante que es el personaje principal de la misma performance que está presenciando y haciendo suceder, o que con este recorrido el participante, comprendiéndose como personaje, entienda qué leyes del escenario (del Mall) pueden ser transgredidas según su propio criterio:

todas las mujeres de negro son actrices que vienen por ti

eres el personaje principal

estas tiendas son por ti

esta iluminación es la iluminación que mejor le queda a tu piel

por eso la elegimos hoy día

(Fragmento de obra *Caminamos mirando al Cielo*)

En conclusión, la liminalidad ha estado presente en mi trabajo de investigación desde distintos puntos de vista: es tanto el territorio desde dónde yo me posiciono éticamente para aproximarme a lo que deseo comunicar sobre el Mall Costanera Center, como también se ha convertido en una herramienta de trabajo (que me ha permitido analizar procedimientos para poner en tensión realidad y ficción). Un hallazgo importante, es darme cuenta de que los procedimientos utilizados están fuertemente influidos por el lugar de frontera que habito y mi entendimiento de la liminalidad como principio organizador de la práctica.

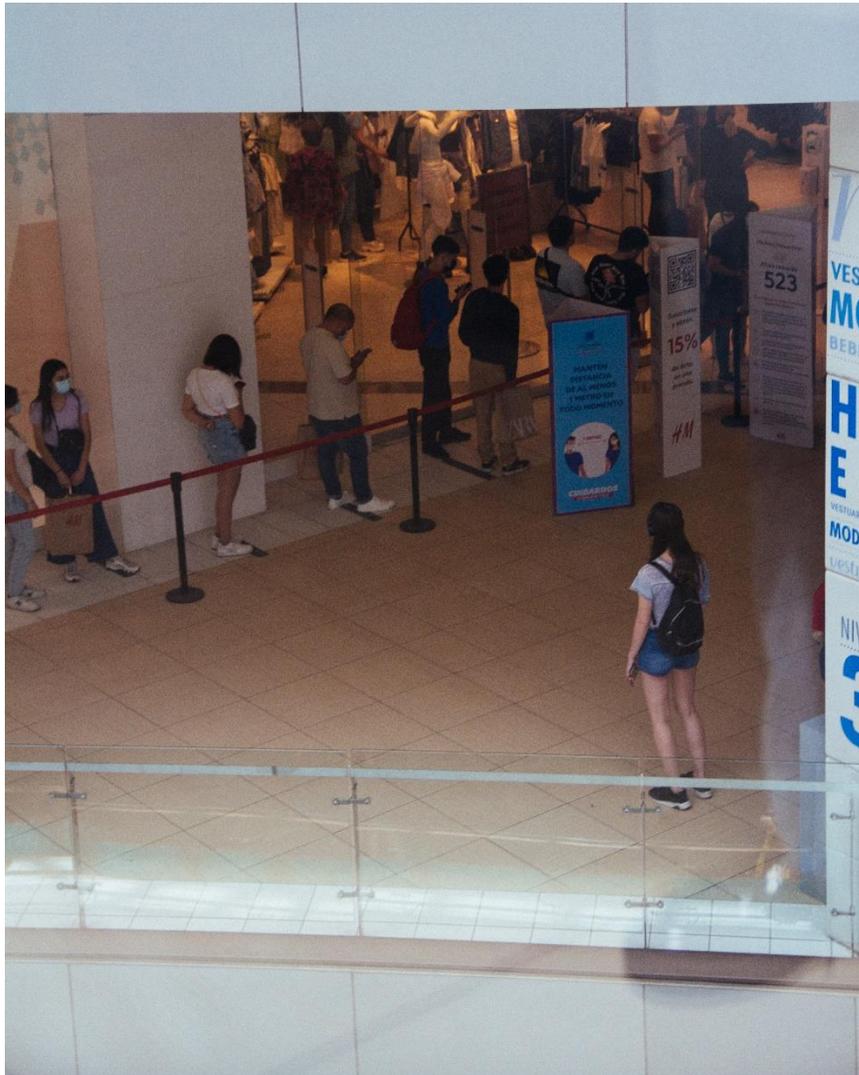


Imagen 15. Registro performance "Caminamos mirando al cielo". Fotografía: Manuela Bocaz

4. Entrevista

Para dar un cierre a esta Memoria de Obra he querido presentar unas entrevistas que he realizado a una de las creadoras de *Caminamos mirando al cielo*. Me he reunido en distintas ocasiones para conversar con Franca Hono sobre el proceso de creación, sus referentes y sobre lo que ha significado abrir esta obra al público. A continuación, dejo registro de lo que han sido aquellos encuentros:

Viernes 10 de Diciembre, 2021

Espero a Franca en el Starbucks del quinto piso del Mall Costanera Center. Cuando la invité a que nos reuniéramos para realizarle una entrevista me sugirió este lugar. Lo encontré un poco extraño porque la verdad es que no es muy cómodo pero cuando le pregunté por qué nos juntaríamos ahí, me aclaró que encontraba significativo que nuestra reunión fuese en un espacio que se nombra en la audioguía, y que además cada vez que ella compra productos en esa cadena de cafeterías junta “estrellas” en una tarjeta de “Rewards” que una vez una jefa le regaló por haber limpiado la tienda. Le pregunté si eso había sido cuando ella trabajó en la chocolatería y me aclaró que no, que fue en la joyería de la cual luego la despidieron por tener que operarse de una lesión en la cadera.

La espero en la cafetería y llega a las 17 hrs. Las dos nos pedimos un té chai latte con leche de soya, ella lo pide frío y yo caliente. Le agradezco por haberse dado este tiempo para estar conmigo, y ella me agradece a mí por la oportunidad de ser entrevistada, aunque advierte nerviosamente que a veces siente que no es muy buena dando respuestas y que se pone insegura por creer que lo que diga puede no sonar muy inteligente, sobre todo porque no se considera una artista que cite constantemente a otras personas mientras habla. Es algo graciosa pero tímida para hablar cuando formula una respuesta. Se ríe y me dice “perdón si no puedo ofrecerte mucho sustento teórico”. Yo le digo que

no se preocupe, que es lo que menos me importa en esta ocasión ya que quiero escuchar su voz y no la de otras personas. Partimos nuestra conversación...

Francisca: En un principio pensaba abrir esta entrevista hablando sobre cómo fue el proceso de creación de la audioguía, pero como hace pocos días se ha realizado una apertura de proceso de la misma me parece más lógico partir por ahí ¿o no? ¿Cómo fue para ti la experiencia de escuchar por primera vez la obra dentro del Mall?

Franca: Fue algo emocionante. Incluso habiendo escuchado la obra antes, durante el proceso de creación, me interesó mucho el haberme dado cuenta cómo, en el momento en que la escuché por primera vez dentro del espacio para el que está destinada, la obra se transformó en algo completamente nuevo y casi desconocido para mí. Claro, por supuesto que estaba con un oído analítico que decía “esto no se escucha bien, hay que subirle/bajarle el volumen” o “acá falta regular los tiempos entre una escena y otra”, pero aunque supiera perfectamente qué se iba a decir o a qué lugar debía dirigirme, tuve la sensación de haber escuchado mi voz y la de mis compañeras por primera vez y de una manera muy diferente. Eran voces que me contenían y que me acompañaban, incluso yo a mí misma, y respecto a eso podría incluso decir que en momentos no me reconocí, pero no desde un lugar negativo del “no reconocerse” ... quizás dejándome llevar por esa voz y conjunto de voces que me guiaban.

También, y esto puede que suene un poco extraño dado que he trabajado durante ocho años en este Mall, vi el edificio de manera distinta, algo que si bien se propone en el proyecto no esperé me que sucediera a mí. Creo que hay una primera propuesta por parte de la investigación que tiene su origen desde un nivel lógico, que es el querer mirar y habitar el edificio desde un lugar diferente, con una perspectiva que ponga como prioridad la memoria sobre las personas que han muerto en el lugar. Esa propuesta viene desde mi propio habitar este edificio, desde cómo yo camino por acá cuando vengo a trabajar o a comprar sabiendo muchas de las cosas que aquí han pasado. Pero al escuchar la audioguía

recorriendo el Mall comprendí que esa propuesta no se da sólo desde lo lógico y desde el discurso o lo narrativo. Hay algo que pasa con el tiempo y el habitar. Creo que nunca me había demorado más de quince minutos en recorrer menos de la mitad de un piso sin entrar a ninguna tienda. Nunca me había mirado así en las vitrinas, o me había parado a mirar la cascada por más de cinco minutos. En esa propuesta temporal creo que sucede algo con el cuerpo, como si este empezara a buscar maneras de acomodarse al espacio sin querer dejar de habitar la ficción que propone la audioguía. Había momentos en que yo quería “contaminar” el lugar con lo que estaba escuchando, y otros en los que me quería esconder y pasar desapercibida porque era un momento muy íntimo el que estaba viviendo.

Francisca: Siendo una obra que dura una hora y en donde una se está moviendo ¿Cómo percibiste el tiempo?

Franca: Es gracioso igual porque he conversado con compañeras que trabajan en teatro y me dicen “ah, es una obra corta”, y cuando les comento sobre la duración a mis compañeras de artes visuales me dicen con espanto “¿¡tan larga!?”. Me llama la atención la manera de percibir el tiempo entre las disciplinas. En este caso en particular, me hizo sentido la idea de que el teatro se toma su tiempo para instalar las imágenes y la relación entre las personas que están siendo parte de él, sólo que acá, en esta obra, creo que no “instalo” imágenes, sino que proponemos posicionar el cuerpo de quien participa y además reconfigurar el significado de imágenes reales que se estén observando en el momento, y todos esos son procesos que toman tiempo.

Francisca: ¿Y sabes cómo ha sido la experiencia de otras personas hasta el momento con la obra?

Franca: Sí, varias personas han realizado el recorrido y he recibido algunos comentarios, pero me he podido sentar a conversar con una amiga, Catalina Álvarez, y un amigo, Alejandro Fonseca.

Sumar sus experiencias ha sido muy importante porque de alguna manera se “completa” un círculo que busco dibujar con la investigación.

Reunirme con Catalina y Alejandro me ha dado esta posibilidad de preguntar más y saber de sus experiencias en profundidad.

Catalina me envió un mensaje de audio apenas terminó de hacer el recorrido diciéndome que cuando había dejado de escuchar mi voz se sintió muy sola en el lugar. Yo después le pregunté si sentía que había algún tipo de sonoridad rondando en su cabeza en ese momento y me describió una manera de percibir el silencio: “Era como sentir mucho silencio en un lugar que está lleno de ruido, y ese silencio era porque resonaba muy fuerte todo lo anterior que había escuchado. Me sentí sola, porque ya no estaba tu voz acompañándome, pero no quería romper ese silencio con otra música de mi celular porque eso me hacía sentir que tu voz definitivamente se iba a ir”.

Alejandro, por otra parte, me habló sobre las instrucciones que se dan para recorrer el espacio. Me dijo “Tienes la suerte de estar hablando con alguien muy malo para seguir instrucciones”, porque incluso inició la performance por una entrada que no debía ser y eso modificó toda su experiencia. De todos modos, me aclaró que en ningún momento fue un impedimento para seguir con la audioguía ni desvincularse de ella. Al parecer, en sus actos de pausar el audio para acomodarse de lugar había una complicidad con lo que estaba escuchando, un “querer que esto siga”.

Fue interesante también cuando me hablaron de comparaciones que podían hacer con otras experiencias teatrales. Cata y Ale han estudiado teatro tal como yo, entonces encuentro curiosas y graciosas estas relaciones contextuales que hacen. Catalina comentó sobre el final del recorrido: “Hiciste un *fade out* al hacer esa bajada por las escaleras. La voz habla y sabes que te estás acercando a un final, y también vas desde el piso más iluminado hasta el piso más oscuro en menos de tres minutos”. La verdad, es que yo no lo había asimilado de esa manera, pero con este tipo de comentarios vuelvo a encontrar muy interesante la manera en que el cuerpo teatraliza el espacio, haciendo una operación de algún modo inversa a la que hacemos los artistas en el escenario, que es que con nuestras herramientas

intentamos llegar al cuerpo del espectador. En este caso, al parecer son los participantes los que con sus propios cuerpos e imaginarios hacen aparecer el teatro en el espacio.

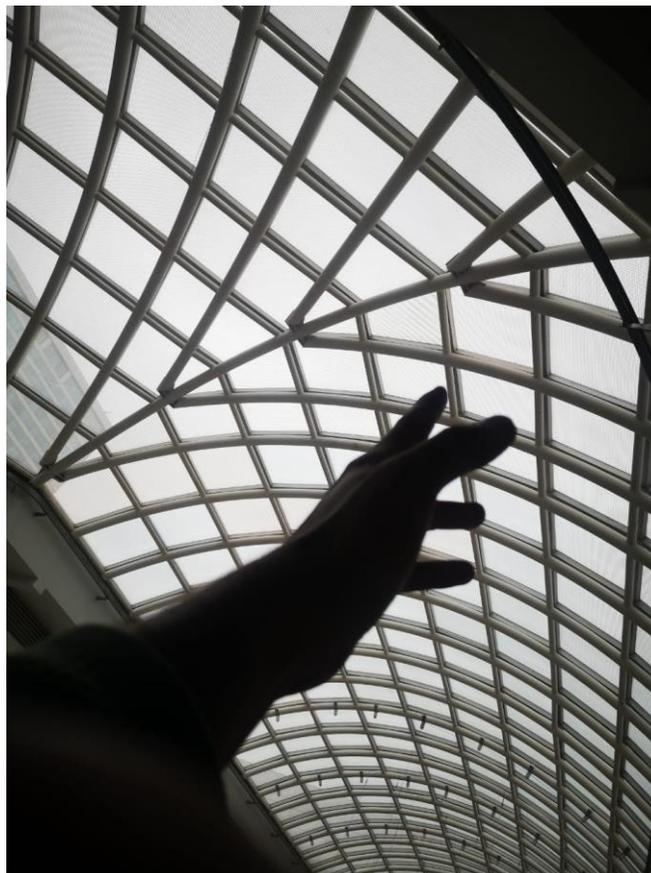


Imagen 16. Fotografía tomada por un participante en un momento del recorrido de "Caminamos mirando al cielo".

Francisca: Me imagino que hay mucho descubrimiento sobre cómo el cuerpo del espectador se comporta en escenarios distintos al de uno “tradicional”, pero me imagino que también existen situaciones de distintas magnitudes a las cuales este espectador se puede ver expuesto de alguna manera, por ejemplo, que se sienta perseguido por un guardia de seguridad, o incluso que pueda presenciar un suicidio mientras realiza el recorrido. ¿Considerar estas situaciones te podrían llevar a cambiar algo en la obra?

Franca: He considerado esas situaciones y muchas otras a lo largo de todo el proceso de creación, y es por eso que la obra se ha construido tal como está. He pensado tanto en la incomodidad que podría sentir la persona que escuche la audioguía al sentirse observada por habitar un espacio de manera diferente a la usual, como en las acciones que esta persona debería realizar para estar en relación con el espacio. Creo que no es la obra la que cambia su rumbo sino el participante quien la hace cambiar, la obra continúa siendo siempre la misma, y ahí existe un acto de riesgo. Entonces no, no la haría de “forma diferente” pensando en estas situaciones que parecieran ser nuevas ahora que conocemos cómo es la obra en el espacio. Ahora, lo que también siempre he tenido en cuenta es que el Mall Costanera Center es un espacio vivo, en donde sabemos que suele ir gente con el objetivo de cometer un suicidio. Saber esto me hace dudar fuertemente de si seguir realizando la obra o no. Durante el año de creación, esa era una inseguridad constante que creo que sólo podía resolver desde el pensamiento racional. Pensaba y también lo hablaba con mis amigas, y muchas veces llegábamos a la conclusión de que por más que exista la probabilidad de que algo así suceda, continúa siendo importante el gesto de la audioguía. No sé, creo que es un dilema ético importante. El 8 de diciembre recién pasado volvió a morir una persona acá adentro, y fue en un horario en el que el Mall estaba lleno y alguien perfectamente pudo haber estado haciendo el recorrido. Ahí es cuando ese dilema hace que mi cuerpo entero se retuerza y realmente quiera cancelar todo esto, porque lo encuentro terrible. Así que la verdad es que no sé. Me cuesta aún decidir y “poner sobre la balanza” las cosas. Pero también me pasa que para mí las cosas no son o una o la otra. He pensado en nuevas formas para la obra, no para la audioguía sino para la obra como pieza, como si fuera un monstrito que muta de acuerdo al espacio en el que se acomoda, sabiendo que en cada uno de ellos cumplirá distintos objetivos.

Si bien no puedo renunciar aún a la idea del *site specific*, también siento que la obra tiene que ofrecer y que tal vez pueda ser “transportable”. Me gusta mucho imaginar qué puede nacer con la obra ahora, ya tengo como mínimo 5 ideas diferentes de lo que se podría hacer con ella. Desde exposiciones del proceso de creación y el archivo de la performance

a modo de galería, hasta distintas formas de representarla en escenarios diferentes del Mall Costanera Center.

Francisca: Y en cuanto a esas “nuevas formas”, ¿crees que tienes algunos referentes con los cuales trabajar?

Franca: Para la creación de la audioguía tuve dos grandes referencias a nivel artístico que siempre estuvieron “por delante” de la obra, si pudiera expresarlo de esa manera. Estas referencias fueron el colectivo *Rimini Protokoll* (Alemania) y la *Cía. Hiato* (Brasil), el primero por su forma de trabajar en los espacios reales, interviniendo la ciudad, y el segundo por la relación que logran entablar con la audiencia en sus obras. Creo que haber trabajado con estas referencias resultó ser un punto de partida, ya que cuando vi los trabajos de esas personas me sentí inspirada y pensé “esto se acerca a algo que busco”, pero no sé si era un objetivo el que mi trabajo se aproximara a sus metodologías. Pero luego están las otras referencias, esas que es como si no supieras que estaban presentes en el trabajo hasta que se hacen evidentes en la obra. Hay gustos musicales, humor y texturas que aparecen, y eso creo que siempre pasa en el trabajo de un artista. Lo que me llama la atención y encuentro bello es que aquí ha ocurrido en sintonía con las distintas personas que creamos la obra. Tengo la impresión -también puedo estar muy equivocada- de que si es que en la audioguía circula una especie de humor extraño que no llega a ser humor, es porque junto con todas las personas que participamos de la obra hemos compartido conversaciones muy largas y un código humorístico que ya solo nosotras entendemos.

Franca repentinamente debe contestar una llamada. Es de su trabajo en la tienda de café. Me pide disculpas y me cuenta que en estas fechas el retail es horrible y que debe bajar con urgencia a su tienda a resolver un tema de los horarios, pero me solicita que continuemos con la entrevista en otro momento. Me propone que la próxima vez no sea en el Mall, ya que la energía del lugar no deja de ser extraña y a medida que se acerca

la Navidad se hace aún más imposible conversar en estos pasillos, así que me invita a su casa para que nos tomemos algo en su terraza que tiene vista hacia este edificio.

Domingo 12 de Diciembre, 2021

Llego a la casa de Franca cerca de las 18 hrs. Hace calor aún pero la terraza es un lugar muy acogedor y agradable para conversar. Franca, mientras me sirve una cerveza, me cuenta que ahí es donde se suele juntar con sus amigas a compartir y que se quedan conversando hasta tarde con las sillas mirando hacia el Costanera y con los pies apoyados en la baranda. Aprovecho que me está contando sobre aquello para preguntarle:

Francisca: Hemos hablado poco del equipo creativo que trabajó en la obra... ¿todas las personas que conforman el equipo son amigas tuyas? ¿Cómo se fue dando la colaboración?

Franca: Si bien tengo grados de amistad diferentes con las personas que participan del proyecto, con la mayoría soy muy cercana. Son personas con las que he decidido trabajar porque precisamente han estado conmigo en este espacio, en esta terraza, compartiendo un sinnúmero de experiencias, y ese ha sido probablemente nuestro trabajo de mesa desde hace un tiempo sin que lo hubiésemos sabido.

Francisca: ¿Cómo fue el proceso de creación junto al equipo?

Franca: Qué bueno que fui escribiendo una bitácora sobre este proceso porque, de lo contrario, no me acordaría de casi nada y eso sería un poco terrible para el proyecto ¿o no?

La verdad es que en un principio quise ir un poco en contra de un proceso “tradicional” de creación. No quería tener primero un texto para luego ver cómo “escenificarlo/sonorizarlo”, así que partí de forma casi paralela teniendo reuniones con las actrices y con Nicolás Lange, que es con quien escribimos el texto.

En las primeras reuniones con las actrices, sin tener texto aún, fue una exploración más reflexiva en torno al tema tratado y a las posibilidades que el texto podría tener, pero pronto me di cuenta de que esos ensayos no tendrían mucho sentido si no comenzábamos a trabajar pronto con un texto en concreto.

Así es como decidí concentrarme en la escritura junto a Nicolás durante un par de meses antes de entrar a la grabación de voces.

Primero escribimos gran parte de lo que se escucha en el segundo piso, la primera parte del recorrido, y algunas partes del final.

Cuando trabajamos junto a Nicolás conversábamos durante un par de horas, hablábamos de mitos y de la experiencia en específico que se contaría en tal o cual escena, y luego él se ponía a escribir. A ratos yo aportaba o corregía cosas, pero fue su escritura la que le dio el tono principal a la obra y que, curiosamente, ayudó a que apareciera mi voz. No sé si esa voz hubiese aparecido si es que yo hubiese escrito la totalidad del texto.

Cuando tuve más textos con los cuales trabajar comencé a grabar con Javiera para probar distintas posibilidades en relación con las voces. Quise hacer mezclas entre la voz de ella y la mía pero mis capacidades técnicas para trabajar con la música no fueron suficientes y ahí fue cuando decidí trabajar con Juan José. Además, él cuenta con las capacidades como para componer música, cosa que resultó ser muy necesaria para el proyecto.

Tuvimos algunas reuniones con Juanjo, en donde le mostré referentes y parte del texto ya escrito, y también hablamos de la música que a ambos nos gusta. Tenemos gustos similares.

Desde ese momento Juanjo comenzó a componer y yo, por mi parte, realizaba grabaciones con las actrices para luego enviárselas a él de modo que fueran integradas en el audio.

La grabación con las actrices fue algo descoordinada, pero siempre confié en que fuera de esa forma. Siempre tuve la idea de que era mejor grabar con cada una con el equipo de grabación que tengo en mi casa para así poder trabajar con ellas en presente, pero eso no siempre se pudo hacer. Teníamos muchos topes de horarios o estábamos en distintas partes del país, así que cuando no podía reunirme con ellas lo que hacíamos era tener una conversación por teléfono sobre lo que debían grabar, pero sin que yo les diese instrucciones, era más bien una conversación relajada en donde se compartían reflexiones. Luego de esa conversación la actriz me enviaba un audio por Whatsapp a modo de prueba, yo corregía, si es que había algo por corregir, y luego ella hacía una grabación definitiva con su celular.

Curiosamente eso siempre funcionó bastante bien, de hecho creo que hasta resultaba más expedito que cuando nos reunimos a grabar en mi hogar.

Nunca tuve la necesidad de darles muchas instrucciones y creo que eso es porque yo buscaba que la voz no sonara técnicamente actuada, quería que de verdad sonaran mis compañeras, de hecho por eso fue que las elegí a ellas. Confiaba en que si existía una conexión con el proyecto, los temas de los cuales habla y un entendimiento profundo y reflexivo del texto, la voz de la actriz estaría en sintonía con todo aquello y no sería necesario “hacerla actuar”.

Yo también al mismo tiempo grababa mi voz y fue un proceso muy íntimo y significativo. Me conecté con la actuación como no lo hacía desde hace ya cinco años. Y lo más lindo era que podía probar despojadamente un montón de cosas y luego escucharme en soledad estando en mi pieza, que es como mi pequeña sala de ensayo y mi propio escenario.

Tuve más reuniones al principio del trabajo con Juanjo, pero luego dejamos de vernos tanto y él solo empezó a enviar sus composiciones, las cuales son muy cercanas a lo que es finalmente la obra, muy pocas veces hicimos correcciones. Creo que de verdad fue un

trabajo muy autónomo de cada una de las personas involucradas pero en donde siempre estuvimos dentro de una misma corriente no sólo de pensamiento sino que de sensibilidad.

Francisca: Suena como un proceso bastante colectivo, ¿dónde crees que se encuentra tu autoría?

Franca: Qué curioso que digas que fue colectivo, cuando desafortunadamente nos vimos tan poco. Creo que incluso hay integrantes del proyecto que no se conocen entre sí. Nunca hemos tenido una reunión en conjunto, pero yo también creo que es uno de los trabajos más colectivos y colaborativos que he realizado. Eso me hace sentir un tipo de orgullo muy acogedor. Es verdad que durante el proceso me preocupé en un momento y dije “wow, acá todas las personas con las que estoy trabajando son muy talentosas y al parecer ellas están haciendo todo el trabajo por mí” y, ridículamente, sentí un miedo a desaparecer. No porque me preocupara “verme” sino que me decía a mí misma “¿en qué estoy aportando yo?”. Dejé que esas preocupaciones pasaran y simplemente continué con el curso de la creación, y la verdad que fue un proceso encantador. Por eso a veces me es raro decir lo feliz que estoy con esta obra. Me encanta decir que es hermosa pero no por la obra en sí, porque se habla de cosas terribles y que me cuesta calificar como “hermosas”, pero al mismo tiempo logra transmitir ese sentido de colectividad, el cual me conmueve mucho. Entonces si la pregunta por la autoría va dirigida a la obra como materialidad, la verdad es que no sé muy bien cómo responderla. Creo que todas las personas que trabajamos en el proyecto aparecemos ahí desde una autoría particular pero que se vuelve insignificante sin el trabajo del resto. Pero sí creo identificar una autoría que me pertenece, la cual no está en la obra...

Está en este documento, en lo que ha significado escribir una Memoria de Obra. Este tipo de práctica escritural es una a la que nunca me había enfrentado y tampoco sé si en un tiempo cercano lo vuelva a hacer. He tenido a mi guía: mi profesora María José Contreras, quien ha nutrido infinitamente este proceso de referencias y reflexiones, y que al mismo ha dejado que yo descubra por mi cuenta el camino de esta escritura. También he podido

compartir con compañeras de Postgrado sobre lo que significa el ejercicio de escribir una Memoria de Obra, preguntándonos por supuestas formas para luego llegar a conclusiones que no son conclusiones, pero que indican que debemos compartir estos procesos entre nosotras tal como compartimos lo que nos ha pasado en los ensayos de nuestras obras.

Me encanta pensar en este documento como algo de lo cual no tenía idea sobre cómo se hacía y que ingenuamente, con mi mente enseñada bajo un sistema capitalista-exitista de los años 2000, creí que existía una *forma* para escribirlo, tal como la del modelo científico. Pero encontrarme con este abismo por delante me ha permitido hallar esas huellas de las cuales en algún momento hablé. Esas huellas han hecho que cada parte de este documento se conforme como una en sí misma y también como parte de un todo, porque yo también soy así: me cuesta seguir líneas durante un período prolongado de tiempo e identificarme con cosas, nunca he sido buena poniendo nombres ni tomando decisiones rápidas. Por eso insisto en que me encanta este documento desde lo desarmado e inconsistente que puede parecer. Porque si al principio del mismo propuse un laberinto y luego termino con una entrevista a mí misma porque no logro resolver cómo expresar mi más honesto YO con la obra desde otro lugar, eso ha sido parte de mi proceso de escritura, de todo lo que he reflexionado durante mis estudios de Magíster y proceso de creación. Es mi mapa que se constituye de islas que fueron creadas en un momento determinado de mi biografía. Y no puedo dejar de pensar en lo importante que es que cada una haya tenido su propio momento, ya que sin duda si intentara escribir sobre lo mismo desde otra temporalidad esa isla sería completamente diferente.

Me gusta también no saber cómo llamar a este documento, porque oficialmente se llama Memoria de Obra pero a veces también le llamo Tesis, o Escrito, o Libro, o incluso Obra aparte. Pero aquí estoy yo, y me pasa algo que no me sucede con la obra en sí. Con *Caminamos mirando al cielo* siento una extraña sensación de paz, como si por primera vez todo estuviera bien con un proyecto. En cambio, en esta Memoria no es así. Siento esa vergüenza de la cual habla Gabriela Mistral cuando dice “De toda creación saldrás con vergüenza, porque fue inferior a tu sueño, e inferior a ese sueño maravilloso de Dios, que

es la Naturaleza” (Mistral, s.f.). Porque tengo este mapa de islas que no lleva a ningún lugar pero que al mismo tiempo es todo mi territorio. Y sin embargo siento que está constantemente incompleto, porque con mis palabras y formas de escribir aún soy incapaz de transmitir todo lo que desearía, tal como me sucedía en otros trabajos teatrales en los que he estado. Por eso quizás es también mi continua búsqueda de formas al escribir.

No lo sé.

Creo que es un proceso corporal que aún necesita de un tiempo para volverse un conocimiento más lúcido...

Franca se queda pensando. Le digo que si prefiere lo podemos dejar hasta acá. Me mira y me dice “¿Quieres cantar karaoke?”.

Entramos a su living y cantamos “Total Eclipse of the Heart”, de Bonnie Tyler.



Imagen 17. Franca y Francisca durante entrevista en la terraza.

IV. Conclusiones: Una carta enviada en diciembre de 2021

Santiago, diciembre 2021

Querida Franca,

Cuando recibí tu carta en abril de 2020 pensé con ansias en cuándo llegaría este momento, el de escribirte de vuelta para contarte como me fue con tu idea y cerrar de algún modo este proceso.

Quiero comenzar comentándote sobre algo que creo parece ser una interesante sincronía.

Creo que, de los 10 años que lleva abierto el Mall Costanera Center, yo nunca había insistido tanto como en los últimos 12 meses sobre lo absurdamente insegura que era la infraestructura del edificio. Creo que antes, de vez en cuando, podía omitir el problema de la inseguridad en las escaleras, pero una vez comenzado este proyecto jamás las volví a ver de la misma manera. Y bueno, me preguntaba ¿Cuándo va a ser el día en que efectivamente hagan algo para que nadie más caiga?

El miércoles 8 de diciembre recién pasado, un compañero de trabajo me escribió para avisarme que había visto caer a una persona por una de las escaleras principales.

Creo que nadie puede afirmar que ese hecho haya tenido una directa relación, pero desde esa fecha se han empezado a modificar tanto las escaleras como las barandas del establecimiento comercial, levantando acrílicos que esta vez parecen más seguros y que impiden que alguien pueda caer desde esos sectores.

Así que sí, después de 10 años y (por lo menos) 16 muertes ocasionadas por caídas de altura, alguien con poder de decisión dentro del Mall al parecer pensó “Esto está mal”.

La verdad es que jamás me imaginé existiría una arquitectura diferente entre el antes y después de mi proyecto. Si te soy franca, nunca tuve mucha esperanza, pero cambió. Me

hace sentir una extraña y amarga satisfacción. Sé que el cambio no ha ocurrido gracias a mi obra, aunque lo encuentro una sincronía inexplicable, pero me quedo con una convicción de que proyectos como el nuestro aportan a que los espacios sean observados de nuevas maneras y a que existan narrativas que no deben ser jamás olvidadas u omitidas.

Bueno, no quiero teñir esta carta de un gris extraño. También debo agradecerte por haberme propuesto realizar este proyecto y desde el lugar de la práctica como investigación. Este tipo de práctica ha significado una nueva manera de conocer el arte escénico, la investigación, y a mí misma. Creo que siempre había tenido en consideración la idea de que obra y artista no se separan, pero llevar eso a un plano reflexivo, en donde metódica y aplicadamente estuviese analizando mis procesos, es algo a lo que no me había enfrentado nunca. Estar realizando esta creación/investigación durante una pandemia, en donde la mayor parte del tiempo estuve encerrada en mi habitación frente a mi computador, me hizo temer que eventualmente podría olvidar mi cuerpo o cuestionar dónde estaría ubicado dentro de todo lo realizado. Me pregunté también cómo aparecía mi cuerpo si la obra final resultaba en una audioguía, es decir, siendo sonido. Gracias a estas inquietudes y estados es que reflexioné que hasta en aparente quietud mi cuerpo expresa, mi cuerpo piensa y mi cuerpo produce. Que no sería solo la visibilidad del mismo en la obra lo que lo haría estar presente de manera autoral, sino que está presente en el conocimiento producido gracias a todas las acciones que ha realizado a lo largo de esta investigación.

Esta práctica además ha significado conocer, poco a poco, cómo escribo y cómo ensayar mi propia escritura, que en muchas ocasiones es un diálogo conmigo misma pero con conciencia de que alguien más posiblemente la va a leer. Ese sería quizás el lugar más solitario que he encontrado en todo este camino. Pero desde una soledad acogedora y necesaria, que en su debido tiempo encuentra momentos para volverse colectiva y así poder dialogar, volverse mutable. En esos momentos surgen cosas nuevas e infinitamente interesantes para mí. Cuando abro los procesos no solo de forma “oficial” como lo es

mostrar una obra supuestamente acabada, sino cuando se abre la conversación sobre la problemática en sí con grupos diferentes de personas: el equipo de creación, la familia, asistentes a exposiciones, etc. surge una autoría diferente y colectiva, que es una sobre la cual aún me pregunto y cuestiono sobre sus límites, ¿Qué es lo que considero como un trabajo colectivo y dónde se instalan los límites de esa colectividad? ¿Cómo se definen las autorías de cada persona en un proyecto, si es que acaso es necesario definir las? Creo que como tú, aún me pregunto sobre la creación del proyecto en sí, sobre cada parte por separado (la escritura, producción de voces, producción sonora, etc.) y me cuesta reconocerme como puedo identificar el trabajo de las otras personas que participan en la creación. Me parece interesante cuestionar nuestros roles, y tal como quisimos cambiar el rol de espectadores por “participantes”, podemos dejar de llamarnos “directoras” y nombrarnos, no sé, “gestoras”. Sé que tiene otra connotación en nuestro medio, pero quizás pronto se me ocurra una palabra mejor para nombrar lo que creo que hemos hecho.

Hablando ahora de manera más concreta sobre la obra realizada, debo confesarte algo. Creo que es muy interesante cuestionar de algún modo el formato del teatro tradicional llevándolo hacia el espacio público y logrando que un participante se sienta espectador y actor mientras realiza la audioguía. Creo, sin embargo, identificar ciertos vacíos en cuanto al convivio. Me ha llamado la atención que hasta ahora muy pocas personas me han escrito luego de participar en la performance. Me pregunto qué significa esto. Tal vez debo seguir estudiando entramados más complejos sobre el convivio.

Y a propósito de eso quisiera hacerte unas últimas preguntas. Puedes no responderlas. Creo de hecho que las hago sin esperar respuesta. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de honestidad en nuestras obras?, ¿Cuáles son nuestros objetivos cuando hacemos arte/performance? Sé que son preguntas profundamente abiertas, pero te las quería preguntar porque yo me las hago también siempre que estoy empezando y terminando un proyecto. Dudo constantemente de los objetivos y de la necesidad de tenerlos, y de quién soy yo en el momento en el que estoy creando.

Bueno, perdón si me he puesto filosófica a ratos, y muchas gracias por la oportunidad de reflexión. La verdad es que ha sido un gusto, y espero que muy pronto nos volvamos a encontrar.

Con mucho amor,

Fran.



Imagen 18. Composición digital. Fotografía a Mall Costanera Center superpuesta con "La caída de Ícaro" (Bernard Picart)

BIBLIOGRAFÍA

Aranda Delgado, M. M. (2021). Devenir gorda. Proceso de identificaciones y afectaciones deseantes. *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, 6(54), 217–248. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i53.7220>

Lorenzini, M. J. C. (2019). Aquí: Performing Mapping Practices in Santiago de Chile. In A. G. Altýnay, M. J. Contreras, M. Hirsch, J. Howard, B. Karaca, & A. Solomon (Eds.), *Women Mobilizing Memory* (pp. 152–171). Columbia University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/alti19184.12>

Conquergood, D. (1985). Performing as a moral act. Ethical dimensions of the ethnography of performance. *Literature in Performance*, 2(5), 1-13.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas* (1.ª ed.). Paso de Gato.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Atuel.

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.

Dubatti, J. (2016). *Teatro Matriz Teatro Liminal*. Atuel.

Dubatti, J. (s.f.). El Teatro como ausencia. MUAC UNAM. Recuperado septiembre de 2020, de <https://muac.unam.mx/sala10-teatro-de-primera-mano-para-tiempos-nuevos>

Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*, Abada Editores.

Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Nueva Generación.

Mistral, G. (s. f.). *Decálogo del artista* [Manuscrito]. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-141505.html>

Legado Gabriela Mistral Donación de Doris Atkinson 2007

Pollock, D. (1990). Telling the Told: Performing “Like a Family.” *The Oral History Review*, 18(2), 1–36. <http://www.jstor.org/stable/4495291>

Rancière, J., & Dillon, A. (2016). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

Rancière, J., & Durán, C. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM.

Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual*. Taurus.

Villegas Vergara, I. (2018). Práctica artística como investigación: su instalación y desarrollo en el sistema académico chileno. / Art Practice as research: Its implementation and development in the chilean academic system. *Tercio Creciente*, 7(1). <https://doi.org/10.17561/rtc.n13.2>