

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Resumen</b> .....	<b>5</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>6</b>
<b>CAPITULO I Origen prehispánico, sincretismo y actualidad de la Celebración del Día de Muertos</b> .....	<b>15</b>
1.1 La celebración de Día de Muertos en México .....	17
1.2 La concepción de muerte en el México prehispánico .....	17
1.2.1 El temor a la vida .....	17
1.2.2 El Mictlán o inframundo .....	19
1.2.3 La festividad de muertos en el México prehispánico .....	22
1.3 El sincretismo entre las culturas prehispánicas y la religión Católica .....	24
<b>1.4 El Día de Muertos en el México actual</b> .....	<b>27</b>
1.4.1 La ofrenda o altar de muertos .....	28
1.4.2 Procesión y visita al cementerio .....	30
1.5 El acto de recordar, la memoria en el Día de Muertos.....	31
<b>CAPITULO II Las acciones de la Catrina: evolución y construcción del personaje</b> .....	<b>37</b>
<b>2.1 Historia y leyenda de Mictecacihuatl y Mictlantecuhtli</b> .....	<b>37</b>
2.1.1 Símbolos e imagen en el Códice Borgia .....	38
<b>2.1.2 Mictecacihuatl: la práctica de velar.</b> .....	<b>40</b>
2.2 La Calavera Garbancera y José Guadalupe Posada .....	43
<b>2.2.1 La Calavera Garbancera: la práctica de denunciar.</b> .....	<b>45</b>
2.3 Diego Rivera: la creación de La Catrina .....	48
<b>2.3.1 La Catrina: el acto de identificar</b> .....	<b>50</b>
2.4 La Catrina actual: (el culto a la memoria) Conmemorar .....	54
<b>2.4.1 La Catrina actual: conmemorar</b> .....	<b>57</b>

<b>CAPITULO III Descripción y análisis del proceso de obra.....</b>	<b>60</b>
<b>3.1 La Catrina al encuentro del Patio 29... ..</b>	<b>62</b>
3.1.1 Preguntas iniciales... ..	62
3.1.2 Descripción de la práctica.....	64
3.1.3 Descripciones y proceso de creación... ..	67
<b>3.2 La Calavera Garbancera: Recorrido desde el Servicio Médico Legal hasta el Patio 29.....</b>	<b>71</b>
3.2.1 Preguntas iniciales... ..	71
3.2.2 Descripción de la práctica.....	72
3.2.3 Descripciones y proceso de creación... ..	80
<b>3.3 La Catrina actual indaga sobre la memoria.....</b>	<b>84</b>
3.3.1 Preguntas iniciales... ..	84
3.3.2 Descripción de la práctica.....	86
3.3.3 Descripciones y proceso de creación... ..	91
<b>3.4 Mictecacihuatl frente al dolor del Patio 29.....</b>	<b>95</b>
3.4.1 Preguntas iniciales... ..	95
3.4.2 Descripción de la práctica.....	98
3.4.3 Descripciones y proceso de creación... ..	109
<b>CAPITULO IV La práctica final .....</b>	<b>113</b>
4 La práctica final... ..	113
4.1 Preguntas iniciales .....	113
4.2 Descripción de la práctica final.....	116
4.3 Decisiones y descripción del proceso... ..	126
<b>Conclusiones .....</b>	<b>130</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>140</b>

## Tabla de Ilustraciones

<i>Imagen 1</i> Figura de Tezcatlipoca, perteneciente a la cultura mexicana.	18
<i>Imagen 2</i> Los caminos del inframundo en el cristianismo y en la cosmogonía mesoamericana.	20
<i>Imagen 3</i> Fotografía de la instalación de ofrenda de muertos, en Centro Cultural Casa del Faldón.	28
<i>Imagen 4</i> Fotografía del Ayuntamiento de Oaxaca. EsImagen. 2012.	29
<i>Imagen 5</i> Noche de muertos en Patzcuaro Michoacán. 2013. (en <a href="http://vivemaravatio.com/noche-de-muertos-en-patzcuaro">http://vivemaravatio.com/noche-de-muertos-en-patzcuaro</a> )	31
<i>Imagen 6</i> Esquema de Desarrollo y evolución del personaje de la Catrina	37
<i>Imagen 7</i> Representación de la dualidad entre Mictlantecuhtli y Quetzalcoatl en el Códice Borgia, página 73.	39
<i>Imagen 8</i> Figura de Mictecacihuatl dentro del Códice Borgia	41
<i>Imagen 9</i> Esquema de acciones de Mictecacihuatl	43
<i>Imagen 10</i> La Calavera Garbancera del grabador mexicano José Guadalupe Posada (1910)	45
<i>Imagen 11</i> Diagrama de acciones de la Calavera Garbancera	47
<i>Imagen 12</i> "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" (1946-1947) de Diego Rivera.	48
<i>Imagen 13</i> La Catrina de Diego Rivera, detalle del mural "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central". (1946-1947)	50
<i>Imagen 14</i> Diagrama de acciones de La Catrina de Diego Rivera	53
<i>Imagen 15</i> La Catrina en el cortometraje animado "Hasta los huesos" (2001), realizado por el cineasta Rene Castillo en México.	56
<i>Imagen 16</i> Diagrama de acciones de la Catrina Actual.	58
<i>Imagen 17</i> Fotografía de los personajes La Catrina de Rivera, interpretada por Ignacia González y la muerte chilena interpretada por Claudia Cattaneo.	64
<i>Imagen 18</i> La muerte chilena avanzando por los pasillos del Patio 29, mientras va recogiendo la basura de este sitio.	65
<i>Imagen 19</i> Fotografía de la Catrina de Rivera recogiendo la basura del Patio 29	66
<i>Imagen 20</i> La enmarcación de la muerte chilena con la basura recogida en el Patio 29.	67
<i>Imagen 21</i> Diagrama de bifurcación de la primera práctica	68
<i>Imagen 22</i> Maquillaje y caracterización de la Calavera Garbancera, previo a la práctica.	73
<i>Imagen 23</i> Intervención realizada por la reunión previa de personas al SML.	74
<i>Imagen 24</i> La Calavera Garbancera inicia la procesión dejando los primeros pétalos junto a la puerta del SML.	75
<i>Imagen 25</i> La Calavera Garbancera arrojando pétalos sobre el camino que lleva hasta el Cementerio General	76
<i>Imagen 26</i> Los personajes de la Calavera Garbancera y Mictecacihuatl de camino al Cementerio General.	77
<i>Imagen 27</i> La Calavera Garbancera y Mictecacihuatl cruzando la pista de autos rumbo al Cementerio General.	78
<i>Imagen 28</i> Mictecacihuatl y la Calavera Garbancera a unos segundos de haber entrado al Cementerio General.	78
<i>Imagen 29</i> La Calavera Garbancera dentro del Cementerio General, rumbo al Patio 29.	79
<i>Imagen 30</i> La Calavera Garbancera y Mictecacihuatl ofrendando con pétalos el Patio 29	80
<i>Imagen 31</i> Diagrama de Bifurcación de la segunda práctica	80
<i>Imagen 32</i> La Catrina Actual y la muerte chilena en el Barrio Lastarria	87

<i>Imagen 33 Letrero que invita a los transeúntes a conversar con los personajes. Momento en que uno de ellos comienza a plasmar su frase.</i>	88
<i>Imagen 34 La Catrina Actual y la Muerte chilena exponen sus visiones acerca de la muerte y conversan con uno de los transeúntes.</i>	88
<i>Imagen 35 Momento en que uno de los transeúntes expone su visión acerca de la muerte y el Patio 29.</i>	89
<i>Imagen 36 Transeúntes plasman su frase sobre el mantel.</i>	90
<i>Imagen 37 transeúntes plasman su frase en Parque Forestal.</i>	91
<i>Imagen 38 Diagrama de Bifurcación de la tercera práctica.</i>	92
<i>Imagen 39 Actrices se colocan los listones, previo a la práctica.</i>	98
<i>Imagen 40 Actriz, después de colocar los listones.</i>	99
<i>Imagen 41 La muerte chilena, previo a la llegada de los espectadores</i>	100
<i>Imagen 42 Mictecacihuatl, al inicio de la práctica.</i>	101
<i>Imagen 43 Colocación de basura en los listones de Mictecacihuatl.</i>	102
<i>Imagen 44 Colocación de ofrenda a los listones de la muerte chilena.</i>	102
<i>Imagen 45 Reunión de espectadores previamente convocados y transeúntes emergentes.</i>	103
<i>Imagen 46 Mictecacihuatl sube al espacio L donde se encuentran espectadores y transeúntes.</i>	104
<i>Imagen 47 Mictecacihuatl en el espacio L espera a la muerte chilena.</i>	104
<i>Imagen 48 La muerte chilena tomando la cruz mientras dice el texto del memorial, mirando a Mictecacihuatl.</i>	105
<i>Imagen 49 Mictecacihuatl y la muerte chilena estrechan su mano.</i>	106
<i>Imagen 50 Mictecacihuatl ayuda a subir al espacio L a la muerte chilena.</i>	106
<i>Imagen 51 Momento en que Mictecacihuatl y la muerte chilena se abrazan</i>	107
<i>Imagen 52 Mictecacihuatl y la muerte chilena avanzan tomadas de la mano por el espacio L.</i>	108
<i>Imagen 53 Mictecacihuatl y la muerte chilena avanzando al final del espacio L.</i>	108
<i>Imagen 54 Diagrama de Bifurcación de la cuarta práctica.</i>	110
<i>Imagen 55 La Catrina coloca basura dentro de los frascos en el Patio 29.</i>	117
<i>Imagen 56 imagen que muestra el macetero número cinco.</i>	117
<i>Imagen 57 La Catrina llevando maceteros por los pasillos del Patio 29.</i>	118
<i>Imagen 58 Imagen donde se muestra la mano de la Catrina colocando la piedra sobre el macetero numero 29</i>	118
<i>Imagen 59 Imagen que muestra a la actriz quitándose el vestuario de la Catrina</i>	119
<i>Imagen 60 Momento en que la actriz se coloca la polera con la frase "Soy mexicana, encontré esta basura en el Patio 29"</i>	120
<i>Imagen 61 Momento en que la actriz se quita el maquillaje frente a la cámara.</i>	120
<i>Imagen 62 Imagen de la actriz en el metro de Santiago.</i>	121
<i>Imagen 63 Fotografía de la actriz llegando al Museo de la Memoria.</i>	122
<i>Imagen 64 Fotografía de la actriz frente al Museo de la Memoria.</i>	122
<i>Imagen 65 Momento en que la actriz entrega los frascos.</i>	123
<i>Imagen 66 Momento en que la actriz entrega los frascos</i>	124
<i>Imagen 67 La actriz entrega los frascos al personal del Museo de la Memoria.</i>	125

## RESUMEN

La presente es una memoria de obra perteneciente al Magister en Artes, Mención Estudios y Practicas Teatrales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En ella se muestra la investigación que se inscribe dentro de la metodología PAR, que estudia la relación de la Catrina (personaje icono de la muerte en la cultura mexicana) con el Patio 29 (Monumento Histórico Nacional de Chile, considerado Patrimonio del dolor debido a los cuerpos sepultados como N.N. durante el periodo de Dictadura Militar). Las preguntas iniciales de este proyecto de creación son: ¿Cómo entran en relación las prácticas corporales y festivas del personaje La Catrina con el contexto actual de memoria que sostiene el Patio 29? ¿Qué características tendría que tener una práctica artística para lograr poner en dialogo ambas visiones? Estas preguntas llevaron a formular el siguiente objetivo general: Desarrollar una serie de prácticas artísticas en y con el espacio, que relacionen las prácticas corporales y festivas de la tradicional Catrina mexicana con el contexto actual de memoria que sostiene el espacio Patio 29, para que ambas dimensiones de la muerte (muerte festiva-tradicional en México/ memoria de la muerte por dictadura en Chile) logren transformarse en una nueva práctica artística de memoria y conmemoración. Fue así como durante el presente año realicé 5 Intervenciones en el Patio 29 y los espacios aledaños, ensayando distintas estrategias de relación de la Catrina con el Patio 29. El proyecto finalizó con una última intervención que se inició en el Patio 29 con el personaje de la Catrina y culminó en el Museo de la Memoria, conmigo despojada de la representación de la Catrina. El aporte de este proyecto de creación es visibilizar y concientizar sobre los actos de conmemoración de los muertos desde diversas perspectivas culturales, exponiendo desde la práctica artística posibles caminos de sanación.

## Introducción

El primer contacto que tuve con el tema de la muerte en Chile estaba relacionado con la dictadura militar. Compañeros, profesores y gente en común hacían múltiples referencias de este tema. Poco a poco me fui involucrando con la historia y cultura de este país y es como logré comprender las consecuencias que había dejado tal suceso en el pasado y en el presente. Con el tiempo, adentrándome como residente de este país, hubo algo que me llamó aún más la atención: la celebración que conmemora la religión Católica el día 1 de noviembre en Chile. Fue para mí un gran choque cultural, ya que como mexicana, fue inevitable comparar mi cultura de celebración y festejo del muerto con la forma de conmemorar la muerte en este país. En México, este día se considera un momento de festejo y convivencia, y en cuanto a términos generales hablar de la muerte y de los muertos resulta algo más cotidiano y menos tabú en la sociedad mexicana. En cambio, bajo mi perspectiva, en Chile no se habla de estos temas a menudo y cuando se hace, se tiñe el ambiente de dolor y duelo. Me llamó la atención esta diferencia y me imaginé que tal vez la historia reciente de Chile podría influir en esta visión de la muerte. Desde esta visión tan diferente, me pongo a investigar el por qué y cómo se celebra, festeja y conmemora a los difuntos en Chile y las diferencias con el Día de Muertos mexicano y me encuentro con dos visiones muy contrastantes, una, muy cercana a la visión Católica que implantó la colonización y otra teñida de un color más ritual y de una cosmovisión más cercana a lo indígena prehispánico, propia de la cultura mexicana.

Esta fue mi gran motivación para comenzar a definir mi tema de investigación, pues, como extranjera, era para mí fundamental realizar una conexión entre ambos países. Este tema, aunque aún era bastante amplio, me condujo a buscar un personaje que diera cuenta de la visión mexicana de la muerte y del Día de Muertos. Éste personaje fue La Catrina, un ser creado por José Guadalupe Posada y que provenía de la cosmovisión mexicana (azteca), mutando a lo largo de los años.

A su vez, debía buscar un personaje o espacio que diera cuenta de la muerte y su significado en Chile. Recordando mi primera visita al Museo de la Memoria y conversando con diversas personas chilenas, decidí visitar el Patio 29, lugar que además, aparece en cada

documento sobre el tema de la dictadura en Chile y que reflejaba el dolor de esta terrible experiencia vivida por el país. Cuando llegué al Patio 29, tuve dos emociones encontradas, una correspondía a la conmoción que implica estar frente a un espacio tan poderoso y tan significativo, lugar que solo había visto y que conocía por medio de fotografías o del relato de la gente con la que había conversado. La otra emoción fue más dura, sentí una enorme decepción al verlo cubierto de basura, descuidado y abandonado. Me pareció más urgente aún tomar el Patio 29 como parte de mi investigación, pues sentí que el espacio lo pedía y que yo, como extranjera, podía aportar con algo ya que veía este lugar con cierta distancia y, por ello, con bastante claridad.

Estas necesidades y hallazgos observados, como artista y extranjera, llegaron a determinar las preguntas de investigación que guiarían la creación: ¿Cómo entran en relación las prácticas corporales y festivas del personaje La Catrina con el contexto actual de memoria que sostiene el Patio 29? ¿Qué características tendría que tener una práctica artística para lograr transformar ambas dimensiones materiales?

A partir de ello, comencé a indagar la historia del Patio 29, fui a visitarlo seguido para observarlo, escucharlo y reflexionar sobre todo el dolor que él contenía. Esperaba que estas visitas regulares me permitieran acercarme más a la visión chilena de la muerte y su conmemoración. Creí importante acercarme como lo haría un mexicano a este espacio, con ofrendas y rituales que saludaran al muerto en su camino al otro mundo y en sus retornos a esta dimensión de los vivos para consolar a sus familiares mostrándoles que ya pasó el dolor y el sufrimiento, la violencia de la experiencia de la muerte y que en este otro estadio ya no existe nada de eso. Sin embargo, me encontré con diversos obstáculos que me fueron abriendo el horizonte de investigación y que me permitieron ver el contexto que rodea, no solo al Patio 29 como “Monumento del dolor”, sino a todo el tema de la dictadura militar chilena y el duelo constante que yo había percibido desde mi llegada al país. Todos estos descubrimientos fueron originando prácticas que tenían un objetivo bien definido: Desarrollar una serie de prácticas artísticas en y con el espacio, que relacionen las prácticas corporales y festivas de la tradicional Catrina mexicana con el contexto actual de memoria

que sostiene el espacio Patio 29, para que ambas dimensiones de la muerte (muerte festiva-tradicional en México/ memoria de la muerte por dictadura en Chile) logren transformarse en una nueva práctica artística de memoria y conmemoración

Para ello, me propuse algunos objetivos específicos:

1. Analizar y explorar las prácticas corporales y festivas del personaje de la Catrina relacionadas a la memoria y celebración del Día de Muertos en México, asignándole verbos que le permitan accionar en los diversos contextos y espacios.
2. Generar prácticas performativas en el Patio 29 y en el espacio público confrontando las distintas visiones chileno-mexicanas sobre la muerte y la memoria por medio de la creación de personajes relacionados con sus contextos.
3. Confrontar al ciudadano chileno con el abandono del Patio 29 y sus prácticas de memoria por medio de la vinculación de ambas visiones de la muerte (México-Chile), tensando el espacio y la práctica corporal de la Catrina, para una intervención final que visibilice este espacio y permita la ofrenda y la conmemoración.
4. Analizar cada práctica performativa determinando los alcances de la investigación, los nuevos cuestionamientos surgidos y mi propia experiencia en torno al tema y la práctica misma.

A partir de estos objetivos, mi investigación intentó aunar la teoría y la práctica, abandonando los métodos tradicionales de investigación y desarrollando estrategias metodológicas prácticas que me permitieran ahondar en la temática desde la experiencia directa como actriz-investigadora.

Fue entonces que decidí ocupar la metodología de la práctica artística como investigación, que me fuera cercana a mi formación como actriz. Me interesaba que las posibles respuestas a mis preguntas surgieran desde la práctica misma. Es por esto que para



llevar a cabo mi proyecto de magíster escogí la metodología de la Práctica artística como investigación que se define como:

Esta metodología emergente se caracteriza por establecer que existe un tipo de conocimiento que surge desde los cuerpos y sus transformaciones lo que justificaría su aplicación a distintos campos disciplinarios donde “[l]a investigación tendría lugar en y a través de los cuerpos. (JONES, 2009, p. 20, trad. mía). Esta investigación es eminentemente performativa y se diferencia radicalmente de la investigación cualitativa y cuantitativa. Tal como postula Brad Haseman en A Manifesto for Performative Research (2006) la característica distintiva de este tipo de investigación es que: [...] se expresa en formas no numéricas y en formas simbólicas que van más allá de las palabras y los Textos discursivos. Estas formas incluyen formas materiales de prácticas, de imágenes fijas o en movimiento, música o sonido, acción en vivo o códigos digitales” (Haseman, 2006, trad. mía) [...] “ en primer lugar la investigación debe ser iniciada por la práctica, las preguntas, problemas y desafíos son identificados y formados por las necesidades de la práctica y los investigadores prácticos; en segundo lugar la estrategia de investigación se desarrolla por medio de la práctica usando predominantemente metodologías y métodos específicos y conocidos para quienes hacen practica” (Gray, 1996, p.3, trad. Mia) (Contreras, 2013, pp.5-6)

La metodología PAR fue un soporte indispensable para abarcar el tema de la muerte en Chile y en México, ya que dentro de la práctica se pudieron validar acciones en el espacio, que la teoría por sí sola no puede alcanzar. Dichos alcances lograron establecer la relación entre ambas culturas.

Partiendo de preguntas que solo podían responderse desde la práctica, estudié los diversos enfoques que las metodologías PAR permitían, descubriendo que se centran en productos artísticos, pero principalmente, en los procesos productivos, los cuales suponen construir un proyecto escénico o plástico sobre un tema concreto que pueda servir de referencia a futuras investigaciones donde se muestre el desarrollo de dicha creación (Arroyo, 2012).

En cuanto al objeto de estudio, las PAR establecen un cuestionamiento profundo que guía y determina el proceso, por lo cual se hace hincapié en lo siguiente: “¿Qué es lo que se va a investigar y a tener que reflejar en el proceso y en las conclusiones?” (Arroyo, 2012).

El objeto de estudio de esta investigación se centra en la relación que se establece entre la Catrina y el Patio 29, ya que en cada uno se concentra explícita la visión de la muerte desde sus distintos enfoques. Cuando se establece esta relación no deja de observarse como estos elementos son parte incesante de cuestionamientos y hallazgos que van siendo parte del proceso. Este sumario es quien va determinando la construcción y con el cual se puede hacer exegesis de todo el trabajo.

En cuanto al estudio del proceso pude determinar que la muerte en sus diversas visiones (México-Chile) debía ser estudiada desde lo que yo llamé “estrategias performativas” es decir, una serie de prácticas performativas que dieran lugar a la relación del personaje con el espacio y por ende, a la correspondencia y confrontación de ambas culturas. Estas estrategias me orientaban para no perder el camino investigativo, dado que las diferentes preguntas que fueron guiando el trabajo siempre ponían en tensión la relación entre la Catrina y el Patio 29.

Los términos performativo y performance los tomo de Erika Fischer-Lichte, para quien deben ser utilizados como medio para cuestionar la representación espectacularizada (2011, p. 117). Lo performativo estaría ligado, entonces, al acontecimiento producido por el accionar de cuerpos en el espacio, y al ritual, en tanto reiteración de actos con un fin determinado que podría denominarse sagrado. Y aquello sagrado en esta PAR, guarda relación con los aspectos humanos del tema en sí y con aquellos elementos teatrales que se conservan en las prácticas, conformándose así, una práctica performativa. Como dice Araiza:

Asumo el principio de que el teatro y el ritual son partes constitutivas de un todo que – a falta de algo mejor – se ha acordado denominar prácticas performativas (Turner: 1986, Schechner: 1985, Pradier: 1995) o lo performativo en general (Fischer-Lichte: 1999) Lo performativo remite a aquellas prácticas culturales cuya similitud formal radica en lo siguiente: tienen como soporte principal el cuerpo; implican un comportamiento colectivo que rompe deliberadamente con el uso rutinario del tiempo y del espacio; implican un grado de repetición; se rigen por un sistema de reglas aunque aceptan un margen de improvisación, y tienen un valor simbólico para los participantes, tanto actores como receptores. (Araiza, 2000, p. 76)

Aunque las prácticas realizadas en el espacio público para esta investigación se mueven entre las dimensiones de lo teatral y lo performativo, me interesa, para este análisis, hacer referencia a lo performativo en cuanto a acción real del acontecimiento, pues, “las acciones que realizan los performers no significan otra cosa que lo que se lleva a cabo” (Fischer-Lichte, 2011, p. 121). Por lo tanto, mi investigación no se centra en desarrollar qué aspectos fueron parte de lo teatral o de lo performativo, y determinar esta creación a partir de ello, sino que, me valgo de ellos para accionar el objeto de estudio.

Para relacionar los aspectos anteriores y poder sistematizar y transparentar el proceso productivo utilicé lo que Arroyo (2012) describe como el método de bifurcación, que pone en valor y grafica la toma de decisiones del artista. También apliqué el método de triangulación, con la que Arroyo hace la siguiente referencia: “la triangulación nos permite analizar una determinada parte, fragmento, o etapa del proceso de investigación desde la perspectiva de tres métodos distintos, visuales y escritos” (Arroyo, 2012, p.55). Con ello se busca que el investigador sea capaz de concentrar aspectos de la práctica por medio de un multi-método que permita entender, con mayor claridad, el detalle de los procesos de elaboración. En la triangulación se ponen en diálogo los conceptos teóricos y características contextuales, prácticas artísticas y una bitácora de campo que en conjunto logra (RE) construir el proceso y el producto artístico. Es decir, es una investigación donde permanentemente se recurre a los conceptos teóricos, a la práctica y a la bitácora para que cada uno de ellos en conjunto guíe el proceso práctico y el producto final.

En concreto, y para aclarar este método, lo que hice fue estudiar el personaje de la Catrina en distintas épocas, definiendo distintos momentos históricos del personaje. Luego, a partir de un análisis propio establecí las acciones (verbos) que caracterizaba el actuar de la Catrina en los distintos momentos históricos. Por ejemplo, la Catrina de los mexicas, llamada Mictecacihuatl que se caracterizaba por velar los huesos de los muertos, le asigné el verbo “velar”.

Luego, busqué en el diccionario de la Real Academia Española cada uno de esos verbos, que fueron precisados y definidos. De cada definición extraje verbos y sub-verbos por ejemplo, volviendo al personaje de Mictecacihuatl, al cual le fue asignado el verbo “velar”, se derivaron los sub-verbos: “resguardar”, “proteger”, “cuidar”, “persistir”, “perdurar”.

El método de definición de los verbos (acciones) de la Catrina en los distintos momentos históricos me permitió diseñar las distintas acciones performáticas realizadas. Así fue como por ejemplo del verbo “velar” generé una acción que se relacionara con la protección y el resguardo que realiza Mictecacihuatl (la Catrina de los mexicas) en el Patio 29.

Desde mi perspectiva la definición de los verbos fue importante porque de alguna forma podía sintetizar aspectos relevantes de las prácticas que pudieran ser leídas como acciones comprensibles por el espectador. Es importante mencionar que esta metodología de trabajo (definición de verbos-diseño de intervenciones performáticas) permitió explorar distintas estrategias de puesta en relación de la Catrina con el Patio 29. No existiendo un pre diseño de la continuidad de las intervenciones, cada práctica performativa se iba alimentando de la acción anterior así como de los obstáculos ante los que se presentaba. Fue así como la serie de intervenciones se fue alimentando paso a paso de los trabajos anteriores.

Fue importante constatar que no existían investigaciones previas que se basaran en esta metodología y que abordaran de esta manera (práctica y extranjera) la problemática observada. Es por ello, que esta investigación puede ser considerada una contribución para el campo de los estudios y prácticas teatrales entendidas en sentido amplio. Este proyecto puso en práctica una metodología de trabajo inédita que pone el acento en la práctica artística como una forma válida de investigar problemas presentes en diversos contextos. Por otra parte, me parece que las intervenciones pueden haber aportado al largo y difícil proceso de memorialización de los chilenos, reflejando desde la perspectiva de una artista extranjera la forma como se elabora la memoria reciente en Chile. La relación de visiones tan contrastantes como son la mexicana y la chilena, fue un aporte también a mi propio crecimiento como ser humano y como artista, pues amplió mis perspectivas, me instó a conocer al Otro-diferente a mí y valorar su cultura y concepción de mundo, otorgándome la

posibilidad de contribuir con las posibles sanaciones y actos de justicia que requiere todo hecho violento contra los derechos humanos.

Esta memoria de obra constituye la exégesis de mi investigación que se llevó a cabo en colaboración con las actrices, camarógrafos y muchos otros participantes chilenos y mexicanos. En el primer capítulo, de orden histórico introductorio, expongo una breve indagación sobre la muerte en México, desde lo prehispánico a nuestros días. Distingo tres momentos fundamentales: la cosmovisión mexicana de la muerte, el sincretismo con la llegada de los españoles y los cambios que se presentan hoy, reflejados en el Día de Muertos mexicano.

En el segundo capítulo abordo el personaje de la Catrina y sus cambios a través de la historia de México. Distingo las siguientes etapas: Mictecacihuatl en la época prehispánica mexicana, la Calavera Garbancera en el Porfiriato (1900), La Catrina de Rivera en el nacionalismo mexicano (1946) y la Catrina Actual, en el México de hoy (2015). Como expliqué anteriormente, en este capítulo distingo y defino las acciones principales de las distintas versiones de la Catrina.

El tercer capítulo describe y analiza el proceso de creación de la serie de intervenciones performáticas de la Catrina en el Patio 29. En este capítulo aplico las bifurcaciones y la triangulación para poder dar cuenta de los procesos productivos de estas prácticas performativas.

Finalmente, en el cuarto capítulo relato y analizo la última práctica. Intento a partir de este análisis confrontar mis objetivos específicos y llegar a algunas conclusiones preliminares.



## **CAPITULO I:**

### **Origen prehispánico, sincretismo y actualidad de la Celebración del Día de Muertos**

## **1.1 La celebración de Día de Muertos en México:**

Parte de los referentes contextuales de esta práctica artística como investigación los fundamento desde la visión que tienen los mexicanos acerca de la muerte. Por ello, me resultó necesario realizar un estudio teórico profundo acerca de la genealogía, desarrollo y transmisión de las prácticas de conmemoración y cosmovisión de la muerte en los distintos periodos de la historia de México, para así, tener una visión más clara que permitiera enfrentar la práctica artística que llevaría a cabo. En esta memoria de obra, este capítulo también cumple un rol introductorio a la visión mexicana de la muerte para el lector chileno. Si bien podría parecer algo demasiado lejano a mi proceso de creación, estoy segura que estos breves indicios históricos son cruciales para entender mi posición como artista y las prácticas que llevé a cabo en este proyecto de obra.

En el presente capítulo indagaré sobre las culturas prehispánicas, entre ellas, la cultura mexicana o azteca y en el sincretismo europeo que se dio con la llegada de los españoles al continente americano, dando origen a lo que hoy se conoce como la celebración del “Día de Muertos”. Es por ello, que se torna primordial el reconocimiento de esta visión acerca de la muerte mexicana, ya que solo así se puede tener un espectro amplio que contextualice al personaje de la Catrina en el contexto chileno.

La celebración o conmemoración de Día de Muertos en México es considerada por la UNESCO desde el año 2003 parte del Patrimonio Intangible de la Humanidad (Unesco.org, 2003). Ello se debe a que en la actualidad las prácticas rituales, ceremoniales y festivas alusivas a la memoria de los difuntos derivadas del México prehispánico, siguen prevaleciendo en cada rincón del territorio mexicano. Esta conmemoración surge del sincretismo de las culturas prehispánicas y de la evangelización Católica en la denominada “Nueva España”. Parte de esta tradición nace con la cultura mexicana o azteca, que desde su



*cosmogonía mexicana*<sup>1</sup> (Matos, 2013) traza un recorrido cíclico en el que la vida no termina con la muerte, sino que trasciende, ya que el cuerpo se inserta en otro estadio e inicia un proceso de depuración que lo lleva a trasladarse en un viaje hasta el Mictlán o lugar del inframundo. (Matos, 2013)

Con la llegada de los españoles a México, comienza la labor de evangelización, favorecida en gran parte por la similitud de los relatos expuestos por la religión Católica, que exponen que el alma se interna en el descanso eterno. Esto no quiere decir que las culturas prehispánicas no se hayan resistido ante este hecho, sino que lograron incorporar sus ideologías dentro de la versión española: “En la conversión encontramos un fenómeno de etno-resistencia, en el que se perpetúan las costumbres mesoamericanas en el interior del culto católico”. (Vargas, 2012, p.284) En este caso, relacionando el inframundo mexicana con el cielo o el infierno Católico. Este sincretismo, hoy en día, forma parte de la práctica del mexicano que conmemora, con distintos actos, la memoria de sus muertos cada 1 y 2 de noviembre

## **1.2 La concepción de muerte en el México prehispánico**

### **1.2.1 El temor a la vida**

*“Quién dijo miedo a la muerte,  
si para morir nacimos.”*

(Dicho popular mexicano)

Para los mexicanos, la celebración de Día de Muertos se origina y fundamenta en la particular forma en que las culturas prehispánicas, específicamente los mexicas, observaban la vida; ya que todo lo que les sucedía en ella estaba destinado por los dioses, principalmente;

---

<sup>1</sup> Al referirme a la cosmogonía mexicana, lo hago expresamente bajo dos fuentes fundamentales, una de ellas es la *Leyenda de los Soles*, que forma parte del *Códice de Chimalpopoca*, y la otra es la versión que se recoge en el *Códice del Vaticano A*. ambas referidas y estudiadas por Eduardo Matos.

por el Dios Tezcatlipoca o “dios de la fatalidad” quien, se creía, mandaba sobre ellos, días fatales y funestos “aquel cuyos esclavos somos todos” (Westheim, 1953, p.13). Es por ello que, como menciona el historiador alemán Paul Westheim: “no es el temor a la muerte, sino la angustia ante la vida, la conciencia de estar expuesto, y con insuficientes medios de defensa, a una vida llena de peligros” (Westheim, 1953, p.20). Esta es la forma en la que el mexica comprende su estadía en el mundo, considerando que solo encontrará la salvación de su alma y su tranquilidad cuando fallezca y Tezcatlipoca no pueda designarle un percance desafortunado más en su vida.



*Imagen 1 Figura de Tezcatlipoca, perteneciente a la cultura mexica.*

Esta concepción de la vida y la muerte tan particular, hace que el mexica anhele el momento de la muerte, pues en ese estado, Tezcatlipoca no tendrá acceso a su destino, es decir, no podrá enviarle días de fatalidad como lo hacía mientras estaba con vida: “Lo que amarga y envenena la vida humana no es la existencia de la muerte, es la de Tezcatlipoca, la convicción del hombre de no ser dueño de su destino” (Westheim, 1953, p.16). Así, para el mexica, el tiempo de vida parecía una constante agonía, pues estaba constantemente alerta

frente a las decisiones del dios Tezcatlipoca, quien era un ser temido por los hombres, quienes sabían que los vigilaba de cerca, enviando fatalidad a los vivos: “es misterioso y temible, e invisible como la noche y el viento. Es dueño de todo lo que es vida y dueño de toda propiedad.” (Westheim, 1953, p.14)

### **1.2.2 El Mictlán o inframundo**

Según los antecedentes históricos recabados por Bernardino De Sahagún (1938) sobre la Nueva España, para los mexicas existía un estadio final llamado Mictlán, o lugar del inframundo. Para llegar a este lugar, era necesario emprender un viaje que duraba cuatro años y que comenzaba una vez que la persona fallecía. Para emprender este viaje era necesario pasar por ocho lugares:

1. Dos cerros que chocan
2. Culebra que guarda el camino
3. Lugar de la lagartija verde
4. Cruzar ocho paramos
5. Cruzar ocho collados
6. Cruzar el viento frío de navajas
7. Cruzar el río Chinconahuapan (presencia del perro)
8. Mictlán

Otra de las investigaciones realizadas por López Austin (1961) considera que son nueve los lugares donde transita el cuerpo para su llegada al inframundo:

1. La tierra (Tlaltecuhli)
2. Pasadero del agua (río)
3. Lugar de los cerros
4. Lugar del cerro de obsidiana
5. Lugar donde tremolan las banderas

6. Lugar donde se flecha a la gente
7. Lugar donde son comidos los corazones
8. Lugar de la obsidiana de los muertos
9. Lugar sin orificio para el humo (inframundo)

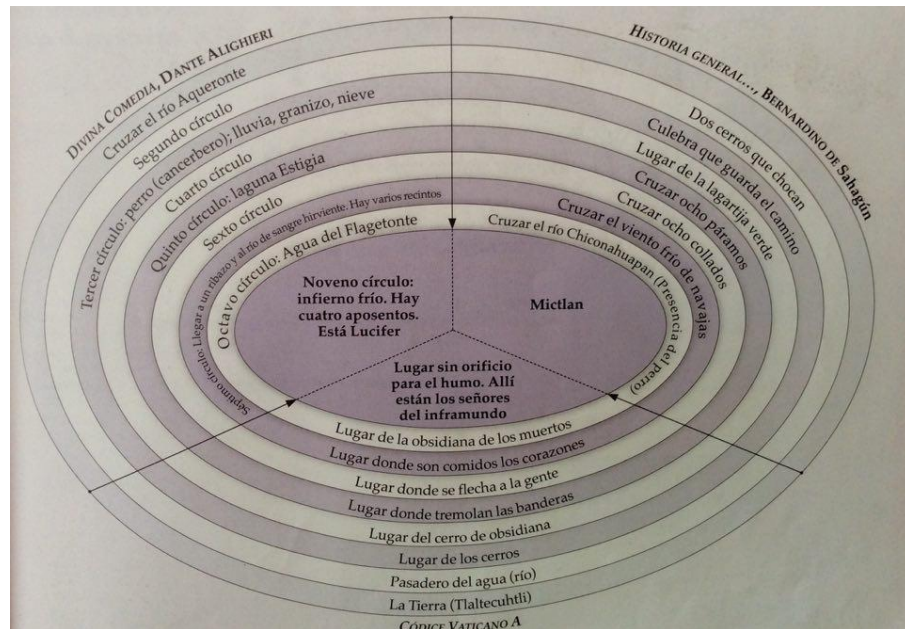


Imagen 2 Los caminos del inframundo en el cristianismo y en la cosmogonía mesoamericana.

En cualquiera de los casos, se consideraba que el cuerpo era devorado por Tlaltecuhli *señora de la tierra*. “Independientemente de la manera de morir, una vez que esto ocurría todos los individuos tenían que ser devorados por Tlaltecuhli, es decir, tenían que ser comidos por la tierra real o simbólicamente” (Matos, 2013, p.20), entonces, el viaje solo podía emprenderse una vez que el cuerpo era puesto bajo tierra y que permaneciera allí por cuatro años, tiempo suficiente para ser devorado por la tierra, transformándose en un esqueleto: “Una vez que el fallecido era devorado por Tlaltecuhli, la esencia del individuo pasaba a la matriz de la diosa para que pudiera renacer y emprender el viaje hacia el destino que tenía deparado.” (Matos, 2013, p.20). En cada uno de los estadios, el cuerpo iba siendo progresivamente devorado por la Señora de la Tierra, para que a su llegada al Mictlán o inframundo, pudiera comenzar una etapa de reencarnación, que en el caso de los guerreros

mexicas, se trataba de preciosas aves en las que renacían. Esto se aprecia también en las plegarias que se realizaban en sus actos funerarios:

¡Oh señor humanísimo, señor de las batallas, emperador de todos, cuyo nombre es Tezcatlipoca, invisible e impalpable! Suplicoos que aquel, o aquellos que permitiéredes morir en esta guerra, sean recibidos en la casa del sol, en el cielo, con amor y con honra, y sean colocados y aposentados entre los valientes y famosos que han muerto en la guerra... los cuales están haciendo regocijo y aplauso a nuestro señor el sol, con el cual se gozan y están ricos de perpetuo gozo y riqueza que nunca se les acabará, y siempre andan chupando el dulzor de todas las flores dulces y suaves de gustar. (Sahagún, 1956, t.II).

Como podemos ver, se advierte que este proceso de reencarnación permite continuar el ciclo de vida, donde la vida no concluye con la muerte, sino que esa muerte genera otro ciclo. En cuanto a esta idea de la reencarnación, no solo se trata de algo espontáneo, sino de un proceso evolutivo que se transforma paulatinamente. Es por ello que el historiador Matos plantea una singular semejanza entre los estadios que conducen al Mictlán y el ciclo del embarazo, propio de un proceso de inagotable vida:

El primer síntoma de que la mujer está embarazada es la detención del flujo menstrual, indicador de que hay vida en su interior. Van a pasar 9 detenciones menstruales para que se dé el nacimiento, precedido por la salida del líquido amniótico. Este río de agua es el antecedente del inminente parto y de allí su presencia en los pasos al Mictlán. Por lo tanto, el individuo ha permanecido durante ese lapso en la matriz con los peligros consiguientes de que se pierda el feto. Al nacer, el individuo crecerá, y al momento de su muerte tendrá que hacer el viaje de retorno al interior de la matriz, no sin antes quedar el cuerpo comido por la Tierra. Es por eso que este viaje hasta el Mictlán, que no es otra cosa que una matriz, dura cuatro años. (Matos, 2013, p.30)

Es importante esta relación que Matos hace respecto a la idea del embarazo, ya que en ella misma se inscribe la idea de encontrarse dentro de un territorio o de una experiencia que tiene una fecha límite y, que al pasar dicho tiempo, se pasa a habitar otro territorio: el nacimiento, en el caso del embarazo y el encuentro con los dioses de la muerte, en el caso del Mictlán. Esta muerte otorgará descanso hasta la próxima reencarnación del Ser. Sin embargo, ¿Qué es lo que se encontraba al llegar al Mictlán?

Es muy importante, para contextualizar la historia del Mictlán relatada en la “Leyenda de los Soles” de 1945, considerar que para la creación de esta nueva era, del género humano y la regeneración del mismo, es el dios Quetzalcóatl quien desciende hasta el inframundo para buscar los huesos de los muertos ahí depositados y obtener así, la idea de la dualidad vida-muerte, término de la matriz-Mictlán sobre el inicio de la regeneración del mundo exterior. Pues, para la cosmogonía mexicana, eminentemente politeísta, no existía un lugar sin la presencia de una deidad, por ello, dentro del Mictlán se hallaban los dioses de la muerte o del inframundo, por un lado Mictlantecuhtli “dios de la muerte” y por otro, Mictēcacihuatl “diosa de la muerte”. Después de su fallecimiento, les esperaba el encuentro con los dioses de la muerte mexicana, lo que terminaría su ciclo en el inframundo pero continuaría con su regeneración, insertándose de nuevo en el reino de los vivos.

### **1.2.3 La festividad de muertos en el México prehispánico**

La forma en la que la persona fallecía era fundamental para determinar el tipo de ritual funerario que debía aplicarse, ya que, dependiendo las causas de su muerte, éstos se dirigían a distintos destinos que podían ser tres: 1) “el Mictlán”, destino final para los que fallecían de vejez o de “forma natural”, dicha conmemoración se realizaba en el mes de Tititl, nombre de la propia festividad donde se redimía el envejecimiento a través del sacrificio a la diosa anciana Ilamatecuhtli, dentro del Códice Magliabechiano<sup>2</sup>, que es el documento que guarda el relato original:

En esta fiesta celebraban la fiesta de los finados y sus honrras eran de esta manera. Que tomaban un manojo de ocotl que en España se llama tea y vestíanle con una manta o camisa. Si era mujer el finado vestíanle con sus naguas y poníanle delante escudillas y otras cosas de casa. Y si era señor y valiente hombre vestíanle una manta rica y mastel y bezote y un manojo de tea. Y el becote era de una caña de anbar o de cristal que ellos llaman tezacad que se solían poner cuando bebían o bailaban en los aretos colgados de un agujero que tenían hecho encima

---

<sup>2</sup> Códice colonial de México creado durante el siglo XVI, documento que contiene 92 páginas con un glosario de elementos religiosos y cosmológicos, donde se muestra el calendario de 18 meses que forma parte del ciclo de 52 años mexicanos.

de la barba en el labio y poníanle sus plumajes atados al colodrillo que ellos llaman tlapiloni y muchos perfumes y untabanle en un petate sobre su iquípal. Y ponían allí mucha comida y convidaban allí a los principales y les ponían fuego a la tea y quemabanse todo cuanto allí tenía puesto. Y esta memoria que cada año les hacían sus hijos o parientes llamaba quixebilotia que quiere decir que ponía su figura o memoria. (Johansson. Op.cit, p.190)

Desde este momento es considerada una festividad a la que se le atribuían rituales y sacrificios pero en los que se tenía conciencia de la memoria que en ella se practicaba. Otro destino para los muertos es el llamado Tlalocan, donde llegaban quienes habían muerto por ahogamiento o fulminados por un rayo, a ellos se les recordaba en la fiesta de los montes llamada Tepeilhuitl:

En la fiesta que se daba en este mes cubrían la masa de bledos unos palos que tenían hechos como culebras, y hacían unas imágenes de montes, fundadas sobre unos palos hechos a manera de niños, que llaman ecatotonti. Era masa de bledos la imagen del monte. Poníanle delante junto unas masas rollizas y larguillas de masa de bledos, a manera de huesos, y éstos llamaban yomio. Hacían estas imágenes a honra de los montes altos donde se juntan las nubes, y en memoria de los que habían muerto en agua o heridos de rayo, y de los que no se quemaban sus cuerpos, sino que los enterraban. (Johansson, 2012, p.193)

Como hace referencia el autor, este acto no estaba lleno de solemnidad, sino todo lo contrario, se trataba de una celebración, y por ende un acto conmemorativo, ya que como manifiesta Johansson se hacía *en memoria* de quienes habían muerto, ocurriendo esta ceremonia en todos los casos que conectaban al suceso de la muerte y conexión con la otra vida. Evidencia más clara de estas ceremonias es Tonatiuh ichan, también conocido como “lugar del sol”, a este lugar llegaban los guerreros muertos en combate y las mujeres que fallecían en su primer parto, esta festividad se realizaba en el octavo mes llamado Micailhuittintli, que quiere decir “fiesta pequeña de los muertos”. (Johansson, 2012).

A partir de este estudio me resultó claro que el acto conmemorativo era una práctica totalmente establecida en la cultura mexicana, que desde tiempos prehispánicos consideraban estos actos como fiesta y no como un acto solemne y doloroso de la vida cotidiana, la esencia de los cuerpos que fallecían se transformaban por medio de la reencarnación que les permitía

continuar y volver al mundo de los vivos después de un determinado tiempo. Esta concepción del mundo que comprende los ciclos, las transformaciones y evoluciones del ser, pero nunca los finales o terminaciones de la vida, es la que resultó predominante, y que incluso con la llegada de los españoles a México logra perdurar.

### **1.3 El sincretismo entre las culturas prehispánicas y la religión Católica.**

En la actualidad la celebración de Día de Muertos no es más que el sincretismo entre la religión Católica y la cosmovisión de las culturas prehispánicas, sin embargo, como ya se ha mencionado, la muerte ha sido objeto de culto y festividad desde tiempos prehispánicos:

Hay que recordar que el culto a la muerte en México existió desde hace más de tres milenios, y que la venida de los españoles con Hernán Cortes no cambió mucho el sentimiento por la muerte que el pueblo mexicano tenía. La venida de los españoles tan solo fusionó los elementos y tradiciones católicas hispanas con los elementos aztecas de culto relativos a la muerte. (Moreno, 2013, p.48)

Si bien, en un principio se hizo referencia a esta ideología y cosmovisión prehispánica, también es importante reflexionar acerca de esta conmemoración desde el enfoque Católico, ya que esta celebración era un espacio para redimir las culpas de las personas en vida, quienes debían ofrendar plegarias con la finalidad de ser absueltos:

Iglesias, conventos y santuarios ese día exhibieron sus tesoros, restos y reliquias para que los creyentes les ofrendaran oraciones, las cuales otorgaron al orante el perdón de sus pecados y le evitaron la entrada al infierno eterno, prometiéndole a cambio de las plegarias la indulgencia para permanecer menos tiempo en el purgatorio después del juicio de nuestras acciones, a estas ofrendas se les conocieron como sufragios. (Malvido, 2006, p.46)

La Iglesia promete, entonces, perdonar las culpas de los fieles, si es que ellos abrazaban la fe Católica para evitar las penas del infierno. Recordemos que la religión politeísta de los mexicas se caracteriza por una democracia en las relaciones entre cielo y



tierra, dioses y hombres, pues ellos se podían comunicar constantemente con ellos por medio de ritos y del lenguaje secreto de los dioses. Al ser introducida la fe Católica, eminentemente jerárquica, se rompe con la llamada era paradisiaca que menciona el antropólogo cultural Mircea Eliade (1953) y que explica el por qué morimos.

El mito de la era paradisiaca relata que en dicha época el hombre cayó en desgracia con los dioses perdiendo su inmortalidad (la causa del infortunio de los hombres es diversa en cada comunidad primitiva); para esto el rito consiste en un viaje extático, realizado por un chamán para restaurar la inmortalidad perdida.

El papel del chamán era abolir la condición de hombre derrotado y restituirle al ser humano su condición originaria, mediante la celebración de ritos. El autor nos dice que el chamán está dotado de la capacidad de entrar en éxtasis y que gracias al don de realizar viajes místicos, puede dominar el campo espiritual y ver todo lo concerniente a las almas.

Durante cada viaje extático, el chamán imita graznidos de aves, silbidos o sonidos de tambores que lo acompañan, ejecutados por algún ayudante o por él mismo. También la comunidad ritual realiza cantos de una sola línea melódica o imita el grito de un pájaro determinado.

La amistad con los animales y el reconocimiento de sus lenguajes son aspectos que el chamán domina en su viaje, reinstaurando así la era paradisiaca e iniciando el camino que restituirá las relaciones divino - humanas.

Si bien es cierto que el chamán anula durante su viaje la separación cielo-tierra, lo hace temporalmente, subiendo al cielo en espíritu y no físicamente como lo hacía en la era paradisiaca. La muerte no es anulada, por ende, la inmortalidad y las relaciones democráticas con los dioses se conciben y adquieren *post-mortem*. Es el espíritu el que podrá alcanzar el estado de hombre original, restableciendo permanentemente la democracia que existió en la era paradisiaca.

Para esta cosmovisión prehispánica, la llegada de la fe Católica trajo la jerarquía en las relaciones divino-humanas. Las plegarias a un Dios que era único responsable de la creación del mundo, que encarnaba el bien absoluto y que exigía otros rituales muy distintos

a los que formaban parte de la tradición mexicana, trajo consigo, por un lado una desestabilización de las creencias mexicas y de sus formas de adoración y sacrificio y, por otro, la hibridación de ambas creencias, pues los mexicas no desecharon sus creencias, más bien, incorporaron la fe Católica a su propia religión. Este sincretismo es la base de la actual celebración del día de muertos.

Parte de las plegarias y ritos de la nueva creencia incluían la preparación de distintos tipos de alimentos, en su mayoría panes y dulces con forma de huesos y esqueletos humanos: “Estos manjares se llevaban a la iglesia en donde eran bendecidos y más tarde, en las casas, se les colocaba en “la mesa del santo”...que santificaban a las casas y a los que se les pedía su intermediación protectora” (Malvido, 2006, p.48) Pues:

Como se ha señalado, estas celebraciones y ritos adquieren, después de la Conquista, el carácter sincrético que poseen hasta el presente. Los pueblos nahuas acomodaron sus fechas a aquéllas de celebración cristiana para las tradiciones de Fieles Difuntos y Todos Santos, produciéndose además una fusión entre tradiciones y concepciones antiguas y costumbres paganas de religiosidad popular europea. (Fugellie, 2012, p.111)

Se instaura, así, el primero de noviembre como día de todos los Santos. Las progresiones que va teniendo este festejo mantienen su mayor visibilidad en el México Colonial e independiente donde se logran concretar en una verbena que duraba dos días enteros: “Según las fuentes documentales del Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México, el 1 de noviembre de 1821 la gente, después de visitar las iglesias, terminó su recorrido en la Catedral frente a la Plaza de Armas o Zócalo, donde se desarrolló la Verbena de Todos Santos”. (Malvido, 2006, p.51)

Esta verbena continuó en la Ciudad de México a la que concurría el pueblo masivamente, instalando carpas y realizando diversos espectáculos que conmemoran a sus muertos en una especie de peregrinación y júbilo a la memoria de los muertos.

## 1.4 El Día de Muertos en el México actual

En la actualidad, México honra y conmemora a sus difuntos en una magna celebración acontecida en todo el territorio nacional llegado el mes de octubre. A mediados de mes, los mexicanos ornamentan los espacios públicos, sus hogares y calles. “Las festividades del Día de Muertos son preparadas con todo esmero en México, y constituyen un hito mayor en la vida ceremonial de sus habitantes.” (Fugellie, 2012, p.109) Actualmente, el 1 y 2 de noviembre se festeja el tradicional Día de Muertos en todo el territorio mexicano, pueblos y ciudades se reúnen para festejar la memoria de familiares fallecidos; municipalidades, colegios, universidades, oficinas de gobierno y públicas, el espacio público se viste con papel picado de colores y ornamentos de esqueletos, flores, veladoras (velas) y ofrendas. “La celebración del Día de Muertos y la serie de ritos, costumbres y concepciones existentes sobre la muerte y sus significados [...] configura una de las prácticas de mayor poder simbolizante en el espacio de las representaciones colectivas.” (Fugellie, 2012, p.109)

En los colegios se realizan concursos de ofrendas, se coloca una ofrenda general, se realizan festejos, bailes representativos y tradicionales ofrecidos a la muerte, obras de teatro. Entre los compañeros de curso se regalan las llamadas “calaveras literarias”, rimas en verso escritas de forma cómica donde se le predice al compañero cómo es que la muerte se lo llevará, es aquí como “la calaca, la flaca, la muerte o la Catrina” fungen como determinantes a la hora de su muerte. También se regala la tradicional calavera de chocolate, un dulce de chocolate en forma de calavera a la que se le escribe en la frente el nombre de la persona a la que se le obsequiará. Después y en medio de estos regalos, se realiza una convivencia con alimentos típicos de dicha festividad, como el pan de muerto y chocolate. Este festejo se da en todo ámbito, oficinas, municipios, hospitales, etc.

En los hogares se coloca una ofrenda principal donde se conmemora la memoria de los familiares fallecidos, que consiste en poner adornos de papel, veladoras y los alimentos que en vida eran deseados por el familiar fallecido. Independientemente de la región de México y el grupo de pobladores, la idea de conmemorar la memoria de sus muertos es la

misma: “Esta condición sincrética, capaz de resistir diferencias marcadas en la práctica del rito entre poblaciones urbanas y rurales, clases acomodadas y sectores populares y entre distintos grupos étnicos, permanece en el ideario colectivo como lo hacen otros cultos de raíz local.” (Fugellie, 2012, p. 109)

La celebración del Día de Muertos rompe las fronteras territoriales de los 32 estados mexicanos y rebasa cualquier condición social, económica y étnica, para fortalecer un imaginario colectivo de culto, celebración y conmemoración.



*Imagen 3 Fotografía de la instalación de ofrenda de muertos, en Centro Cultural Casa del Faldón.*

#### **1.4.1 La ofrenda o altar de muertos**

Existen distintos tipos de ofrendas que conmemoran a los difuntos, las hay desde los 3, hasta los 7 y 9 niveles en un tipo de escala que, como el camino del Mictlán, revela los estadios por los que cruzará el alma para llegar hasta dicha ofrenda. En el primer nivel,

ubicado en la parte inferior, por lo general se coloca un vaso de agua ya que se cree que el alma llega sedienta después de haber pasado por los distintos estadios. La presencia del copal<sup>3</sup> e incienso es muy importante en el espacio, ya que éste es capaz de purificar al alma que recién llega, ya sea la del familiar o la de cualquier otro que pueda aparecer. Las veladoras que suben por la escala de la ofrenda son las luces que le permiten guiar e iluminar su camino al mundo de los vivos.



*Imagen 4 Fotografía del Ayuntamiento de Oaxaca. EsImagen. 2012.*

En la parte superior, se coloca un arco lleno de flores que simboliza la entrada al mundo de los muertos. La flor de cempazuchitl<sup>4</sup>, que sirve de principal ornamento en toda

---

<sup>3</sup> También conocido como incienso, es una resina vegetal que se quema, y al ocurrir esto desprende gran cantidad de humo. Este humo sirve para purificar el ambiente y permitir el acercamiento de los dos mundos (muerte-vida) sin que pueda llegar a adentrarse otro espíritu que no haya sido convocado.

<sup>4</sup> También conocida como flor de muertos, destaca por su deslumbrante color naranja y su característico olor que permea junto con el copal las ofrendas de Día de Muertos. La sensación olfativa de esta flor es parte importante de la experiencia de la festividad, ya que también para ornamentar esta se deshoja para que su olor quede aún más impregnado en el ambiente.

la ofrenda por su radiante color naranja, funge como la guía de los muertos hasta el altar por su particular olor. Dentro del altar se colocan calaveras de dulce, ya sea de amaranto, azúcar o chocolate, éstas se instalan como recordatorio de la muerte y su cercanía con la vida. En la parte superior, cercana al arco de flores, se coloca la fotografía del o de los fallecidos que se esperan esa noche, y es por eso que un elemento importante en la ofrenda es el alimento que se cocina especialmente para ellos: tamales, tortillas, frutas y panes, en su mayoría acompañados por bebidas: tequila, mezcal y chocolate. En la ofrenda se pueden colocar distintos elementos según la cultura y región geográfica en la que se realice, así como de la persona a la que se esté recordando.

#### **1.4.2 Procesión y visita al cementerio**

La tradición de visitar al cementerio no es exclusiva de México, es parte de la fe Católica, y en el caso de México, es parte del sincretismo que ya mencioné. México tiene dos fechas para realizar la visita al cementerio: el 1 de noviembre, día en el que se recuerda y visita a los niños fallecidos, y el 2 de noviembre, cuando se conmemora a los difuntos mayores de edad. Tanto en las ciudades como en las poblaciones rurales se realiza la visita a los cementerios, ornamentando las tumbas con las famosas coronas de flores. Familias completas llegan al lugar, llevan alimentos para el muerto y comen junto a las tumbas. En ocasiones, los familiares del difunto llevan música o algunos músicos norteros o mariachis para conmemorar a sus seres queridos.





*Imagen 5 Noche de muertos en Patzcuaro Michoacán. 2013. (en <http://vivemaravatio.com/noche-de-muertos-en-patzcuaro>)*

Es popular en México la procesión que se realiza en el lago de Pátzcuaro en el estado de Michoacán, popular porque año tras año se desarrolla, desde muy temprano, la reunión de hombres y mujeres que elaboran distintos alimentos y ornamentan las distintas lanchas que llevarán al otro lado de la isla, lugar donde se encuentra el cementerio. No todos podrán embarcar, pero los que logran hacerlo, llevan consigo una importante misión para esa noche: Velar a los muertos hasta el amanecer. Tanto el camino al cementerio como la noche de velatorio son característicos de la tradición michoacana.

### **1.5 El acto de recordar, la memoria en el Día de Muertos**

En la actualidad, México festeja cada año el Día de Muertos. El acto de recordar a los muertos es lo que hace que este día sea tan significativo para el pueblo mexicano, ya que todos han tenido una experiencia similar que los identifica a unos con otros: la partida de algún familiar o conocido. Parte de este recordatorio de la muerte se manifiesta en la imagen

de la actual Catrina, personaje icono de la festividad de Día de Muertos, con el que el mexicano recuerda que un día llegara la muerte para todos y este no será un final, sino el inicio de otro camino y otro tiempo. Todo ello, debido al proceso y resultado de la cosmovisión mexicana.

En este caso, el mexicano sabe que al no colocar una ofrenda a su muerto, éste no podrá reunirse con los vivos, ya que nadie ha guiado su camino con velas, inciensos y flores, por lo tanto, no podrá saborear sus platillos favoritos, ni se reunirá con sus familiares, quedara desolado en el reino de los muertos.

Celebramos a la muerte para recordar a los muertos, no dejarlos morir, reafirmar en nosotros lo eterno imaginado; el muerto vivo se alimenta, aspira los aromas del copal, escucha las plegarias, aboga por sus deudos; el muerto regresa y se comunica con los vivos, es guiado por caminos floreados, se le alumbra, se le canta, con inexplicable embriaguez se le recibe y una vez más se le despide. (Sánchez, 1999. p.29)

Junto al tema de la memoria de los muertos en México, también se halla el de la trascendencia, ya que solo a través del culto a los muertos, el alma trasciende. Es por ello, que parte de esta tradición se transforma en un perpetuar el alma por medio de la memoria y la conmemoración que se pasa de generación en generación: “El homenaje rendido a los ancestros es al mismo tiempo enseñanza para las nuevas generaciones, indicándoles un camino a seguir. Así, éste que constituye un verdadero ejercicio de memoria colectiva, atenúa la consciencia trágica de la muerte como absoluto, al configurar una esperanza de trascendencia y eternidad. (Fugellie, 2012, p.111)

En la festividad de Día de Muertos, el mexicano conmemora a sus muertos, aunque existe una remembranza íntima y personal de aquellos familiares cercanos fallecidos, también se crea un ejercicio colectivo de conmemoración en el que todos los mexicanos se congregan para generar un espacio de festejo y reflexión. En esta convivencia, se cree que el muerto regresa para reunirse con sus familiares y amigos por medio de la ofrenda: “De



sus antepasados, las familias campesinas de numerosas regiones del país han aprendido que quienes abandonaron este mundo regresan año con año a visitarles, para compartir los vínculos afectivos que desde siempre y para siempre los unirán.” (Fugellie, 2012, p.111). El acto de recordar, de hacer memoria del difunto, es convocarlo esa noche a entrar al reino de los vivos, y así, convivir con los que tienen la misión de mantener viva su memoria.

La necesidad del vínculo afectivo con los seres fallecidos genera, en el mexicano, la obligación de conmemorar. Así, hacer viva la memoria no consiste en un proceso interno constituido por el pensamiento, sino, en un festejo exteriorizado y una práctica visible. Parte de esta visibilidad materializada se evidencia con la ofrenda, que aún los signos del retorno de los muertos, su continuidad existencial en otro mundo y la constante comunicación con la dimensión de los vivos. Por lo tanto, la ofrenda es el medio por el cual se pone en práctica el ejercicio de la memoria y la conmemoración, es decir, celebrar y conmemorar. Es esta la diferencia entre memoria y conmemoración, ya que por la memoria puede transitar un recuerdo y este puede revelarse de forma íntima, mientras que en la conmemoración se externa el recuerdo a través de la convocatoria a la celebración.

En este capítulo se desarrolló un seguimiento sobre los orígenes de la festividad mexicana de Día de Muertos. En un primer momento como punto de partida de esta actual festividad se encontró a la cultura mexicana, quien consideraba que debido a los infortunios de la vida regidos por el dios Tezcatlipoca, partir al otro mundo significaba la tranquilidad de sus almas. En cuanto a la cosmogonía también se estudió los distintos estadios por los que el cuerpo muta para poder llegar hasta el inframundo, lugar donde encontrará a Mictecacihuatl y Mictlantecuhtli, dioses del Mictlán quienes velarán por sus huesos, mientras que sus almas vuelven a renacer, concretando entonces la idea del ciclo y el eterno retorno. En un segundo momento se observó como el sincretismo irrumpe en la cultura, otra religión y otro de tipo de pensamiento heredado por la llegada de los españoles. Por medio de la evangelización intentan que el catolicismo se impregne, otorgándole a la celebración de los difuntos un acto solemne, en el que posteriormente, en un tercer momento se observa

como este sincretismo logra constituirse en cuanto a que la visión mexicana y su cosmogonía, prevalecen a pesar de la nueva doctrina impuesta. Creando con ello en el Día de Muertos un acontecimiento ritual en el que año con año y hasta el día de hoy, tiene gran relevancia debido a su forma única de expresión compuesta en su mayoría por elementos indígenas previos a la colonización. Este capítulo esclareció los orígenes y la actualidad del Día de muertos y la forma en que los mexicanos perciben y celebran este día. Como mencioné anteriormente es importante para mí describir estos aspectos de la cultura mexicana puesto que es desde estas cosmovisiones y prácticas que nacen mis preguntas sobre la diferencia entre como los mexicanos y los chilenos conmemoramos a nuestros muertos. La cultura mexicana me sitúa como extranjera frente a las prácticas conmemorativas chilenas y es esta posición desde la cual yo me interrogo y produzco un proceso creativo que pueda de alguna forma abordar esas interrogantes.

## **CAPITULO II:**

**Las acciones de la Catrina: evolución y construcción del personaje.**

En este capítulo, abordaré y estudiaré al personaje icono de la festividad de día de Muertos en México: La Catrina. Es intención de esta investigación estudiar el contexto en el que fue creado, y cómo este personaje a lo largo de la historia de México ha sido transformado en los distintos periodos. El propósito de estudiar a este personaje es comprender como en él está implícita la idiosincrasia que el mexicano tiene acerca de la muerte, para entonces poder ubicarlo dentro de la práctica artística.

En un primer momento se establecerá un esquema que guía al lector sobre los distintos periodos donde la Catrina nace y muta dentro de la cultura mexicana, desde la época prehispánica hasta la época actual.

En un segundo momento se estudia el contexto donde nace y renacen las distintas “catrinas”. La intención es orientar sobre el significado que porta este personaje en los distintos períodos históricos. En un tercer momento, como aporte de esta investigación se analizan las distintas catrinas identificadas. El análisis consistió en identificar un verbo que pudiera caracterizar el personaje de la Catrina en cada época. Luego, valiéndome del Diccionario de la Real Academia identifiqué sub-verbos que puedan especificar aún más el actuar de las distintas versiones de la Catrina. Este análisis es parte del proceso de producción de obra ya que a partir de estos verbos yo fui definiendo distintos tipos de relación entre la Catrina y el Patio 29 diseñando cada una de las intervenciones que componen la serie. Si bien existen muchos estudios sobre el personaje de la Catrina hasta el momento no se había hecho este ejercicio de determinar un verbo para cada momento histórico de la Catrina. Este análisis me parece una contribución importante de esta práctica artística como investigación ya que utiliza un método tradicional en el teatro (método de las acciones físicas) para comprender un personaje ficcional de la cultura. Asimismo me parece novedoso el ejercicio de traducir estos verbos en prácticas performativas, cosa que amplía el espectro de proyección de esta metodología más allá de las fronteras teatrales.

El presente cuadro es una guía sobre las mutaciones de la Catrina a través de la Historia de México, es un esquema que guía al lector sobre las distintas épocas que desde mi perspectiva hicieron surgir distintas versiones de la Catrina:

<b>PERSONAJE</b>	<b>Mictecacihuatl</b>	<b>Calavera Garbancera</b>	<b>La Catrina de Rivera</b>	<b>La Catrina actual</b>
<b>EPOCA</b>	México Prehispánico (2500 a.C.-1521)	Porfiriato- Revolución Mexicana (1910)	México contemporáneo. Periodo presidencial Ávila Camacho	México actual
<b>CONTEXTO O CREADOR</b>	Cultura Mexica	José Guadalupe Posada	Diego Rivera	México actual
<b>VERBO, PRACTICA O ACCION</b>	Velar	Denunciar	Identificar	Conmemorar

*Imagen 6 Esquema de Desarrollo y evolución del personaje de la Catrina*

A continuación describiré cada una de las cuatro versiones o momentos de la Catrina con su respectivo análisis respecto a los verbos que utilicé.

## **2.1 Historia y leyenda de Mictecacihuatl y Mictlantecuhtli**

Recordemos que Mictlantecuhtli y Mictecacihuatl, como ya se ha mencionado, pertenecen al mundo del Mictlán, son quienes residen y reinan en el inframundo. Después del acto fúnebre, el fallecido emprende su viaje al Mictlán, pasando por ocho estadios que

debía recorrer durante cuatro años, hasta que se descarnaba el cuerpo y quedaba convertido en esqueleto. Así, en el noveno estadio era recibido por ambos dioses. (Matos, 2013)

Mictlantecuhtli, “dios de la muerte”, es el más estudiado por Bernardo de Sahagún (1938), historiador que recaba de forma integral, la estructura cosmogónica, política y cultural de los mexicas. El nombre de Mictecacihuatl, “la diosa de la muerte”, es muy poco mencionado y estudiado, el único referente que existe sobre la diosa es que funge como acompañante del dios Mictlantecuhtli. (Johansson, 2003) A esta diosa también se le atribuye una marcada diferencia fisonómica con respecto al dios, así como dibujos y esculturas en honor a esta “señora de los muertos”, pero de este personaje poco se sabe, ya que la figura principal era el dios de la muerte, es por ello que solo se le atribuye el acompañamiento y las mismas acciones que ejerce el dios Mictlantecuhtli.

### **2.1.1 Símbolos e imagen en el Códice Borgia**

Para adentrarme en la estructura visual de este personaje, fue necesario acudir al estudio del Códice Borgia, que es una serie de manuscritos y láminas sobre las construcciones rituales y adivinatorias basadas sobre un ciclo calendárico.

En este documento se encuentra la representación visual de Mictlantecuhtli, quien acompaña en una lámina central al dios del viento, Quetzalcóatl, representado por una serpiente que, según cuenta el mito, bajó hasta el Mictlán para dar vida y forma a los hombres. Es por ello que estos personajes están juntos, ya que esta idea de la dualidad entre la vida y la muerte es la base de las culturas mesoamericanas:

El concepto de dualidad es importantísimo; es más, considero que es el centro de toda la concepción universal de los pueblos mesoamericanos. Esta idea tiene su sustento en un principio de unidad, los elementos de la dualidad no existen uno sin el otro, son complementarios. Los pueblos antiguos, entre ellos los mesoamericanos, llegaron a esta concepción a través de la observación diaria de la naturaleza. (Ochoa, 1974, p.31)

La concepción del mundo mexicana tenía inscrita la idea del ciclo, de la inagotable vida, a través de la transformación del cuerpo en diferentes momentos, en el caso de la muerte: la llegada al Mictlán para su continua re-estructuración, la etapa de la regeneración.



*Imagen 7 Representación de la dualidad entre Mictlantecuhтли y Quetzalcoatl en el Códice Borgia, página 73.*

Dentro de los mitos actuales que surgen en torno a estos personajes, se halla la creencia de que ellos eran responsables de causar la muerte entre los mexicanos, ya que al ser reconocidos como los dioses de la muerte, se pensaba que tenían el poder de otorgarla a los vivos. Esta idea es cuestionable, pues no se basa en investigaciones serias. El investigador

Del Moral, quien indica que ellos no incidían durante la vida de las personas, ni eran capaces de perpetrar ese plano, insiste en que: “Parece ser que ni el momento de la muerte de un hombre ni el destino individual post mortem residían en las manos de esta deidad. Por otra parte, tampoco hay ningún indicio que permita pensar que Mictlantecuhtli causaba la muerte.” (Del Moral, 2000, p. 42)

Es importante considerar que los dioses de la muerte no perpetraban el plano de la vida, ni eran los causantes de la muerte entre los mexicas, como podría creerse en la actualidad, cuando se les asocia a la conocida y occidental figura de la Parca<sup>5</sup>. Sin embargo, este personaje nada tiene en común con Mictecacihuatl, más que el hecho de representar visualmente la imagen descarnada y esquelética de la muerte.

### **2.1.2 Mictecacihuatl: la práctica de velar.**

Mictecacihuatl es la diosa de los muertos en la cultura mexicana, su función principal era velar los huesos de los muertos, tal como lo especifica Moreno Talavera:

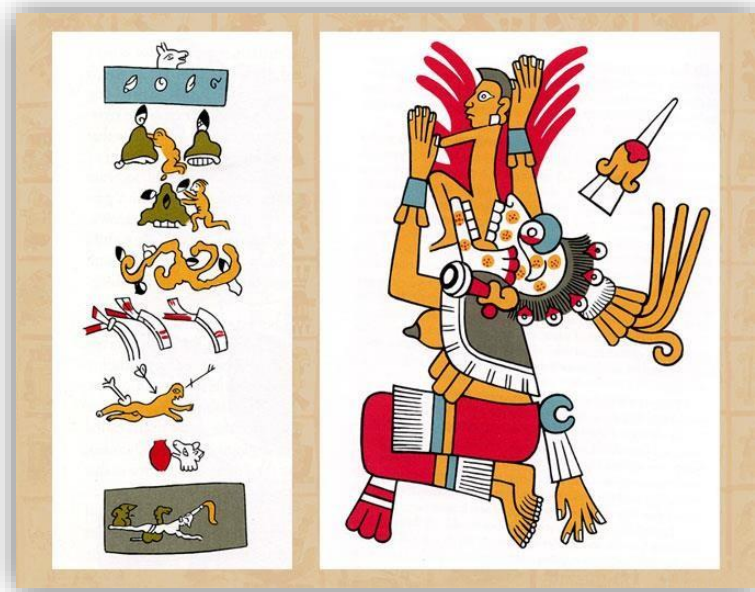
Mictecacihuatl, reina del inframundo, (en la mitología azteca) Mictlán (mujer y señora del dios de los muertos) Mictecacihuatl. En náhuatl su nombre significaba "Señora de la Muerte". Su designio era velar por los huesos de los muertos. Mictecacihuatl regía los festivales de los muertos que se fueron transformando hasta la actual celebración del día de Muertos. Ella es conocida como la "Dama de la Muerte", ya que se supone que Mictecacihuatl perdió la vida al nacer. (Moreno, 2013, p.4)

Para tener mayor claridad acerca del verbo velar, fue necesario recurrir al Diccionario de la Real Academia Española, en donde este verbo posee diversos significados: “hacer centinela o guardia por la noche, pasar la noche al cuidado de un difunto, cuidar solícitamente de algo, persistir el viento durante la noche, entre otras.” (Real Academia Española, 2012, 22° ed.).

---

<sup>5</sup> (Del lat. *parca*). 1. f. *Mit*. Cada una de las tres deidades hermanas, Cloto, Láquesis y Átropos, con figura de viejas, de las cuales la primera hilaba, la segunda devanaba y la tercera cortaba el hilo de la vida del hombre. (Real Academia Española, 2012, 22° ed.).





*Imagen 8 Figura de Mictecacihuatl dentro del Códice Borgia*

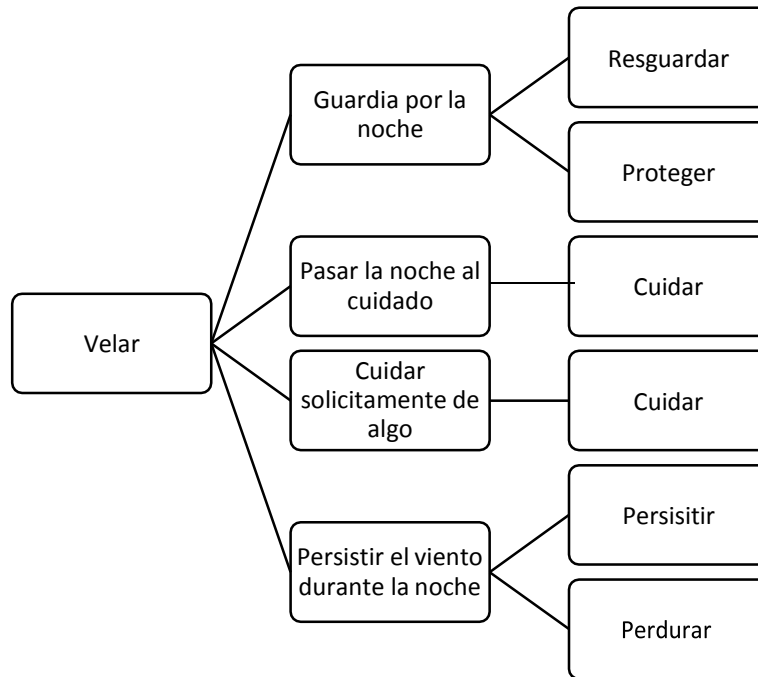
Todas estas acepciones responden a una acción específica: hacer guardia por la noche, resguardar algo y protegerlo. El Diccionario conduce a la acción de cuidar y menciona cómo, este acto de resguardar o cuidar, también comprende cierto sacrificio para la persona que vela, ya que en cada una de las frases está pidiendo una responsabilidad mayor: “pasar la noche, cuidar solícitamente, persistir el viento durante la noche”. (RAE, 2012, 22° ed.).

En todos los casos habla de pernoctar, hacer vigía mientras los demás duermen. En el caso de Mictecacihuatl, al mismo tiempo que velaba los huesos, también se encargaba de recibir a los seres que llegaban después de su largo trayecto de cuatro años al noveno estadio que es el inframundo: “momento en que el difunto llega al noveno nivel del inframundo y se encuentra ante el dios” (Del Moral, 2000, 42). Momento en el que el cuerpo queda descarnado, pero los huesos permanecían en el Mictlán independientemente de la reencarnación que sucedía con cada Ser.

Dentro de las acciones que aparecen para este verbo, fue pertinente sustraer y generar los siguientes sub-verbos: proteger, cuidar, resguardar; porque en ellos se traduce la constante vigilancia y el cuidado necesario para evitar cualquier daño. Esta acción asigna también, un tipo de atención distinta, donde prepondere su buen estado. Dentro de esta “sub-practica” de *resguardar*, se genera un vínculo con el lugar, puesto que *resguardar* es también cobijar, dar refugio y, en cierto modo, asegura un espacio de protección, un espacio en el que se puede guardar o cubrir a la persona, tal como sucedía con Mictecacihuatl en el llamado Mictlán.

Finalmente, cuando se refiere al último término: “persistir el viento durante la noche”, se toca el tema del tiempo, la duración de un largo tiempo, así como el mantenerse firme o constante en algo. Es por ello, que si hablamos de perdurar, estamos refiriéndonos a una persistencia en y con el tiempo, ya sea con las fortunas y las adversidades que se presenten en él. Del mismo modo, se insiste en no modificar ciertas actitudes o consideraciones, por la cualidad de mantenerlo al margen de su estado inicial con el que ha insistido durante todo ese tiempo en el que permanece y con el que se ve enfrentado, características implícitas del verbo persistir.

Por ello, fue posible concluir que el personaje de Mictecacihuatl, antecesor de la Catrina, dentro de las prácticas artísticas, podía proceder a partir de las siguientes acciones y sub-acciones que especifiquen y signifiquen la práctica misma. He aquí un diagrama del verbo velar y sus derivaciones prácticas, para ser utilizadas en el contexto de la práctica:



*Imagen 9 Esquema de acciones de Mictecacihuatl*

## 2.2 La Calavera Garbancera y José Guadalupe Posada

José Guadalupe Posada es un artista mexicano de finales del siglo XX y principios del XXI, reconocido, dentro de la historia de México, por la realización de grabados y animaciones para los periódicos nacionales en la época del Porfiriato<sup>6</sup>, (previo a la Revolución Mexicana). Su trabajo es tan significativo dentro de la historia de México, por la popularización del símbolo de la muerte en las acciones cotidianas del mexicano en la vida pública, es decir, dibuja al mexicano como un esqueleto realizando sus acciones cotidianas. El hecho de retratar sucesos públicos y políticos con la imagen de la muerte, lo lleva a hacer una crítica a los sucesos que terminarían por desatar la Revolución Mexicana frente a la dictadura militar impuesta por Porfirio Díaz.

<sup>6</sup> Periodo de mandato del presidente mexicano Porfirio Díaz (1876-1911) quien mantuvo el control del país bajo una dictadura de más de 30 años.

En 1910 Posada creó la Catrina, cuyo nombre original fue la Calavera Garbancera, con lo que realizaba una crítica social contra un grupo social de mujeres que, enriquecidas durante el Porfiriato mediante la venta de garbanza, aspiraban a formar parte de una elite tomando su apariencia y copiando las modas europeas, en particular las españolas y francesas. Por este motivo la “garbancera” es representada con un sombrero “elegante”, con plumas de avestruz de acuerdo con la moda parisiense. Estas mujeres despreciaban y negaban su origen indígena etnia y cultura. (Torres, 2014, p.13)

Como en toda dictadura, en la época del Porfiriato existió una marcada diferencia de clases y razas que Posada evidencia en su trabajo, fuente principal del nacimiento y creación de la famosa “Calavera Garbancera”. Posada crea esta Calavera criticando a aquellas mujeres que querían aparentar pertenecer a una clase social y raza a la que no pertenecían, es decir, mujeres mestizas e indígenas que paseaban por la avenida principal de México (la Alameda Central) vestidas con atuendos europeos. En general, estas mujeres trabajaban como sirvientas de familias europeas. Aprovechando los constantes viajes de estas familias, las sirvientas tomaban los elegantes vestidos de las patronas para caminar por la Alameda luciéndolos. La apariencia primaba en esta época y es ella la que lleva a Posada a nombrarlas como “hermosas garbanceras”:

El texto de la hoja volante donde aparece por primera vez la Calavera Garbancera es bastante específico e incisivo en esta crítica, al llamar a estas mujeres “lindas gatas”, “hermosas garbanceras”, que a pesar de sus esfuerzos por vestir de manera elegante y sofisticada terminarían siendo “calaveras o cráneos del montón” llevadas por la muerte –“la Flaca” o “la Pelona” en el texto–. De tal manera, Posada quería recalcar que “calaveras somos todos”, y que la muerte se encuentra en el quehacer cotidiano, además de que al morir todos somos calaveras sin excepción ni distinción de clase o condición socioeconómica.” (Torres, 2014, p.13)

La Calavera Garbancera es una figura esquelética, que se vuelve femenina al colocarle un sombrero, que en aquella época solo llevaban mujeres que pertenecían a una clase alta. Este sombrero también tiene la particularidad de ser una imagen europeizada, ya que en él no recae ningún símbolo étnico o nacionalista, propio de la cultura mexicana.



*Imagen 10 La Calavera Garbancera del grabador mexicano José Guadalupe Posada (1910)*

### **2.2.1 La Calavera Garbancera: la práctica de denunciar.**

En este punto, será preciso centrarse en el verbo *denunciar*, asignado al personaje de la Calavera Garbancera durante esta investigación, ya que este verbo describe y relaciona con mayor profundidad las prácticas de Posada al representarla.

La Calavera Garbancera, es creada por Posada en 1910, como una crítica a la clase acomodada, pero también a aquellas mujeres que querían aparentar pertenecer a una clase y raza de la cual no formaban parte.

José Guadalupe Posada en su crítica y afán por denunciar las injusticias del gobierno mexicano, específicamente las desigualdades del Porfiriato, caracteriza en sus grabados a los

cadáveres. Pero ¿Cómo, los esqueletos, logran ser tan influyentes y populares en la vida pública de México? Sin duda, parte de esta popularidad se debe a la sátira de los grabados, que representaban gráficamente la molestia del pueblo frente al dictador.

Por este motivo, en la práctica artística, le asigné el verbo denunciar a la Calavera Garbancera. Este verbo concentra los siguientes significados: “noticiar, avisar”, “promulgar, publicar solemnemente”, “delatar”, “dar a la autoridad judicial o administrativa parte o noticia de una actuación ilícita o de un suceso irregular” (RAE, 2012, 22° ed.).

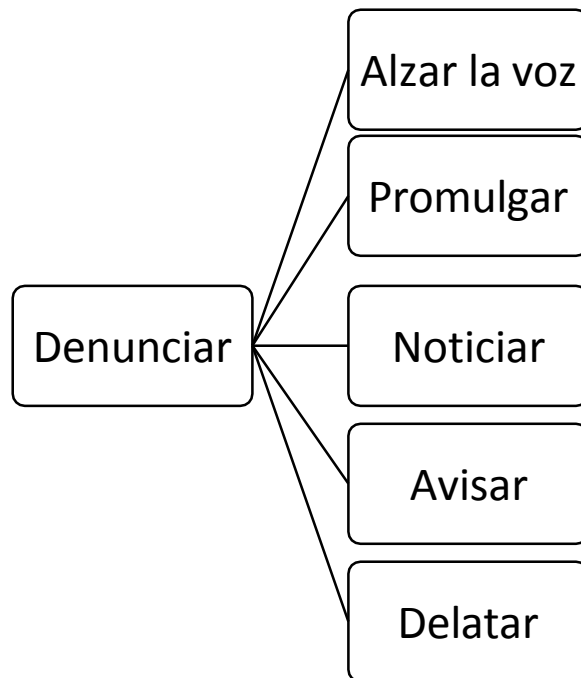
Así, el verbo *denunciar* implica la acción de hacer público algún delito que pase por sobre la ley o la justicia. Es por ello que, tanto “noticiar” como “avisar”, indican el hecho de comunicar, y con ello, un receptor, un mensaje y un emisor. La clave de la acción de denunciar se halla en la presencia imprescindible del emisor, alguien que externa el suceso en la comunicación.

En cuanto al significado de promulgar, entendemos que, al menos en términos legales, significa hacer público y oficial un suceso para ir contra la impunidad. Hacer público este suceso dentro de los márgenes de la legalidad es lo que también sugiere la definición “publicar solemnemente”, ya que requiere hacer público algo que previamente se mantenía reservado con las condicionantes de la formalidad y validez legal. En este caso la Calavera de Posada cumple explícitamente la tarea de denunciar cualquier acto ilícito por medio de su imagen, desde su misma concepción anclada en la denuncia de la dictadura y sus crímenes.

Denunciar entonces significa hacer visible un delito cuando la justicia no es capaz de hacerlo ver. Consiste en alzar la voz frente a las injusticias, para que no queden impunes, creando así, un flujo de comunicación que permita evidenciar aquello que no ha sido resuelto por la ley. La persona que denuncia utiliza cualquiera de sus recursos para dar a conocer el delito, alza la voz, reclama y delata lo sucedido. Cada denuncia puede ser ejercida de distinta forma. Las leyes de cada país establecen cómo serán determinados estos procesos. En el caso

de la experiencia artística, no es un juez el receptor de la denuncia, sino, el espectador que se convierte en testigo.

Una vez asignado el verbo *denunciar*, para mi fue necesario revisar cada sub-verbo que contiene su definición básica: alzar la voz, promulgar, noticiar, avisar y delatar. En este caso, al vincular el personaje de la Calavera Garbancera con un espacio determinado del contexto chileno, surgen las siguientes preguntas ¿Qué puede denunciar la Calavera Garbancera en el Patio 29? ¿Cómo denuncia la Calavera Garbancera los hechos suscitados en el Patio 29? Esto es algo que solo podrá contestarse a partir de la práctica performativa.



*Imagen 11 Diagrama de acciones de la Calavera Garbancera*

### 2.3 Diego Rivera: la creación de La Catrina

En la historia de México se halla la época llamada “nacionalismo” que abarca también al arte. Parte de esta historia tiene que ver con una figura principal: José Vasconcelos, primer Secretario de Educación Pública del país, quien realizó una campaña por la educación en todo el territorio mexicano, convocando a los grandes muralistas de la época: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

La misión de Vasconcelos era llevar el muralismo y la identidad nacional popular a cada rincón del territorio, con la finalidad de realzar el nacionalismo mexicano bajo la principal premisa de educar a toda la población y eliminar el desconocimiento de la propia historia del país y acercar al pueblo a los orígenes identitarios de México.

La figura de Diego Rivera, tan popular en México como en otros países, debido al impulso de los valores patrios mexicanos de la época nacionalista, forma parte de esta misión encomendada por Vasconcelos.



*Imagen 12 "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" (1946-1947) de Diego Rivera.*

Diego Rivera, siendo ya reconocido internacionalmente, crea el mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” (1946-1947), en el que imprime su visión marxista



sobre la historia de México, incluyendo parte de los personajes de la vida cotidiana, las distinciones sociales y raciales, visibilizando así el dominio del poder político y el rechazo de este a la clase obrera.

Lo interesante de este mural, para esta investigación, es la figura que coloca en el centro: la Calavera Garbancera de Posada, esta vez, con cuerpo completo, reconstruyendo en él, elementos nacionales y prehispánicos. La transforma en una imagen elegante y uno de los principales personajes del mural junto a su creador, el grabador José Guadalupe Posada. Al reconstruirla de esta forma, Diego Rivera la bautiza como: “La Catrina”.

La reconstrucción conceptual y visual de la Calavera Garbancera, ahora Catrina, creada por Rivera en el año de 1946, no es más que el impulso nacionalista generado por José Vasconcelos, quien logra construir la identidad propia del mexicano, sin negar sus orígenes prehispánicos y su condición mestiza. La investigadora Gabriela Torres logra describirlo de la siguiente manera: “Este aspecto sería entonces mostrado como una base identitaria mexicana, como un particularismo que encontraría sus bases implícitas o latentes en el pasado prehispánico. Este tema es sin duda uno de los más controversiales, ya que forma parte de un proyecto ideológico de nación sobre el cual los estudiosos aportan elementos para matizarlo.” (Torres, 2014, p.13)

Es, sin duda, la necesidad de pertenencia, lo que impulsa los logros de este periodo en cuanto al desarrollo cultural, político y educativo. La idea de identidad mexicana se refuerza introduciendo elementos prehispánicos que se vuelven una presencia latente en este período, siendo, principalmente los artistas (como en el caso de Rivera), los encargados de dar una imagen clara y fuerte al “nacionalismo mexicano”.

### 2.3.1 La Catrina: el acto de identificar

Frente a este contexto de identidad nacional en que se halla inscrita La Catrina de Diego Rivera, fue difícil designar un verbo. En un primer momento, el verbo *nacionalizar* resultó ser el más adecuado, sin embargo, aunque para el mexicano esta palabra hace referencia a un sentimiento de pertenencia y orgullo, para el chileno podría tener otro sentido. Por ello, es que surgió el siguiente cuestionamiento: ¿qué es aquello que hace al chileno pertenecer o sentirte parte de algo? Esta pregunta condujo a indagar en el verbo *identificar*.



*Imagen 13 La Catrina de Diego Rivera, detalle del mural "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central". (1946-1947)*

Para estudiar el verbo *identificar* fue necesario consultar, como en las etapas anteriores, el Diccionario de la Real Academia Española, que arrojó los siguientes resultados:

1. Hacer que dos o más cosas en realidad distintas aparezcan y se consideren como una misma.
2. Reconocer si una persona o cosa es la misma que se supone o se busca.
3. Llegar a tener las mismas creencias, propósitos, deseos, etc., que otra persona (identificarse con él)
4. Dicho de dos o más cosas que pueden parecer o considerarse diferentes: ser una misma realidad. (El entendimiento, la memoria y la voluntad se identifican entre sí y con el alma.)

En el primer significado se menciona la palabra realidad, ella confirma una existencia verdadera, algo que se puede observar y que, de forma tangible o intangible, está presente en la experiencia de alguien. No solo se habla de una realidad absoluta, sino, de la coexistencia de otras realidades que se relacionan unas con otras.

En el caso de la Catrina de Diego Rivera, el artista le atribuye características de origen prehispánico, propios de la cultura mexicana, como es el caso de las elegantes plumas que engalanan su atuendo y que se convierten en la cabeza y cascabeles de la serpiente de Quetzalcóatl, imagen que hace referencia a la ambivalencia vida-muerte en la cultura mexicana (Whestheim, 1983). El hecho de otorgarle a la Catrina símbolos propios del México prehispánico, la hace adueñarse de su carácter “mexicano”, ya que en él se expresa parte de la cultura popular de este país. En este caso, es intencional el hecho de que la Catrina tenga la posibilidad de identificar ambas realidades y hacerlas coexistir al unísono, de tal manera que se puedan igualar y adquieran las características de una y de otra, única forma de coexistir en una sola.

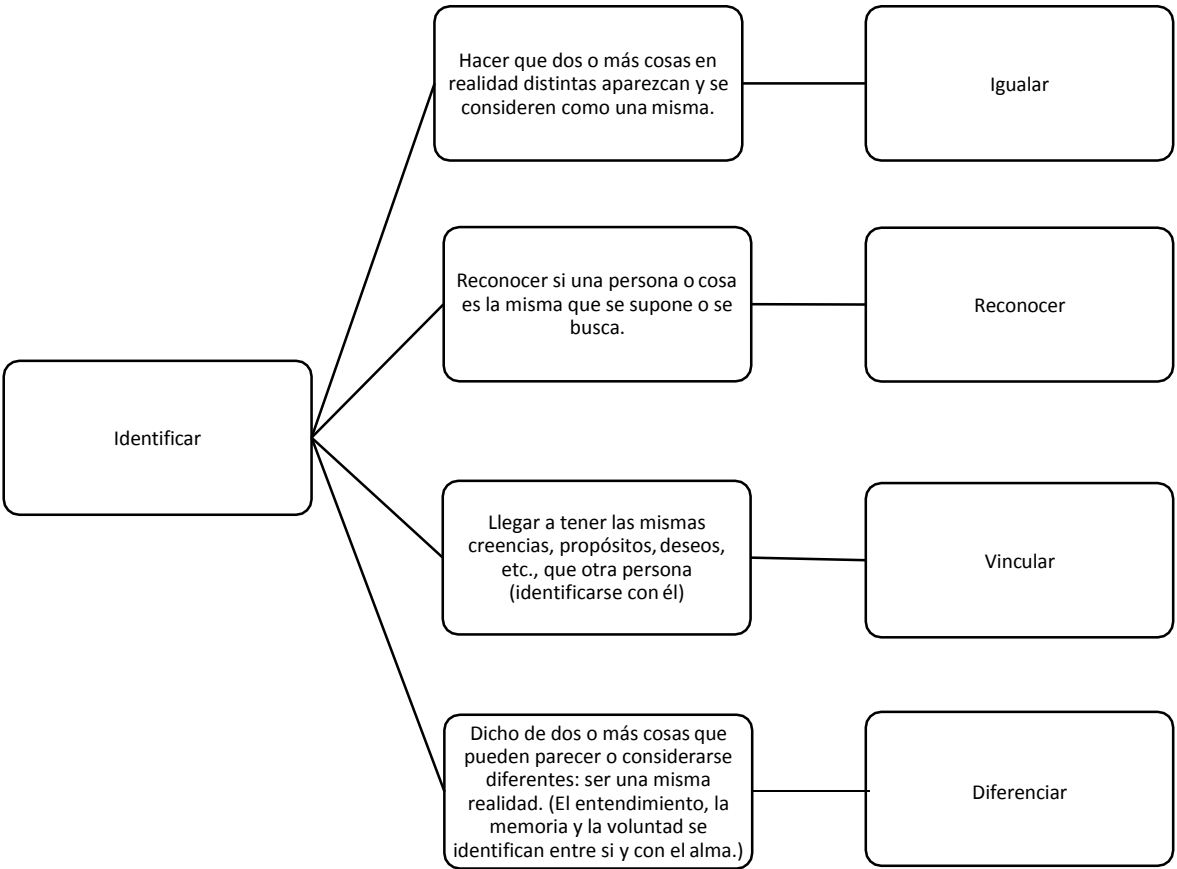
En el segundo caso, aparece el verbo *reconocer*, que implica volver a comprobar algo, examinar si aquello que tengo a la vista, es parecido a aquello que ya había conocido previamente. Rivera, al crear su mural donde incluye a la Catrina, también expone en la variedad de clases sociales y culturales con que se identifica la gran mayoría de los mexicanos. En este mural, el mexicano se reconoce y se identifica con la historia de su pueblo.

En un tercer momento, aparece la referencia a la experiencia personal con la cual alguien se identifica con Otro a partir de ciertas motivaciones, creencias o actitudes en común. Esta *experiencia* personal, de alguna manera genera un vínculo con la otra persona, produciendo otro tipo de relación, a diferencia de aquella persona con la cual no se comparten las mismas prácticas o ideales, es por ello, que en este tercer término se propone el verbo *vincular* dentro de lo genérico del verbo *identificar*, como el más adecuado para hacer coincidir los lazos que unen a unas personas con otras.

En el caso de la Catrina de Posada, es precisamente la relación que el personaje mantiene con lo prehispánico y la cercanía con cualquier tipo de clase social en México lo que la identifican con el pueblo. La Catrina o el recordatorio de la muerte, está presente en cualquier *status* o condición social y cultural.

Para la cuarta definición, fue necesario destacar una ambivalencia notable referida al verbo *identificar*, puesto que hace referencia a dos cosas que pueden parecer contradictorias aun perteneciendo a la misma dimensión. Por un lado Rivera aporta la identificación de este personaje por medio del llamado “nacionalismo mexicano” donde muestra a una Catrina elegante al centro de este mural, presentando a la figura de la muerte como parte del contexto y en cotidiana convivencia con el mexicano, y por el otro lado, también le está recordando a toda esa sociedad ahí enmarcada el recordatorio de la muerte, pero no una muerte solemne y llena de pena, sino una muerte que le recuerde su propia historia como sociedad al ponerle un cuerpo y regresar la vestimenta de la Catrina a los orígenes prehispánicos. Entonces

identificar también hace referencia a un suceso histórico, de una identidad colectiva que refuerza los sentidos identitarios, y es precisamente con esta última, donde se hace referencia a la memoria, y por ende, al reconocimiento de los orígenes con los cuales parte todo ser humano y toda historia universal.



*Imagen 14 Diagrama de acciones de La Catrina de Diego Rivera*

## 2.4 La Catrina actual: (el culto a la memoria) Conmemorar

La Catrina actual es la representación y el ícono de la festividad y conmemoración de la muerte en México. Su imagen contiene una serie de símbolos que hacen que el mexicano la relacione directamente con la celebración de Día de Muertos. “La Catrina está totalmente vinculada con la celebración del Día de Muertos, por lo que adquiere un rol fundamental: el de reivindicación cultural y tradicional para la preservación de esta conmemoración frente a “infiltraciones” de otras prácticas culturales” (Torres, 2014, p.17) A la actual Catrina podemos encontrarla en distintas imágenes populares, caracterizada como una mujer que visita los cementerios y hogares en el Día de Muertos. Su imagen es popular e inunda los espacios públicos y privados de las distintas regiones de México: “La relación entre la Catrina y el Día de Muertos se pone de manifiesto por medio de su omnipresencia. Tan solo cabe recordar la diversidad de las ofrendas colocadas ya sea en espacios privados y públicos en los que la encontramos en el ámbito urbano –pero no solo en este–.” (Torres, 2014, p.17)

Como lo menciona Torres, La Catrina es un elemento omnipresente dentro de las festividades de Muertos, la presencia icónica y visual de este personaje es innegable dentro de la cultura mexicana y actúa como recordatorio de la necesidad de conmemorar a los difuntos.

Una pregunta particular surge en el estudio de esta “Catrina actual”. *Mictecacihuatl* se crea a partir de la cosmogonía mexicana, *La Calavera Garbancera* con Posada, *La Catrina* con Rivera, pero a la *Catrina actual*, ¿Quién la crea? Ésta parece ser una pregunta compleja y forma parte de la problemática principal de este punto. Sin embargo, aunque sabemos que la Catrina actual no fue creada por algún autor específico o a partir de una cosmogonía (como lo fue la mexicana), la Catrina actual es producto de la tradición social al practicar la conmemoración. Es el pueblo y sus costumbres quienes se han encargado de modificar los aspectos físicos y el carácter del personaje. Estas características van cambiando según la

cultura particular y la geografía: “La imagen de la Catrina, como cualquier otra creación artística, queda expuesta a procesos de apropiación, cuyas finalidades varían en los ámbitos individual o colectivo y evidentemente rebasan el carácter de “identidad nacional”, así como el tiempo de la celebración del Día de Muertos.” (Torres, 2014, p.21)

En cuanto al aspecto físico de la actual Catrina, ésta no se compone solo de un material específico como lo fueron las esculturas de Mictecacihuatl, el grabado de Posada o la pintura de Rivera. Ahora la Catrina está impresa en artesanías, dibujos, pinturas, con todo tipo de materiales que demuestran la globalización del personaje que se ha vuelto una moda en diversos contextos. Ya se le puede encontrar como souvenir para el turista que desea algo propiamente mexicano, se le encuentra en bolsos, carteras, cuadernos, dibujos, vestimenta, calcomanías y hasta cortometrajes animados. Su imagen se permea en distintos formatos, incluso en Chile, se le puede observar constantemente como “calaveras mexicanas”. “Los soportes o materiales en que la Catrina se encuentra plasmada y presente son abundantes. El más común y difundido es el papel picado, así como las figurillas en barro, papel o cartón de tamaños variables, que pueden llegar a ser monumentales.” (Torres, 2014, p.17)

A la Catrina actual la podemos encontrar en distintas versiones y con distintos materiales, no tiene colores ni vestimenta definida, pero sigue conservando su cuerpo esquelético y su mirada seductora e intrigante que de entrada condiciona a observar a este personaje cadavérico con un lente festivo. En la Catrina actual también prepondera la elegancia y sensualidad. A pesar de no conservar rigurosamente los elementos que le atribuyen Posada y Rivera, sigue permaneciendo su sombrero europeizado, mismo que le atribuye Posada a la Garbancera y los elementos populares y prehispánicos propios de la cultura mexicana que le construye Diego Rivera.

Al desarrollar este estudio sobre la evolución de la Catrina, se evidencia la mutación física e ideológica de este personaje en cada uno de los periodos. Por ejemplo, al mirar a Mictecacihuatl, encontramos una vista particularmente ritual, a diferencia de lo que ahora

representa la Catrina actual. En estos momentos la Catrina actual pasa a ser una mujer seductora que invita a acercarse, familiarizarse con ella, a no temerle a su rostro ni a su figura esquelética, y es precisamente en el aspecto visual, donde esta mujer se muestra radicalmente transformada. En cuanto a su fisonomía, su figura muestra una estrecha cintura, unas caderas y pechos prominentes, lo cual la convierte en una mujer seductora, sensual, atractiva, y por ello, cercana y popular. “Se han encontrado referencias iconográficas donde la Catrina se “sexualiza” y casi “erotiza”, lo cual desborda el trabajo de la metáfora. Este carácter más feminizado, sexualizado y “encarnado”, es decir, dejando de lado la calavera (esqueleto), se ha incrementado en los últimos años.” (Torres, 2014, p.22)

Sin duda, la construcción de la Catrina actual, no es más que un proceso que se ha generado desde distintos factores históricos y sociales. Estos cambios provocados a través del tiempo se encuentran implícitos en el famoso cortometraje animado “Hasta los huesos” (2001) del director mexicano Rene Castillo. En él se retrata a una Catrina seductora, provocativa, elegante y sensual, enmarcada como la estrella principal del mundo de los muertos.



*Imagen 15 La Catrina en el cortometraje animado "Hasta los huesos" (2001), realizado por el cineasta Rene Castillo en México.*



La Catrina actual se convierte en una imagen modificable en ciertos aspectos estéticos, necesarios para la festividad del mexicano. A pesar de las modificaciones sufridas con el tiempo, no deja de ser esa calavera que automáticamente remite a la conmemoración de Día de Muertos.

#### **2.4.1 La Catrina actual: conmemorar**

Para los mexicanos, *La Catrina*, es un recordatorio de la muerte y sobre todo de la existencia de la vida después de la muerte. El acto de conmemorar está implícito en este personaje. Una calavera femenina que recorre el cementerio los días 1 y 2 de noviembre, una mujer que recibe el alma del difunto, que complace al vivo y al muerto en la celebración y unión de dos mundos en los dos días del mes de noviembre.

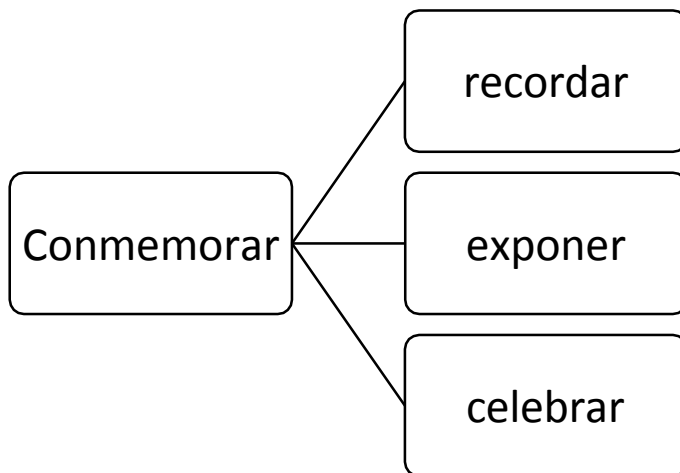
Es por ello, que el verbo que refleja mejor a este personaje es el verbo *conmemorar*, que según la definición de la RAE, significa: hacer memoria o conmemoración. (2012, 22° ed.).

Y *conmemoración* significa:

1. Memoria o recuerdo que se hace de alguien o algo, especialmente si se celebra con un acto o ceremonia.
2. Conmemoración que anualmente celebra la Iglesia Católica el día 2 de noviembre para los fieles difuntos.

Si la Catrina actual tiene la misión de *conmemorar*, esto quiere decir que tiene la tarea de hacer memoria de algo, rememorar algún suceso del pasado y celebrarlo. Como se observa en el primer resultado del concepto de conmemoración, uno de los verbos principales es recordar, hacer que algo vuelva a la memoria, algo que previamente se conocía y que de alguna forma se solicita para ser retenido en la mente.

En el acto de conmemorar esta implícita la celebración, no solo del hecho de recordar un suceso personal, sino, del acto social que implica reactivar la memoria, un hecho fundamental para la identidad de cualquier pueblo. Es por ello, que para el acto de conmemorar, se agregan tres sub-verbos: recordar, exponer, celebrar. Es importante tomar en cuenta que la acción de conmemorar según la RAE concreta su hecho una vez accionados los verbos *recordar*, *exponer* *celebrar*, ya que, precisamente la concatenación de cada uno de ellos deriva en la acción completa del verbo. Ejemplo de ello, es que es necesario recordar y hacer memoria, pero no es suficiente con que cada persona recuerde para sí misma, sino que necesita exponer tal recuerdo de forma que exista un receptor, alguien que pueda leer ese mensaje, por lo tanto se convierte en un hecho comunicativo en el que se da cuenta de aquello de lo que se ha hecho memoria, y una vez expuesto, es como puede llevar a cabo una celebración. Esta última que puede efectuarse desde la festividad o el acto solemne.



*Imagen 16 Diagrama de acciones de la Catrina Actual.*

A lo largo de este capítulo estudié y clasifiqué a las catrinas según el periodo dentro de la historia de México en el que estos personajes fueron modificándose. Estudiando su contexto pude asignarle verbos a cada una de estas versiones de la Catrina. Como muestro en el próximo capítulo, estos verbos guiaron mi proceso creativo en tanto fueron ellos quienes determinaron el diseño de cada una de las prácticas performativas.

## **CAPÍTULO III:**

### **Descripción y análisis del proceso de obra**

En el presente capítulo daré cuenta del proceso y descripción de las distintas prácticas realizadas en el marco de la investigación. Como mencioné anteriormente, la investigación se centró en ejecutar distintas estrategias performativas para poner en relación y tensión las visiones de la muerte que representa por un lado el personaje de la Catrina y por otro el Patio 29 como espacio de memoria. Las preguntas iniciales de este proyecto de creación son: ¿Cómo entran en relación las prácticas corporales y festivas del personaje La Catrina con el contexto actual de memoria que sostiene el Patio 29? ¿Qué características tendría que tener una práctica artística para lograr transformar ambas visiones en el espacio patio 29 dimensiones materiales? Tal como explicité antes, estas preguntas me llevaron a proponerme como objetivo general: desarrollar una serie de prácticas artísticas en y con el espacio, que relacionen las prácticas corporales y festivas de la tradicional Catrina mexicana con el contexto actual de memoria que sostiene el espacio Patio 29, para que ambas dimensiones de la muerte (muerte festiva-tradicional en México/ memoria de la muerte por dictadura en Chile) logren transformarse en una nueva práctica artística de memoria y conmemoración. La metodología de creación y diseño de las intervenciones se basó en el ejercicio del capítulo anterior: cada verbo y sub-verbo fue un insumo para diseñar distintas formas de puesta en relación de la Catrina y el Patio 29.

Durante el proceso de la investigación realicé 4 prácticas performativas de las que se tiene un registro videográfico en (<https://www.youtube.com/watch?v=WRS0cmNUzKA>), más una intervención final. En este capítulo describiré las primeras 4 prácticas, a partir de los siguientes aspectos:

1. Preguntas iniciales. Aquí se mostrarán las problemáticas y por ende, las preguntas que inspiraron cada intervención.
2. Descripción de la práctica. para cada una de las intervenciones se hará una descripción precisa ilustrada con material de registro fotográfico.
3. Decisiones y proceso de creación: expondré las decisiones tomadas para la creación de las prácticas performativas, acompañada de un cuadro de bifurcación (Arroyo, 2012) que grafica la toma de decisiones en cada práctica.

### **3.1 La Catrina al encuentro del Patio 29**

#### **3.1.1 Preguntas iniciales**

Las preguntas tentativas para desarrollar la primera práctica, surgen a partir de la primera visita al Patio 29. Como describí en la introducción, tenía altas expectativas respecto de poder potenciar el tema de la muerte mexicana en el contexto del Patio 29. Para ello, era necesario observar cómo estos referentes mexicanos podrían permitir que la Catrina se vinculara directamente con el valor histórico de este Monumento. Sin embargo, cuando llegué a este lugar y observé el estado en el que se encontraba (cubierto de basura), mi perspectiva cambió y dejé de mirar el Patio 29 desde su condición histórica ligada al tema de la dictadura. A partir de ese momento, lo observé desde su condición presente, como Monumento Histórico Nacional, es decir, lo observé desde su dimensión actual, un Monumento que soporta el interés histórico de una nación que hace memoria con él. Pero ¿Qué es un Monumento Histórico? Según el Consejo Nacional de Monumentos de Chile (CMN), considera que:

Son Monumentos Históricos los lugares, ruinas, construcciones y objetos de propiedad fiscal, municipal o particular que por su calidad o interés histórico o artístico o por su antigüedad, se han declarado como tales por decreto supremo, dictado a solicitud y previo acuerdo del Consejo (CMN, 2015)

Debido a que este lugar forma parte del Cementerio General, es considerado parte de la propiedad Municipal de Santiago, los actos ahí cometidos durante la dictadura y posteriormente con la identificación de los cuerpos, lo llevan a nombrar este lugar Monumento Histórico.

Para tener mayor claridad acerca de este espacio, indago sobre las condiciones que tiene como Monumento y descubro que en el año 2006 se realizó un concurso para poner en *valor* este sitio. Como consecuencia de esta convocatoria, se eligió un equipo ganador, integrado por los arquitectos Arturo Torres, Valentina Rozas, Ignacio García y Daniel Muñoz quienes llevaron a cabo una intervención (Pastorelli, 2010). La intervención consiste en la enmarcación de la parcela con un camino de piedra pulida, en forma de “L”, que protege el entorno del Patio 29. Debido a que este recinto es considerado Monumento, no puede ser intervenido, pues las cruces guardan un valor histórico y cultural. Por ello, no se permite hacerles modificaciones ni sustraerlas:

Con esta propuesta no intervencionista de las sepulturas se respondía adecuadamente a las bases del concurso que exigían conservar la autenticidad del lugar y la protección de las cruces. Específicamente, como queda en evidencia en la discusión del jurado, el carácter testimonial del sitio se sustentaba en su materialidad y en las cruces marcadas como N.N. (Aguilera, 2013, p.107)

A partir de estas condiciones sobre el lugar surgen las preguntas de investigación para la primera práctica: ¿Cómo se podría intervenir este espacio sin modificarlo? ¿Qué posibilidades tengo de generar, en este espacio, alguna acción teatral o performativa? Y finalmente, debido a este primer encuentro: ¿Qué acciones podría realizar la Catrina respecto a la basura del lugar?

### 3.1.2 Descripción de la práctica

El primero de agosto de 2015 se llevó a cabo la primera práctica en el espacio Patio 29 a las 16:00 horas. Dicha práctica consistió en ubicar a dos personajes, uno frente a otro separados por una distancia de 5 metros, en la parte posterior del Patio 29. Del lado izquierdo, el personaje de la muerte chilena, vestida con un traje sastre de dos piezas, falda azul y chaqueta color crema, con una marcada estética de la moda de los años 70. Su maquillaje era el de calavera en colores blanco y negro que le daba una apariencia solemne. En la solapa de la chaqueta portaba un papel fotográfico en blanco, semejando las fotografías que portan los familiares de detenidos desaparecidos. Del lado derecho, la Catrina de Rivera, quien vestía un vestido jarocho blanco al estilo de los años 20, un sombrero con encajes, plumas y flores coloridas. Su maquillaje de calavera blanco y negro, pero con agregados de flores, lentejuelas y diseños coloridos que le daban un semblante festivo a su rostro, marcando el contraste con el personaje anterior.



*Imagen 17 Fotografía de los personajes La Catrina de Rivera, interpretada por Ignacia González y la muerte chilena interpretada por Claudia Cattaneo.*



Al comenzar la acción, los dos personajes iban recogiendo en bolsas negras toda la basura que encontraban en su recorrido por los pasillos del espacio, todo esto mientras interpretaban dos canciones: la muerte chilena cantaba “Rin del angelito” de Violeta Parra y la Catrina de Rivera, la canción popular mexicana “La llorona”. Todo el recorrido duró 40 minutos, en los que el Patio 29 quedó limpio, sin basura.



*Imagen 18 La muerte chilena avanzando por los pasillos del Patio 29, mientras va recogiendo la basura de este sitio.*



*Imagen 19 Fotografía de la Catrina de Rivera recogiendo la basura del Patio 29*

Al llegar al segundo pasillo, los personajes se unen en el centro, la muerte chilena le entrega la bolsa de basura a la Catrina y después se acuesta en el suelo, entre las cruces. La Catrina comienza a colocar la basura alrededor del cuerpo de la muerte chilena enmarcando su contorno, mientras prosigue con su melodía a un volumen más alto. Después de unos minutos, cuando termina de colocar toda la basura, toma a la muerte chilena de la mano y canta, en volumen alto, los últimos versos de “La Llorona”.



*Imagen 20 La enmarcación de la muerte chilena con la basura recogida en el Patio 29.*

Luego de un instante, la Catrina abandona el Patio sin dejar de cantar. Después de unos minutos, la muerte chilena se levanta y comienza a cantar, pero esta vez cambiando la melodía chilena por la mexicana. De este modo, abandona el Patio y desaparece por el mismo camino que la Catrina lo había hecho, terminando la práctica.

### **3.1.3 Decisiones y Proceso de creación**

La pregunta: ¿Cómo intervenir el Patio 29 sin modificarlo?, fue lo que me condujo a revisar nuevamente el modelo teórico construido en el capítulo anterior sobre las acciones de la Catrina. Analicé, valoré y descarté las posibilidades de cada personaje (Mictecacihuatl, Calavera Garbancera, Calavera de Rivera, Catrina actual). Decidí que la mejor forma de

adentrarse en este espacio era por medio del verbo *identificar* de la Catrina de Rivera, ya que la identificación de este espacio como Monumento, permitiría su reconocimiento y, por lo tanto, la vinculación de la Catrina con el Patio.

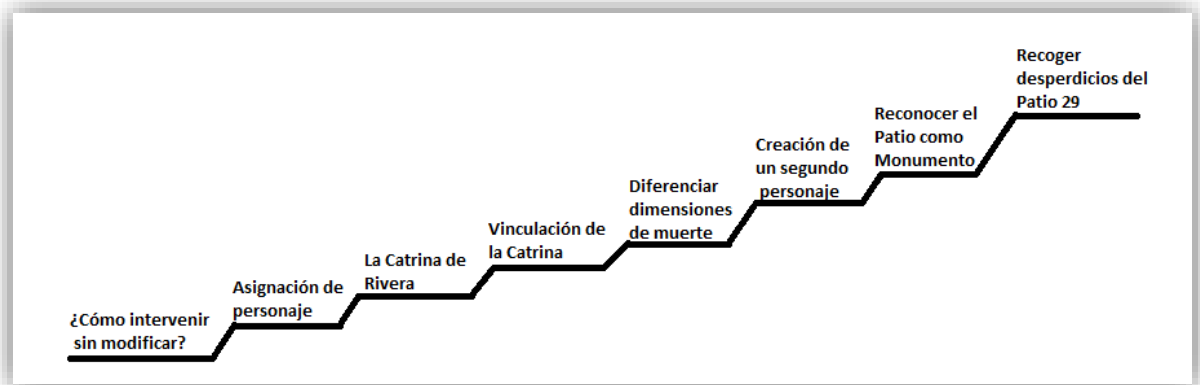


Imagen 21 Diagrama de bifurcación de la primera práctica

La Catrina de Rivera, según el modelo de acción, opera a través del verbo identificar, del cual se derivan las sub-acciones: diferenciar, vincular, reconocer. La acción de *diferenciar* operó específicamente sobre la visibilización y el contraste de las distintas visiones de la muerte de ambos países: Chile y México. Ahora bien, ¿Cómo lograr una diferenciación entre ambas dimensiones de la muerte? La respuesta que surgió fue que era posible a partir de la creación de un nuevo personaje que debía hacer referencia a la concepción de la muerte en Chile, concepción materializada en el Patio 29.

Luego de estas reflexiones que me hicieron tomar decisiones fundamentales para poder proseguir la investigación, convoqué a dos actrices chilenas para la realización de estos personajes. En mi interés por *diferenciar* a un personaje del otro, construyo, junto con las actrices, las características de este nuevo personaje, partiendo de la pregunta: ¿Cómo sería la Catrina o muerte chilena en el contexto del Patio 29? Me pareció primordial en este

punto, que las propias actrices, dada su nacionalidad, condujeran este análisis y concluyeran que aquello que les remite a un personaje de la muerte en este contexto, son los familiares de los detenidos desaparecidos, específicamente las madres. Es así como se construye este personaje que logra equiparar a la Catrina, en cuanto a significar la muerte, pero también, logra diferenciarse de ella por la concepción de la muerte que representa y al contexto en el que se halla.

Después de la creación y análisis de ambos personajes, decidí que la única forma de reconocer este espacio como Monumento era a partir de su limpieza. Los dos personajes se unen, diferenciando sus nacionalidades a través de sus materialidades sonoras y visuales respectivas, pero vinculándose a través de la recolección de los desperdicio. Esta decisión de recoger la basura, de recolectarla, remitía a un objetivo-acción preciso y claro: limpiar el Patio 29. En cuanto a la acción de enmarcar el cuerpo de la muerte chilena con la basura recolectada, denotaba, por medio de la forma ritual, el abandono del Monumento, es por ello que la Catrina, después de identificar este espacio como Monumento, toma de la mano a la muerte chilena, reivindicando el interés por el espacio y la solidaridad con su historia y su presente. Hecho que le permite levantarse para abandonar el Patio, dejando en él, la evidencia del olvido.

En la definición de la RAE identificar significa “reconocer si una persona o cosa es la misma que se supone, o se busca”, ¿Qué debíamos reconocer del Patio 29? Sin duda, lo que habría que reconocer es que estábamos frente a un Monumento Histórico Nacional, y por ende, que ésta contenía una inmensa carga histórica que, por el momento, parecía estar olvidada. Olvidada por el estado en el que se ha dejado este espacio: lleno de basura, mostrando un gran descuido y abandono, y evidenciando que aquí pasaron muchas personas que dejaron esa basura ahí. ¿Quién se ocupa de limpiar el Patio 29? ¿A quién le corresponde mantenerlo en condiciones óptimas? Estas preguntas también surgen en un primer momento, pero lo que más me interesaba era resaltar y hacer visible lo que en conclusiones y en experiencia denotaba este espacio: el olvido.

Hablo del olvido como aquello que fue capaz de mutar el sentido del espacio por medio de los desperdicios ahí acumulados, donde ya no se recuerda el hecho que le dio significado como monumento y como sitio sagrado al contener cuerpos humanos. El olvido también modificó la materialidad del espacio con las propias prácticas de quienes lo habitan y contradictoriamente lo deshabitan: “El Olvido forma parte integrante del dominio de la Muerte. Los difuntos son aquellos que han perdido la memoria.” (Foucault, 1967, p. 53) y, recordar, es solo para aquellos que han olvidado, “Por esa razón, en la medida en que el «pasado» —histórico o primordial— se «olvida», se le equipara a la muerte.” (Foucault, 1967, p.53). Esta razón se refuerza cuando dejamos de retener en la memoria lo que el Patio 29 resulta ser históricamente, y nos conformamos con el descuido, restándole importancia al hecho. Lo verdaderamente notable en este encuentro con el Patio 29 y en esta práctica, fue reconocer que el tema del olvido se manifiesta en la acumulación de basura en ese lugar sagrado.

Desde mi perspectiva en esta primera práctica logré entonces responder las preguntas iniciales sobre cómo intervenir el Patio 29 sin romper las reglas que el Monumento tiene establecidas. La práctica que propuse abría nuevas interrogantes sobre el formato de la intervención. Las acciones transitaban entre lo teatral y lo performativo. Lo teatral, expuesto en la creación de personajes (México-Chile), envueltos de sonoridades que dieran cuenta de la significación de cada una. El vestuario, caracterizando cada uno de los personajes y denotando sus referentes. Y, en una acción final, donde el rito de enmarcar la silueta del personaje chileno, funcionaba como recordatorio de la condición histórica y actual del Patio 29. En cuanto a lo performativo, intervenir este espacio resultó ser una acción de restauración urgente, necesaria y sobretodo real. Como artista era importante recalcar y hacer evidente el estado de olvido del Patio 29, desde una acción real. Recoger la basura, limpiar el espacio, no solo es una acción teatral artística sino que viene a restaurar la dignidad al espacio y a devolver el respeto a la tierra que contiene (y contuvo) restos humanos.



## **3.2 La Calavera Garbancera: Recorrido desde el Servicio Médico Legal hasta el Patio 29**

### **3.2.1 Preguntas iniciales**

Para la segunda práctica, centrada en la fecha de conmemoración chilena: 11 de septiembre, decidí que era necesario realizar una visita a la oficina de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, para plantearles a ellos las motivaciones de esta investigación y mi intención de formar parte de los eventos que se realizarían el 11 de septiembre. Recordemos que la intención de esta práctica artística como investigación es vincular los actos de conmemoración entre ambos países. El día 3 de septiembre me dirigía a la Asociación de los familiares de Detenidos Desaparecidos, y hablé con algunos familiares, quienes se mostraron poco interesados en mi propuesta, me dijeron que además ya estaba completa la agenda de actividades para ese día. Me explicaron que ellos ya tenían determinadas las procesiones hacia los distintos centros de tortura, o lugares de denuncia como Londres 38, Palacio de la Moneda, Estadio Nacional y que esas procesiones se llevaban año tras año.

La reacción de la asociación me llevó a cuestionarme por qué no deseaban cambiar o modificar la forma de remembranza. Bajo esta perspectiva, quedaba completamente anulada la propuesta de acercamiento a la conmemoración mexicana con la Asociación, pero ello abría y exigía nuevas estrategias prácticas de vínculo con el espacio y los personajes. Ello me permitió reflexionar sobre cuál sería la forma de abordar pertinentemente el Patio 29. Éste es un espacio que no está en manos de particulares ni de asociación alguna, sino que en manos del gobierno como asunto nacional. Concebí, entonces, el espectro de posibilidades que el personaje de la Catrina tenía, como un personaje extranjero en este espacio nacional de memoria histórica. Es por ello que decidí realizar esta segunda práctica al margen de toda asociación, pues, me pareció crucial aportar con mi visión a las celebraciones de aquel día.

Me interesaba, también, visibilizar el espacio Patio 29, plantear un recorrido que hablara acerca de lo sucedido en este espacio, donde la Catrina facilitara y contribuyera al ejercicio de la denuncia. Por este motivo, las preguntas iniciales de esta segunda práctica consistieron en: ¿Cómo sería una marcha conmemorativa del 11 de septiembre de la Catrina que permitiera exponer las prácticas conmemorativas y festivas propias del personaje en este nuevo contexto? Y, dentro de las cuatro posibles “Catrinas” establecidas en el modelo teórico, y debido a los verbos asignados: ¿Qué Catrina podría adentrarse mejor en el contexto de este día? ¿Cómo visibilizar el Patio 29 en este día, después de haberlo encontrado prácticamente olvidado? Para este contexto me pareció que la Catrina más adecuada sería la Calavera Garbancera de José Guadalupe Posada con el verbo denunciar. Pero que también estuviese acompañada de Mictecacihuatl como personaje secundario que ayudara a resguardar la marcha. ¿Cómo debieran ser las características de esta marcha para lograr una denuncia no solo del olvido del Monumento, sino del reconocimiento histórico de este espacio?

### **3.2.2 Descripción de la práctica**

El 11 de septiembre de 2015, siendo las 11:00 horas del día nos dimos cita en el Servicio Médico Legal, ubicado en Av. La Paz 1012, Independencia. Este lugar es importante por su relación con el Patio 29, ya que fue el lugar donde llegaron los cuerpos que durante los primeros meses del golpe militar fueron los sepultados en el Patio 29. Este lugar fue el nexo con el Patio, llevándose a cabo una trayectoria directa de los cuerpos al cementerio general.

Bajo la inscripción NN se sepultaron cientos de personas de todas las edades en el Patio 29. Seres humanos que fueron encontrados muertos en el río Mapocho, en el canal San Carlos, en el Puente Bulnes, en calles de Santiago, poblaciones, provenientes de los recintos de tortura y fusilamiento o que fueron arrojados frente a la puerta del Servicio Médico Legal, en la entrada del cementerio general o trasladados en camiones militares directo a la morgue. Cuenta en el *libro transfer*, libro de ingreso de la época, que fueron ingresados con las manos o yemas de los dedos quemadas, sin manos, con miembros destrozados y putrefactos, sin miembros superiores, etc. La idea era imposibilitar la identificación de los cuerpos y con ello, ocultar los crímenes que se cometían a diario. El número de ingreso de cadáveres al



Servicio Médico Legal aumentó de 10 diarios hasta el 10 de septiembre de 1973, a 100 diarios desde el 11 de septiembre. Estos cuerpos fueron llevados al patio 29 del cementerio general para ser enterrados y olvidados como NN y con ello, hacer desaparecer a infinidad de personas de la faz de la tierra, de la historia y de la memoria del país. (Cattaneo, 2014, p. 4)

Estos cuerpos fueron trasladados desde el Servicio Médico Legal. Me pareció entonces que este lugar tenía que ser el punto de partida para esta segunda práctica que se dio en una fecha crucial para el espacio y para el ejercicio de la memoria y la conmemoración en Chile.

El maquillaje de los personajes duró 30 minutos, en el intertanto llegaron alrededor de 20 personas a la entrada del SML, aparentemente familiares y comenzaron a colocar un marco de fotografías, velas y claveles en uno de los ventanales para dar inicio a una íntima y breve ceremonia. Esto me hizo decidir esperar a que el acto finalizara para poder iniciar la procesión.



*Imagen 22 Maquillaje y caracterización de la Calavera Garbancera, previo a la práctica.*



*Imagen 23 Intervención realizada por la reunión previa de personas al SML.*

Una vez finalizado el acto, dimos inicio a nuestra segunda práctica. Siendo las 12:00 horas del día 11 de septiembre comenzó la procesión con dos catrinas. Como figura central: la Calavera Garbancera. Este personaje portaba el vestuario popular folclórico del Estado de Veracruz, una mantilla de color naranja<sup>7</sup>, un maquillaje de calavera festiva, con colores, brillos y lentejuelas y un sombrero como principal característica que le otorga su creador Guadalupe Posada. En sus manos porta una caja de cartón similar a aquellas cajas que se hallan en el Servicio Médico Legal y que contienen restos humanos sin identificar. Adentro de esta caja hay piedras y pétalos de colores. Un segundo personaje es Mictecacihuatl, maquillado de la misma forma, su vestuario lleva una base de color negro y como pieza principal un vestido de colores negro y naranja, traje folclórico del Estado de Oaxaca. En sus manos porta una veladora e inciensos. Ambos personajes se reúnen en la entrada del

---

<sup>7</sup>Color mayormente representativo en la ceremonia de Día de Muertos en México, debido al color de la tradicional flor de muertos, o flor de cempazuchitl, mayormente visible dentro de la ornamentación mexicana.

SML, la Calavera Garbancera comienza a lanzar los primeros pétalos, frente al ventanal donde antes había intervenido la Asociación.



*Imagen 24 La Calavera Garbancera inicia la procesión dejando los primeros pétalos junto a la puerta del SML.*

A partir de este momento comenzó la caminata hasta el Patio 29, donde la Calavera Garbancera fue arrojando sobre el camino pétalos de colores, mientras cantaba unos versos de “La llorona”, seguida, unos metros atrás, por el personaje de Mictecacihuatl.



*Imagen 25 La Calavera Garbancera arrojando pétalos sobre el camino que lleva hasta el Cementerio General*

Una vez iniciada la procesión, mientras se colocaban los pétalos frente al SML, personas de la Asociación salieron y respetuosamente esperaron a que continuara nuestro ejercicio. Los dos personajes continuaron su procesión, mientras se observaba en los improvisados espectadores mucha curiosidad por lo que estos personajes realizaban. Sin embargo, al doblar la esquina de avenida La Paz, los personajes fueron criticados por un par de personas que se encontraban sobre la misma acera, quienes lanzaron gestos y miradas de molestia, así como algunos gritos despectivos hacia nuestro trabajo como: “que fome”, “uff la muerte, que miedo, jajaja”.



*Imagen 26 Los personajes de la Calavera Garbancera y Mictecacihuatl de camino al Cementerio General.*

Otras personas que pasaban, demostraron enfado en sus gestos, mostrando sonrisas sarcásticas, y pasando muy cerca de las actrices, todo esto lo provocado por estos personajes, por su accionar, su maquillaje y vestuario. Cruzando la calle se detuvo un auto a esperar que ambos personajes cruzaran, sin embargo, otros vehículos no se detuvieron, lo que incluso llegó a poner en peligro a las actrices.





*Imagen 27 La Calavera Garbancera y Mictecacihuatl cruzando la pista de autos rumbo al Cementerio General.*

Finalmente, los personajes llegan al Cementerio General e ingresan camino al Patio 29. Los guardias estaban dubitativos sobre las acciones que ellos mismos tenían que realizar frente a este evento, sin embargo, tanto la procesión, como el registro del mismo no se detuvo.



*Imagen 28 Mictecacihuatl y la Calavera Garbancera a unos segundos de haber entrado al Cementerio General.*



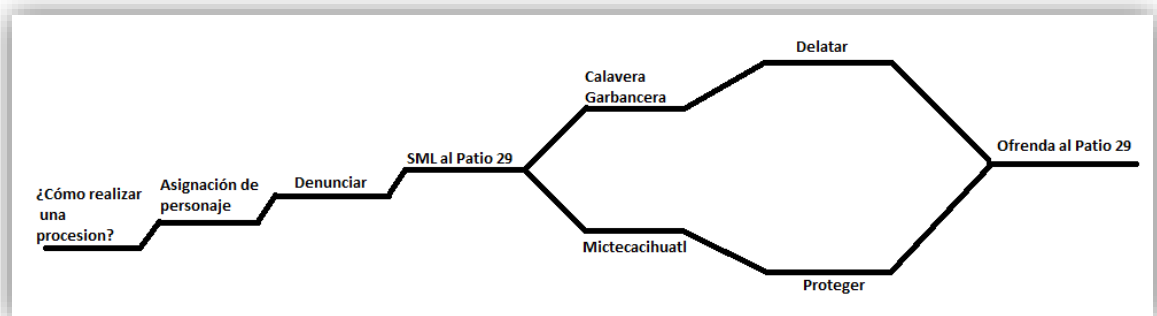
*Imagen 29 La Calavera Garbancera dentro del Cementerio General, rumbo al Patio 29.*

Mientras los personajes iban camino al Patio 29, ya dentro del Cementerio, unos guardias se acercaron, uno de ellos detuvo la procesión, argumentando que no podía permitir que ello se siguiera llevando a cabo ya que no estaba autorizado por las autoridades del Cementerio. Una de las actrices le explicó que no era necesario pedir permiso para conmemorar a los muertos. El guardia permitió que siguiéramos con la procesión con la condición de no seguir arrojando pétalos. No obstante, metros más adelante las actrices retomaron los personajes y la procesión hasta llegar al Patio 29. En este lugar los personajes colocaron una ofrenda compuesta por estas piedras y pétalos de colores, lo que dio fin a esta segunda práctica.



*Imagen 30 La Calavera Garbancera y Mictecacihuatl ofrendando con pétalos el Patio 29*

### 3.2.3 Decisiones y proceso de creación



*Imagen 31 Diagrama de Bifurcación de la segunda práctica*



Ante la pregunta ¿Cómo sería una marcha conmemorativa del 11 de septiembre de la Catrina que permitiera exponer las prácticas conmemorativas y festivas propias del personaje en este nuevo contexto? Y ¿Qué Catrina podría adentrarse mejor en el contexto de este día? ¿Cómo visibilizar el Patio 29 en este día, después de haberlo encontrado prácticamente olvidado? Tenía, entonces, que decidir qué personaje podría ayudar a responder desde la práctica esta pregunta. Después de estar dubitativa ante la elección de un personaje, entre las cuatro Catrinas, me decidí por dos de ellas: La Calavera Garbancera y Mictecacihuatl. Por un lado la Calavera Garbancera, quien, dentro del modelo teórico de acciones, encabeza el verbo: denunciar, fungiría como personaje principal. Y como personaje secundario, pero no menos importante, el personaje de Mictecacihuatl, quien encarna el verbo *velar*. Ambos personajes tenían la tarea de realizar una procesión.

Para entender aún mejor la asignación de dichos personajes, me centraré en el análisis de sus acciones. Dentro de las tareas establecidas en el modelo teórico para accionar a la Calavera Garbancera, se determinó el verbo *denunciar*, de donde derivaron los siguientes sub-verbos: alzar la voz, promulgar, noticiar, avisar y delatar. Todos estos sub-verbos se convirtieron en acciones, mismas que fueron ejecutadas por la Calavera Garbancera, sin embargo, la acción de *delatar* fue predominante para este personaje. Para el verbo delatar tomé de la RAE la siguiente definición: “Descubrir, poner de manifiesto algo oculto y por lo común reprochable”. Recordemos que La Catrina, después de haber descubierto este espacio y reconocerlo como Monumento recogiendo la basura, traza un camino que visibiliza el recorrido del SML hasta el Patio 29, lugar que permanece oculto.

Antes de mencionar a Mictecacihuatl, cabe destacar que esta práctica se sustenta a partir de los referentes mexicas de la muerte. Por ello, traslado metafóricamente la procesión a ese recorrido mexica que se hacía rumbo al Mictlán o lugar del inframundo<sup>8</sup>. Para los mexicas, recordemos, era necesario que los cuerpos se trasladaran por nueve estadios para llegar al encuentro con Mictlantecuhtli y con la diosa de la muerte Mictecacihuatl. En este recorrido los cuerpos eran devorados por la diosa de la tierra y sus huesos quedaban insertos en el Mictlán. Estos nueve estadios conducían al descanso del cuerpo y por lo tanto, me permito

---

<sup>8</sup> Esto se encuentra detallado en los apartados del primer capítulo en el Recorrido del Mictlán.

asignarle a Mictlantecuhtli la misión de estar presente en esta procesión llevada a cabo como segunda práctica. Este personaje encarna, dentro del modelo teórico de acciones, el verbo *velar*, del cual derivan los sub-verbos: resguardar, proteger, cuidar, persistir, perdurar. De estos sub-verbos tomo los primeros dos para ser ejecutados por este personaje.

Ahora bien, ¿Cómo entran en operación estas acciones durante la procesión? Considerando que debía visibilizarse este espacio y que, a su vez, se debía llevar a cabo una denuncia que estuviera vinculada con el Patio 29, sirviendo como recordatorio de los violentos sucesos ahí acontecidos, fue necesario plantear, en primer lugar, el recorrido: ¿De dónde hasta dónde ir? ¿Cómo trazar ese recorrido? ¿Qué lugar puede por sí mismo hacer denuncia histórica y actual del Patio 29? Releyendo la historia del Patio, encontré que el SML se ligaba directamente con las negligencias acontecidas para el reconocimiento de los cuerpos.

El Servicio Médico Legal fue la institución que se ocupó de las primeras investigaciones forenses de comparación antropomórfica y de ADN de los cuerpos de detenidos desaparecidos que comenzaron a hallarse en Santiago desde 1995 hasta el presente. Posteriormente esta identificación se puso en duda y se realizó una segunda investigación donde intervinieron la Universidad de Granada y la Universidad de Glasgow, Escocia. En estas nuevas investigaciones se comprueba que de los 96 cuerpos encontrados en el Patio 29 en esa época, 48 estaban mal identificados. En 2006 la Cámara de Diputados acuerda un mandato donde insta a la Comisión de Derechos Humanos y Ciudadanía a examinar las irregularidades cometidas por el Servicio Médico Legal en el traslado de restos para su identificación, contaminándose las muestras. El SML ya había tenido un historial manchado el 11 de septiembre de 1973, cuando colaboró, al estar intervenido por militares, en el ocultamiento de identidades. (Bustamante-Rojas, 2012). Sin duda, este espacio se convirtió en cómplice de los sucesos ocurridos en el Patio 29, específicamente en la no identificación inmediata de muchos cuerpos que finalmente fueron sepultados como NN.

Me pareció entonces necesario que este espacio cobrara relevancia en esta segunda práctica. La procesión fue encabezada por La Calavera Garbancera que portaba la caja de cartón que, en lugar de restos humanos, contenía pétalos y piedras de colores que ofrendan

el camino recorrido por aquellos cuerpos asesinados y lo hacen visible ante la rutina del transeúnte actual. El personaje de la muerte arroja los primeros pétalos, *delatando*, así, que desde este punto se dio inicio a los actos de ocultamiento cometidos en el Patio 29. La Calavera Garbancera, entonces, posibilita la denuncia de este lugar físico y, sobre todo, recalca el recorrido como procesión, como duelo reciente.

Un aspecto importante de esta segunda práctica es que el personaje de Mictecacihuatl fue realizado por mí, ya que me pareció necesario circular entre la investigación y la representación de un hecho en el que, idiosincráticamente, estaba presente mi cultura. De esa manera podía permear el acontecimiento en un escenario tan controversial como el espacio público. El personaje de Mictecacihuatl, dentro de la cultura mexicana, tenía la función de *velar* los restos de los seres que llegaban al Mictlán, misma función que realizaba en esta práctica, ya que mientras la Calavera Garbancera *delata*, este personaje *resguarda* el camino simbólico al Mictlán. Mictecacihuatl en este día lleva los inciensos que permiten el encuentro de dos mundos. Con ello, hace un llamado a esos cuerpos que fueron trasladados a ese lugar, ofreciéndoles su *protección* y *resguardo* a través de este camino colorido de pétalos, e incitándolos a llegar con honor a este lugar al que fueron sometidos injustamente, y que hoy les permitirá su descanso eterno. Es por ello que ambos personajes colocan una ofrenda de pétalos y piedras de colores.

La acción generada en esta práctica despertó mi profundo interés cuando el acontecimiento se vuelve visiblemente un hecho controversial para los transeúntes, y aunque no es intención de la práctica analizar en función únicamente de la recepción, es importante señalar los hallazgos que este acontecimiento generó, ya que fueron primordiales para una tercera práctica. Cuando me refiero al acontecimiento, hablo específicamente de lo que ocurre entre todos los implicados, en este caso personajes y transeúntes, tal como hace referencia Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt respecto a la noción de acontecimiento: “El foco de interés se encuentra en lo que ocurre entre los participantes. La emergencia de lo que sucede es más importante que lo que sucede y que los significados que se le pudieran atribuir posteriormente al acontecimiento... el que algo ocurra y lo que ocurre afecta a todos los participantes”. (Fischer-Lichte y Roselt, 2008, p. 117)

En cuanto a la emergencia de lo que sucede en esta práctica entre los espectadores, fue la molestia generada en los transeúntes que presenciaban esta práctica: gritos, autos abalanzados sobre las actrices, guardias del cementerio impidiendo la procesión. Todo ello me condujo a cuestionarme por qué se produjo tal molestia en los espectadores-transeúntes. Nadie podría concluir una respuesta acertada sobre estas cuestiones que, al contrario de imprimir algo negativo a la práctica, generó un nuevo panorama de acción, puesto que me permitió observar que los chilenos no se encontraban del todo dispuestos a otros tipos de conmemoración y, bajo mi perspectiva, éstas prácticas les generaban rechazo.

Esta segunda práctica y sus hallazgos en término de la reacción de los transeúntes fue el principal insumo para pensar y diseñar la tercera práctica: ¿cuál es el significado del término conmemoración para los chilenos? y ¿cómo se aproximan al Patio 29 como espacio de conmemoración? Otro punto que surgió a partir de esta experiencia fue un mayor interés por mi parte en indagar el espacio público y cómo una práctica artística centrada en la Catrina puede modificarlo.

### **3.3 La Catrina actual indaga sobre la memoria**

#### **3.3.1 Preguntas iniciales**

Como expuse recién, la segunda práctica se había enfocado en hacer visible el camino por el que tantas veces los restos fueron llevados al Patio 29. Los objetivos de los personajes, centrados en visibilizar el Patio 29 y denunciar este recorrido, habían cumplido su cometido. El acontecimiento con los transeúntes arrojaban los primeros hallazgos e interrogantes acerca de la molestia en los chilenos, que generaba nuevas aristas sobre un futuro trabajo. A partir de este momento concluí que era necesario atender en profundidad el tema de la memoria, ¿Qué es lo que se quiere olvidar o recordar de este día? ¿Qué es aquello que se niega? ¿De dónde parte el olvido? ¿Qué se quiere recordar? Con ello me refiero al acontecimiento, a la memoria, y específicamente a la conmemoración.

Es necesario tener conciencia de que las expresiones de molestia de los transeúntes que se dieron en la segunda práctica fueron una forma de marginación del recuerdo, de la memoria. Y sabemos, que “Otra forma de marginación de los recuerdos se produce en el duelo: en un primer momento, nos negamos a admitir la pérdida que acabamos de sufrir, pero progresivamente, y sin dejar de añorar a la persona fallecida, modificamos el estatuto de las imágenes, y cierto distanciamiento contribuye a atenuar el dolor.” (Todorov, 1993, p. 8) Un distanciamiento que se ve reflejado tanto en el abandono del Patio, como en el rechazo a hablar del tema e incluso, a aceptar, por parte de las organizaciones de familiares de Detenidos Desaparecidos, que se incluyeran actos diferentes a los acostumbrados dentro de las conmemoraciones que ya tenían organizadas y que se llevaban a cabo año tras año.

Todas estas reflexiones me hacían pensar más y más en la necesidad de investigar en torno a la memoria. Si bien es cierto que existen muchos estudios sobre memoria, en esta investigación necesitaba anclar esas reflexiones desde la práctica misma. Más allá de aplicar un marco teórico particular, me interesaba cuestionarme desde y por la práctica performativa cómo la memoria indaga sobre *¿Qué recordar?* Mientras la conmemoración apela a *¿Cómo recordar?* Necesitaba realizar una práctica que pudiera acercar mi perspectiva a aquello que al chileno le interesa recordar, conmemorar o rememorar respecto al 11 de septiembre y específicamente al Patio 29. En este tránsito, siempre teniendo presente que: “Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: *¿para qué puede servir, y con qué fin?*” (Todorov, 1993, p. 12)

Estas preguntas de Todorov me hicieron mucho sentido, pues mi intención no era rescatar la memoria del Patio 29 solo por la necesidad de perpetuar la idea del recuerdo, sino, buscar si era realmente un tema urgente para el chileno y si esta recuperación tenía un fin para su historia como país. Por ello, fue necesario escuchar al ciudadano común, preguntarle sobre qué pensaba y sentía acerca de este tema. Así, la idea del testimonio estaba presente,

pero aún no sabía cómo generarla. El testimonio, de alguna forma, podría fortalecer la investigación práctica, más por aquello que no se dice, que por aquello que se expresa a viva voz. Esto me obliga a escuchar más allá de lo evidente, para que, como dice Agamben: “se abandonen algunas palabras y otras sean comprendidas de modo diverso. También éste es un modo -quizás el único modo posible- de escuchar lo no dicho.” (Agamben, 2000, p.6)

En cuanto a la práctica artística, deseaba interactuar directamente con las personas, y que ello se convirtiera en una experiencia que me condujera a posteriores respuestas para el proceso de creación en el Patio 29. Estas nuevas inquietudes por conocer, de una forma más directa el testimonio del chileno, saber lo que opinaban sobre el acto conmemorativo, así como de generar en ellos, conciencia sobre la existencia e importancia del Patio 29, eran puntos fundamentales para comenzar a planificar la tercera práctica. Es así como me basé en las siguientes preguntas:

¿Cómo levantar testimonios de los espectadores sobre las temáticas de memoria y conmemoración (¿*Qué y cómo* recordar?)? ¿Cómo sacar al Patio 29 del olvido y llevarlo a un lugar donde se pueda hacer visible por medio de la conmemoración? ¿Cómo relacionar a la Catrina con el espectador, de modo que ambos indaguen sobre sus visiones en torno al acto conmemorativo? ¿Cómo puede la Catrina, a través de su relación con el espectador, realizar un acto conmemorativo sobre el Patio 29?

### **3.3.2 Descripción de la práctica**

La tercera práctica performativa, se llevó a cabo el 03 de octubre de 2015, a las 15:30 horas, en el Barrio Lastarria y Parque Forestal con la intención de vincular el espacio público y la ciudad con el tema de la memoria tal como afirma Gonzalez-Victoria “El conseguir mirar la ciudad es necesariamente poder mirar también el yo, la ciudad no es solo el conjunto de acervos

materiales que la conforman, sino más bien una construcción colectiva en torno a la memoria.” (González-Victoria, 2011, p. 62) Esta práctica en un entorno urbano se inició en el Barrio Lastarria, lugar donde existe un mayor número de comercio. Allí, se colocó una mesa con un mantel, y sobre él, un letrero con la leyenda: “Cuéntame tu vida gratis”, tras él, dos sillas donde se encontraban dos personajes: la Catrina Actual y la muerte chilena, tal como se había definido en la primera práctica. Lo que se ofertaba aquí era la conversación con estos personajes. En primer lugar los personajes comenzaban a saludar para permitir el acercamiento, una vez que estos se acercaban, los personajes se presentaban y a partir de ello se le preguntaba al transeúnte si sabía algo sobre el Patio 29, después de ello, se le explicaba lo que era el Patio 29, su historia y luego sobre la memoria y su significado. Para más tarde llegar a una conversación sobre lo que para esa persona era la memoria en términos personales y del Patio 29.



*Imagen 32 La Catrina Actual y la muerte chilena en el Barrio Lastarria*



*Imagen 33 Letrero que invita a los transeúntes a conversar con los personajes. Momento en que uno de ellos comienza a plasmar su frase.*



*Imagen 34 La Catrina Actual y la Muerte chilena exponen sus visiones acerca de la muerte y conversan con uno de los transeúntes.*





*Imagen 35 Momento en que uno de los transeúntes expone su visión acerca de la muerte y el Patio 29.*

La práctica se dividió en tres momentos: 1) Se recordaba lo que era el Patio 29 y se dialogaba acerca de él. En este punto nos dimos cuenta que ninguna de las personas entrevistadas conocía el Patio 29, por ello, nuestra labor se concentró en que los personajes informaran sobre el Patio, para después generar el diálogo. 2) Se exponía el tema de la memoria y la conmemoración, vista desde el enfoque de cada personaje, para después, llegar a la discusión con el espectador-transeúnte. En este punto surgieron muchas controversias sobre el tema de la memoria por dictadura en Chile, opiniones encontradas acerca de la remembranza, por lo que se insistió en la pregunta: “¿Qué y cómo recordar?” 3) El último momento se daba cuando las personas plasmaban sobre el mantel, alguna frase o dibujo que tuviera sentido con la conversación ahí generada. En muchos de los casos las personas hacían referencia a un caso personal cuando se exponía el tema de la pérdida y el recuerdo, mencionaban a algún familiar muy cercano, relatando su historia con evidente emoción. A partir de ello, plasmaban su frase o dibujo, dando por finalizado este acontecimiento.



*Imagen 36 Transeúntes plasman su frase sobre el mantel.*

Lo mismo ocurrió en el Parque Forestal durante una hora. Aquí, las personas se acercaban con más facilidad y confianza, atraídos por la curiosidad de ver a estos personajes maquillados de Catrina y Muerte. Especial fue el testimonio de una pareja de jóvenes que argumentaron que “para recordar está el museo de la memoria... para qué seguir con el tema del odio, si quiero recordar voy al museo y recuerdo. Además hubo muertos de ambas partes y nadie recuerda a los militares muertos.” (Testimonio de un joven en Parque Forestal) Estos jóvenes de unos 20 años, no sabían de la existencia del Patio 29 ni conocían su historia. Consideraban que eran temas pasados que no tenían ninguna importancia en su presente. Aquí, la frase de Agamben me hizo mucho sentido, “escuchar lo que no se dice”, pues el testimonio de estos jóvenes hablaba de la distancia generacional que existe alrededor del tema de la Dictadura y del nulo tratamiento del tema dentro de los núcleos familiares y escolares. Tal vez, obviar el tema sea una forma de vivir el duelo o el dolor y la división que la dictadura provocó y que aun provoca en los chilenos, conduce a un cansancio de las nuevas generaciones que ya no quieren verse teñidos por el sufrimiento y las luchas ideológicas de las que se sienten lejanos. Cabe destacar que estos jóvenes provenían de estratos sociales

altos. Pues, no sucede lo mismo con jóvenes de estratos más humildes, como fue el caso de una joven que se acercó y que, a pesar de no saber qué era el Patio 29, se mostró muy conmovida y comprometida con el tema de los derechos humanos y de la dictadura militar.



*Imagen 37 transeúntes plasman su frase en Parque Forestal.*

### **3.3.3 Decisiones y proceso de creación.**

Las decisiones tomadas para la tercera práctica surgieron de la pregunta ¿Cómo se levanta el testimonio del espectador en torno a la memoria y la conmemoración? (¿Qué y cómo recordar?). Dado que durante la práctica, el acontecimiento suscitó controversias entre personajes y espectadores en torno al tema de la dictadura militar, se priorizó el tema de la conmemoración. Ahora bien, ¿Cómo levantar o recolectar un testimonio? Me pareció que la mejor forma de levantar los testimonios era mediante la interacción con la Catrina actual,

que, más cercana al imaginario chileno, y guiada por el verbo conmemorar, podría lograr que las personas testimoniaran libremente.

Dentro del modelo teórico de acciones, el verbo *conmemorar*, posee las siguientes sub-acciones: *recordar*, *exponer* y *celebrar*. La acción se daba progresivamente, es decir, para celebrar primero se debe exponer, y para tal exposición se necesita un recordatorio de lo que posteriormente se expondrá, logrando en el encadenamiento, el acto de la conmemoración.

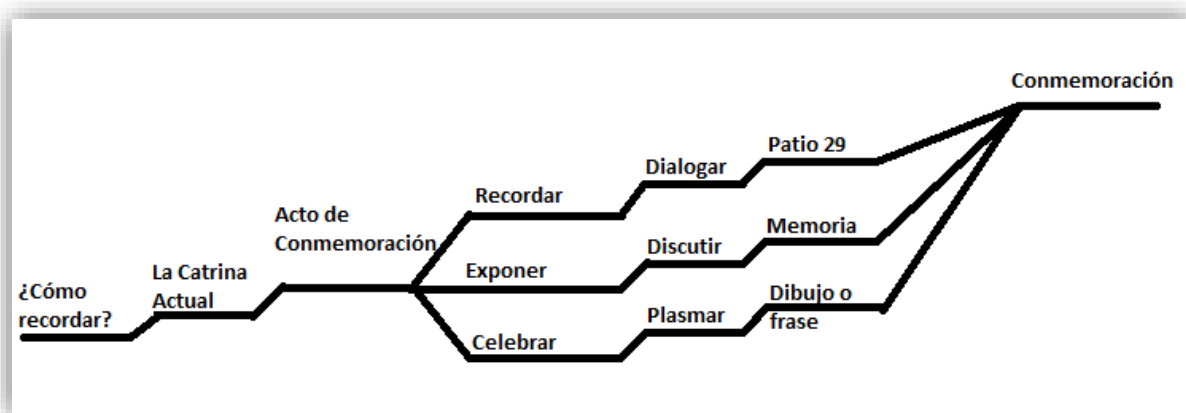


Imagen 38 Diagrama de Bifurcación de la tercera práctica.

Entonces, la pregunta inmediata fue: ¿Cómo puede acercarse la Catrina al espectador chileno? La forma fue la entrevista, la invitación al encuentro. Mientras que los demás puestos comerciales que rodeaban nuestra mesa ofertaban productos, nosotros ofertábamos el diálogo por medio del letrero que invitaba a hablar de temas que atravesaban la vida de todos: muerte y memoria. Pero, ¿Cómo sacar al Patio 29 de su olvido para llevarlo a un lugar donde pueda ser recordado en su justa medida? La forma en que ello pudo lograrse fue a través de “la muerte chilena”, personaje que evidenciaba con su vestuario, un tema relacionado con los detenidos desaparecidos. Este personaje fue puesto en esta mesa y confrontado con las opiniones y miradas de los transeúntes en el espacio público, exponiendo su postura particular sobre el Patio 29.

En cuanto a las preguntas ¿Cómo relacionar a la Catrina con el espectador, de modo que ambos expongan sus posturas y opiniones sobre el acto conmemorativo? Y ¿Cómo puede la Catrina, a través de su relación con el espectador, realizar un acto conmemorativo sobre el Patio 29? Fue necesario analizar ciertos verbos del modelo teórico y reflexionar en torno a ellos para comenzar a planificar una práctica futura. A continuación, expongo la justificación de dichas acciones, diferenciando las etapas del verbo en la práctica misma:

- **Recordar.** Según la RAE, recordar es: “pasar a tener en la mente algo del pasado” (RAE, 2012) En la práctica, esta acción fue posible a partir del diálogo que se produjo entre los personajes y los transeúntes sobre el conocimiento del Patio 29. Sentarse frente al otro permitió aquel dialogo que movió el Patio 29 de su lugar olvidado y estático, trasladándolo al espacio público y cotidiano, y por ende, se hizo memoria de este lugar. En este acto de recordar, la Catrina Actual pudo reconocer que la mayoría de los chilenos entrevistados no conocían el Patio 29.
- **Exponer.** Después de haber traído a la memoria el Patio 29 y haber observado que la mayoría de los transeúntes no lo conocían, fue necesario “dar a conocer algo”. En este caso, la historia del Patio 29 y con ello, la visión de los personajes acerca de este lugar. Los personajes se presentaban al transeúnte con sus propias perspectivas sobre la muerte, por un lado, la visión festiva de la Catrina mexicana, y por el otro, la visión de la Catrina chilena frente al dolor<sup>9</sup> del Patio 29. Esto permitió que se confrontaran ambas visiones de los personajes con la de los entrevistados. Exponer, según la tercera definición, también tuvo el compromiso de *explicar el sentido* de las diferentes visiones de la muerte de una forma amplia y que generara una fructífera discusión.

---

<sup>9</sup> Al hablar de dolor, hago referencia a la iniciativa que tiene el Patio 29 como Monumento “La intención del grupo solicitante y de las organizaciones de derechos humanos es convertir el Patio 29 en un símbolo del patrimonio del dolor del país y en la promoción de los derechos humanos (...) la memoria histórica de nuestro país merece que se otorgue el reconocimiento y protección oficiales a bienes del patrimonio asociadas con el dolor” (Bustamante *et Ruderer*, 2009, 114)

- **Celebrar.** Un tercer momento consistió en plasmar en el mantel, ya sea con dibujos o frases, lo que la discusión les generaba, con el objetivo de provocar un *acto festivo por algo que lo merece*, es decir, el recordatorio, la remembranza del Patio 29 y de lo que para la persona, en términos más íntimos, significa la memoria, el recuerdo, y por ende, el ejercicio de la conmemoración. El acto de conmemoración se completa cuando los entrevistados plasman una frase de remembranza en el mantel.

Finalmente, esta práctica responde las preguntas y arroja nuevos hallazgos cuando logra captar las distintas visiones sobre la memoria ligadas al Patio 29. Testimonios como “no conozco el Patio 29”, fueron una constante en cuanto a las generaciones más jóvenes, en las que también se escuchaban expresiones como “está bien recordar y tener las cosas presentes, pero ¿volver a abrir las heridas?”, “ya, pasó hace más de 40 años y ahora están pidiendo justicia y todo eso”, “no sé cómo debiera recordarse”, “no lo tengo tan presente”, “también murieron muchos militares”.

Había sido prioridad de esta tercera práctica, no caer en supuestos teóricos o juicios equivocados, sin embargo, todo ello me obligaba a tomar una postura frente al tema de la negación de la dictadura. Parecía que el chileno se esforzaba por olvidar y de alguna forma lo había logrado, ya que, no conocer mínimamente un recinto histórico como el Patio 29, hablaba de una negación absoluta de su propia historia, una historia y una memoria que les pertenece a todas las generaciones, pero que parece que solo es importante para aquellos que la presenciaron y vivieron.

Otro hallazgo importante fue que cada vez que la Catrina actual y la muerte chilena exponían sus enfoques de la muerte, surgía controversia entre los mismos personajes. La muerte chilena se esforzaba en hablar sobre la injusticia, el dolor, y sobre los horrores cometidos en el Patio 29. La personificación de la muerte chilena, dado que representaba a una madre de los Detenidos Desaparecidos (aunque nunca se presentó de esta manera frente a los espectadores), exponía su dolor sobre los hechos ocurridos injustamente en dictadura. Por otro lado, la Catrina actual, exponía más el dolor de las personas que habían permanecido

con vida y el descanso, la contemplación y el festejo de aquellos que habían logrado alcanzar el descanso eterno. Hasta que los dos personajes lograban converger en algunos puntos, como por ejemplo la muerte chilena al preguntar: “¿Cómo poder recordar? ¿Cómo sería saludable para no olvidar, pero también para que no se produzca el traspaso del odio?” Ello me hizo reflexionar sobre la posibilidad de que la forma de conmemorar no estaba siendo la más eficaz para las nuevas generaciones, a las que se les ha repetido una historia del pasado teñida de las ideologías de uno u otro lado, sin integrarlos a la discusión libremente para ser escuchados como una generación que observa con más distancia su propia historia. Pareciera también que las nuevas generaciones debieran oscilar entre un discurso u otro ya establecido, como si no se estuviera haciendo caso de la nueva perspectiva con la que ahora las nuevas generaciones se manejan en Chile. Hablar de memoria implica no solo recordar, sino también hablar de futuro, y este futuro solo puede rendir frutos si se le añaden visiones más objetivas, propias de la brecha generacional.

### **3.4 Mictecacihuatl frente al dolor del Patio 29**

#### **3.4.1 Preguntas iniciales**

A estas alturas de la investigación, y debido al contraste en las concepciones sobre la muerte, fue necesario concentrarme en el estudio del Patio 29, volver al origen de este lugar y contrastarlo con la visión de conmemoración mexicana, para luego, poder adentrar a la Catrina en una estrategia de conmemoración precisa y efectiva. Entonces, ¿Cómo y qué se recuerda en el Patio 29?

La intención del grupo solicitante y de las organizaciones de derechos humanos es convertir el Patio 29 en un símbolo del patrimonio del dolor del país y en la promoción de los derechos humanos (...) la memoria histórica de nuestro país merece que se otorgue el reconocimiento y protección oficiales a bienes del patrimonio asociadas con el dolor. (Bustamante *et* Ruderer, 2009, p.114)

Sin duda, este Monumento es considerado, no solo parte del dolor debido a las desapariciones forzadas y al ocultamiento de cadáveres que ahí sucedieron, sino, que este Monumento invita en sí mismo a considerar el dolor como parte de su memoria, ya que es “patrimonio del dolor”. A esta iniciativa, se suma la pregunta de las distintas organizaciones y asociaciones de Detenidos Desaparecidos sobre ¿cómo preservar dicho espacio? Mientras que algunos argumentan que debe preservarse sin modificación alguna, otros indican que se debe intervenir con la finalidad de conmemorar a los detenidos desaparecidos, objetivo que vincula directamente al personaje de la Catrina Actual con este espacio.

Una de las cosas que pude constatar mediante la práctica performativa fue una diferencia crucial en la forma como se recuerda el pasado: por un lado el patio 29 se centra en el sentimiento de quien tiene la desgracia de perder al ser querido, es decir, en el deudo, mientras que, desde el punto de vista mexicano, sea o no una muerte violenta se honra al difunto, es decir a quien ya no está. El estudio teórico realizado al inicio de la investigación no me arrojó luces sobre esta diferencia crucial. Fue la propia práctica la que me llevó a darme cuenta de cómo la forma de recordar del Patio 29 se centra en el dolor de quien sigue vivo mientras que en la visión mexicana se recuerda y celebra a quien murió. Pensando en esta diferencia fue que decidí que la cuarta práctica se centrara en la temática del dolor, para poder indagar más profundamente en este aspecto. El dolor en un doble rol: por un lado como símbolo del memorial Patio 29, y por otro desde la perspectiva de Mictecacihuatl, diosa de la muerte mexicana.

Quería que la práctica no solo ilustrara esa diferencia en términos de la relación entre dolor y memoria, sino que mi objetivo era ubicar al personaje de la Catrina en el Patio 29, con el fin de arrancar ese dolor con el que se conmemora este lugar, y de esta forma llevar al Patio la conmemoración de Día de Muertos mexicano del día 1 de noviembre.

Por lo tanto, las preguntas iniciales fueron: ¿Cómo arrancar el dolor del Patio 29? ¿Cómo otorgarle a este espacio, por medio de la Catrina, el cuidado, la velación, la reflexión y la conmemoración? Sabía que el personaje de Mictecacihuatl era quien debía liderar estas acciones, ya que sus verbos eran: velar, proteger, cuidar, resguardar. Así fue como comencé a trabajar en la estructuración de una posible velación nocturna en el espacio, acompañada



de todos los ornatos mexicanos, característicos del día de muertos. Para ello, me acerqué a las oficinas del cementerio para llevar dos cartas, una escrita por la profesora tutora, y otra redactada por mí, donde solicitaba permiso para colocar una ofrenda fuera del área del Patio 29.

La constante respuesta de las instituciones del cementerio, como de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos fue la frase tácita “el patio 29 no se puede intervenir, no se puede entrar al área de las cruces, no se puede tocar”. Por ello, yo especificaba que la ofrenda se realizaría fuera del área de las cruces. Esperé una semana sin obtener respuesta, hasta que volví a insistir enviando de nuevo las cartas. Mientras ello ocurría convoqué por redes sociales a un grupo de personas mexicanas y chilenas conocidas para la realización de esta práctica el día 1 de noviembre. Hasta ese momento tenía definido realizar con ellos la realización de una ofrenda. Sin embargo, al no tener respuesta por parte de las autoridades, decidí hacer un cambio y no precisamente accionar sobre la conmemoración mexicana y la ofrenda de Día de Muertos, sino, sobre las contradicciones de este espacio. El Patio 29 es un espacio de memoria y sin embargo no se puede intervenir, lo que quiere decir que no se puede “habitar”, modificar, entrar en diálogo con acciones presentes.

Cabe señalar en este punto, que mientras llevaba a cabo esta investigación observé que el Patio 29 sí era intervenido, pero solo por artistas “reconocidos”. Lo cual me resultaba absolutamente arbitrario, ya que siendo Monumento Nacional, las condiciones y los permisos se debieran extender indiscriminadamente. Las intervenciones que observé se hacían oficiales, presencié una obra teatral, un concierto y la filmación de una película donde las personas directamente intervenían el área de las cruces. Por lo que consideré una nueva práctica que relacionara estas contradicciones encontradas.

Las preguntas de la cuarta práctica fueron las siguientes: ¿Cómo puede la Catrina llevarse el dolor del Patio 29 “sin tocarlo”? y a su vez ¿Cómo ofrendar este espacio sin modificarlo? ¿Cómo realizar un acto de conciliación a propósito de las distintas visiones de la muerte México-Chile (dolor-festividad), encontradas recientemente, que puedan, junto con las personas convocadas de ambas nacionalidades, realizar una conmemoración en conjunto y participativa que ponga de manifiesto estas relaciones vinculadas?

### 3.4.2 Descripción de la práctica

El domingo 1 de noviembre de 2015 siendo las 14:30 horas, fueron convocados un grupo de personas chileno –mexicanas en la entrada del Cementerio General. Maquillados en el mismo espacio, las 4 personas que llegaron (de las 16 convocadas) fueron conducidas a las 15:20 al Patio 29, donde ya se encontraban los personajes de la Catrina- Mictecacihuatl y la muerte chilena. La Catrina-Mictecacihuatl portaba un vestido blanco y el sombrero característico de Posada, la muerte chilena conservaba el mismo vestuario que en las prácticas anteriores. Ambos personajes llevaban atadas en sus cinturas, listones de unos 5 metros de largo.



*Imagen 39 Actrices se colocan los listones, previo a la práctica.*



*Imagen 40 Actriz, después de colocar los listones.*

Mictecihuatl llevaba listones de color negro y la muerte chilena, de color amarillo. La muerte chilena se encontraba de pie en la parte trasera del patio, mientras que Mictecacihuatl se encontraba recostada en el tercer pasillo de cruces.



*Imagen 41 La muerte chilena, previo a la llegada de los espectadores*





*Imagen 42 Mictecacihuatl, al inicio de la práctica.*

A la llegada de los participantes, la asistente los recibía y les daba indicaciones para la realización de la práctica. Ya que hasta ese momento solo había 4 personas, se dividió la participación entre dos personas que estarían con la Catrina y dos con la muerte chilena. Las consignas eran distintas, pero similares, por un lado, a Mictecacihuatl debían amarrarle basura en la punta de los listones. Por el lado de la muerte chilena, debían atarle velas, flores y papeles propios de la conmemoración mexicana. Este momento duró aproximadamente 15 minutos.





*Imagen 43 Colocación de basura en los listones de Mictecacihuatl.*



*Imagen 44 Colocación de ofrenda a los listones de la muerte chilena.*

Una vez terminada esta acción, las 4 personas abandonaban el espacio de los personajes y quedaban como espectadores, en ese momento ya habían llegado otras personas, y durante la acción se congregaron otras más que recorrían el Cementerio en esos momentos.



*Imagen 45 Reunión de espectadores previamente convocados y transeúntes emergentes.*

Una vez terminada esta acción, el personaje de Mictecacihuatl se levantaba y arrastrando los listones con basura, caminaba con paso solemne hacia el frente, cercano a los asistentes, subía a la plataforma “L” y se ubicaba a la altura de la muerte chilena, quien estaba en la parte posterior del Patio. A esta distancia los dos personajes se miraban, y a partir de ello, la muerte chilena comenzaba a avanzar llevando consigo la ofrenda colocada en los listones, sin perder de vista la mirada de Mictecacihuatl.





*Imagen 46 Mictecacihuatl sube al espacio L donde se encuentran espectadores y transeúntes.*



*Imagen 47 Mictecacihuatl en el espacio L espera a la muerte chilena.*



Al llegar al centro del Patio, la muerte chilena se detiene, toca una de las cruces y dice en voz alta la siguiente frase: “Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar, a las montañas.” Después de ello continúa avanzando.



*Imagen 48 La muerte chilena tomando la cruz mientras dice el texto del memorial, mirando a Mictecacihuatl.*

Del otro lado Mictecacihuatl le tiende la mano, la muerte chilena avanza hacia ella para estrechar su mano, Mictecacihuatl le ayuda a subir a la “L”. Cuando ambas se encuentran en la misma superficie se dan un abrazo y se toman de la mano.



*Imagen 49 Mictecacihuatl y la muerte chilena estrechan su mano.*



*Imagen 50 Mictecacihuatl ayuda a subir al espacio L a la muerte chilena.*





*Imagen 51 Momento en que Mictecacihuatl y la muerte chilena se abrazan*

A partir de este momento realizan un recorrido por esta “L” hasta que desaparecen entre los pasillos del patio siguiente, concluyendo así esta cuarta práctica.



*Imagen 52 Mictecacihuatl y la muerte chilena avanzan tomadas de la mano por el espacio L.*



*Imagen 53 Mictecacihuatl y la muerte chilena avanzando al final del espacio L.*

### 3.4.3 Decisiones y descripción del proceso

Para llevar a cabo a esta práctica fue necesario indagar sobre la forma en que los chilenos conmemoran la muerte de la dictadura con el Patio 29 y los sucesos asociados a él. Por ello volví a los orígenes del Patio y me basé en las investigaciones de Ruderer, quien indaga acerca del Patio 29 como “símbolo del Patrimonio del dolor”. A lo largo de mi proceso de investigación era clara la diferencia entre las formas de conmemorar (Chile v/s México), sin embargo, este nuevo hallazgo me permitía evidenciar notablemente estas diferencias sobre las distintas posturas de la muerte, instaladas específicamente en el Patio 29 y en la festividad mexicana. Una vez hallado esto, consideré que era necesario que la Catrina se introdujera totalmente, velando el espacio, considerando también toda la ornamentación y la práctica mexicana del Día de muertos. Es por ello que se envían solicitudes de permiso al Cementerio. Un vez que éstas son rechazadas bajo la consigna del “no tocar, no intervenir”, se trabaja para la práctica 4, evidenciando estas consignas, pues era necesario insistir en la importancia de la memoria sin dolor, ya que, como dice Todorov: “(...) la memoria de nuestros duelos nos impide prestar atención a los sufrimientos de los demás, justificando nuestros actos de ahora en nombre de los pasados sufrimientos”. (2000, p. 23), es decir, que existe el riesgo de justificar la discriminación o el rechazo a las nuevas formas de conmemorar, a los pensamientos diversos sobre los hechos dolorosos, a las nuevas perspectivas sobre el pasado. Esto constituye una injusticia que el duelo acoge y permite, obnubilando el presente y el devenir y su visión de los contextos que nunca son estáticos.

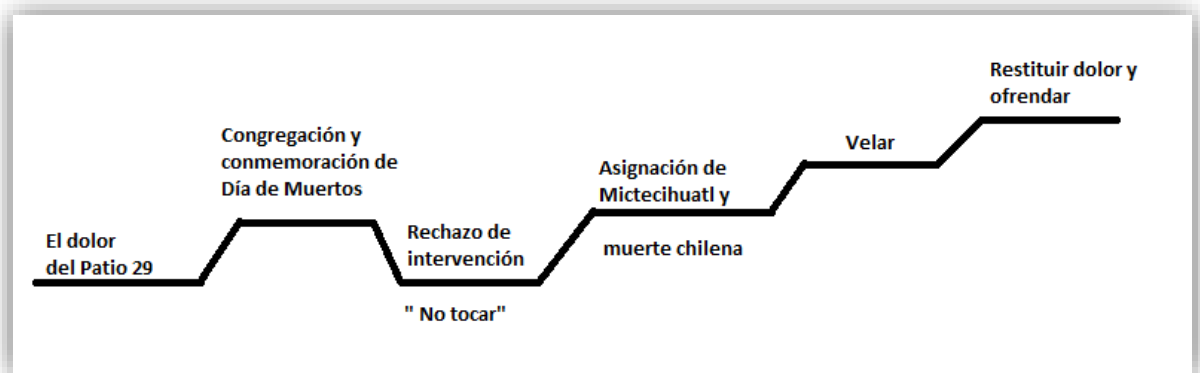


Imagen 54 Diagrama de Bifurcación de la cuarta práctica.

En cuanto a la pregunta ¿Cómo la Catrina puede llevarse el dolor del Patio 29 “sin tocarlo”? y ¿Cómo ofrendar este espacio sin tocarlo? Se asigna el verbo *Velar* al personaje símbolo del Mictlán y por lo tanto, dentro de la categoría de acciones, tomo la sub-acción *resguardar*. Este personaje que se queda semi-recostado evidencia, con su acción, que mientras ella se quede en este lugar todo aquello que es símbolo del dolor (en este caso los desperdicios), pasara a formar parte de su cuerpo, será un imán de aquello que denote dolor. Esta fue una decisión importante, ya que a lo largo de la investigación, aquello que pasa a ser, desde mi punto de vista, el dolor del Patio 29, es precisamente el abandono del mismo, evidenciado en la basura. Aspecto que esta investigación pudo relevar.

Para responder a la pregunta ¿Cómo la Catrina puede llevarse el dolor del Patio 29 “sin tocarlo”? fue necesario decidir el accionar de los personajes y participantes, quienes tocaron el espacio tal como, según desde mi perspectiva, le correspondería a los chilenos en la práctica de memoria. En cuanto a ofrendar este espacio sin modificarlo, la intención fue que los participantes realizaran esta ofrenda y cargaran a la muerte chilena, a fin de que cuando ella avanzara, las velas, flores y papeles tocaran el patio 29, sin que ella lo hiciera. En ambos casos, los listones tenían la finalidad de hacer participar a los espectadores, delegando en ellos las acciones de limpieza, así como de ofrendar a la muerte chilena. La importancia de estos listones es que las actrices nunca tocaran el Patio 29.

En cuanto a la pregunta ¿Cómo realizar un acto de conciliación entre las visiones México-Chile (dolor-festividad), para conmemorar participativamente, poniendo de manifiesto estas relaciones vinculadas? Gran parte de esta pregunta se resolvió al determinar que los participantes fueran directamente los que realizaran las acciones en el Patio y no los personajes. Cuando hablo de conciliación, me refiero a que ambas visiones de la muerte pudieran convivir juntas en una misma práctica, en un mismo espacio y tiempo. La enunciación del dolor simbolizado en la basura que se lleva Mictecihuatl, y la ofrenda festiva que conmemora el Día de Muertos, tocando gran parte del Patio 29. En cuanto al texto pronunciado por la muerte chilena, este se encuentra en la parte superior del Memorial de Detenidos Desaparecidos, que se encuentra en la entrada del mismo Cementerio. Me pareció que este texto podría ser una forma de despedida de este personaje del Patio 29, es decir, realizo una ofrenda pero también reconozco el amor que albergan estas cruces. En cuanto al acercamiento de los personajes, surge indefectiblemente la alianza entre ambas nacionalidades, ya que aunque a cada una se le intervino de forma distinta, estos personajes finalmente lograron congregarse para tomarse de la mano y llevarse aquel dolor, permeando aquella ofrenda que lograba en completitud una conmemoración compartida, dejando claro que “lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria -y el olvido- se han de poner al servicio de la justicia.” (Todorov, 2000, p. 26) Es decir, el pasado ligado al dolor nos impide concentrarnos en lo realmente importante: hacer justicia. Cuando se libera el pasado de su prisión angustiosa y dolorosa, es posible ver el presente, conservar la memoria y, por ende, hacer justicia. Se logra conservar la memoria cuando se busca la justicia. Una memoria liberada del dolor es una memoria que no advierte sobre los hechos del pasado “para que nunca más”, sino, que tiene plena conciencia de que estos actos se van a volver a repetir en otras instancias, otros contextos, con otras motivaciones. Cuando la memoria se conserva sin el dolor, es posible ver, percibir el presente y el futuro, estar alerta para que cuando se repitan los hechos dolorosos, se puedan enfrentar con conocimiento pleno de la historia personal, social e histórica.

## **CAPITULO IV**

### **Descripción y análisis de la obra final**



#### **4.- La práctica final.**

La práctica final es una concatenación de las prácticas anteriores, es decir, que cada práctica se fue dando como una cadena de hallazgos y de cuestionamientos que dependían de las prácticas anteriores y de las que le seguían. Sin embargo, esta última práctica fue la unión de todas las prácticas, aquella que dio cuenta de toda la investigación, de las preguntas, de las conclusiones, de los recorridos y de los objetivos generales de esta PAR.

En este capítulo se hará un análisis de la obra final, como resultado de las prácticas anteriores, bajo la misma estructura del capítulo anterior. Esta se dividirá en preguntas iniciales, descripción de la práctica y decisiones, así como el análisis de la práctica final. El registro de la práctica final se encuentra en la siguiente dirección web: (<https://www.youtube.com/watch?v=Wk-96l68qWs>).

#### **4.1 Preguntas iniciales**

Como hemos visto hasta ahora, las prácticas y la metodología empleada permitieron generar nuevas preguntas con las que el personaje de la Catrina pudiera vincularse dentro del Patio 29.

La práctica final viene acompañada de una retroalimentación de las cuatro prácticas anteriores. En ese sentido, la práctica final contempló, no solo la anterior a ella, sino, todas las realizadas. , Analizando el proceso de producción y realización performática es posible distinguir: las temáticas primordiales de cada práctica:

1. La identificación del Patio 29 como Monumento Nacional a través de la limpieza del espacio.
2. La denuncia que visibiliza al Patio 29 y que a su vez confronte a la institución involucrada con la historia de este espacio, que lleve a confrontar la memoria el día 11 de septiembre.

3. El testimonio chileno que confronta las posturas de conmemoración sobre el Patio 29. Incorporando también las posturas sobre la muerte entre México y Chile.
4. La conmemoración del dolor versus la conmemoración festiva conviven en un mismo espacio donde es posible que la catrina modifique el sentido de conmemoración (desde la perspectiva de quien ha muerto y no del sobreviviente).

Como artista, los hallazgos esenciales que cada una de las prácticas fue manifestando pueden sintetizarse en:

- 1.- El abandono y olvido representado por la basura en el monumento Patio 29.
- 2.- La resistencia del transeúnte a la conmemoración del 11 de septiembre.
- 3.- El desconocimiento del Patio 29 y, por ende, la nula conmemoración o remembranza del espacio.
- 4.- La posibilidad de vincular la muerte chilena con su perspectiva del dolor, al territorio de la velación y protección de la visión mexicana.

Y en cuanto al personaje de la Catrina, ésta tuvo, en cada una de sus intervenciones y caracterizaciones, hallazgos importantes que permitieron cambios en las concepciones de la muerte y la conmemoración, reflejados tanto en el cuerpo de la Catrina como en las intervenciones performativas con el espacio. Éstas fueron:

- 1.- La Catrina de Rivera identificó el Patio 29 como Monumento Nacional.
- 2.- La Calavera Garbancera denunció la violación a los derechos humanos.
- 3.- La Catrina actual confrontó la diversidad de posturas acerca del acto conmemorativo, por medio de las opiniones de transeúntes en torno al tema de la memoria y la muerte, mismo que se registró como testimonio de la diversidad existente en Chile frente a este tema complejo.
- 4.- La Catrina basada en Mictecacihuatl protegió el espacio por medio de la vinculación de ambas posturas de la muerte, aunadas en acciones rituales.

Es así, como pude corroborar que aquello que permanecía siempre presente durante la investigación era la práctica conmemorativa (su existencia o su no existencia). Una conmemoración que estaba ligada a las prohibiciones en torno al Monumento Patio 29, es decir: “no tocar, no intervenir”. Por eso, me cuestiono si acaso ¿es posible encontrar espacios que no han sido nombrados patrimonio, pero que conservan usos o práctica de la memoria para las comunidades? ¿Qué sucede en el Patio 29 que no logra permear en los chilenos la conmemoración “justa” de este espacio? ¿Será que permanentemente deberán ser borrados los hallazgos encontrados en este lugar, incluido con ello su propia memoria? Ya que decretar que “no se toca y no se interviene” implica un acto de borramiento de una memoria necesaria. El Patio 29 es un lugar donde efectivamente se sepultaron cuerpos no identificados durante los primeros meses de la Dictadura. Este hecho, por muy doloroso que sea, debe ser visibilizado como parte de la memoria del país y no marginado como un suceso que no necesita ser recordado permanentemente, es decir, olvidado hasta el punto de encontrarse lleno de basura.

Hacia el final del proceso me pareció necesario plantear otra acción, pero ya no en el espacio, puesto que con ello, solo se hacía visible para aquellos que presenciaban las prácticas. Al salir del espacio sacar algo de él fuera del cementerio, se podía hacer visible para otros ciudadanos que no acudirían normalmente a este lugar. No está de más aclarar en este punto, que no hablo de los familiares y asociaciones vinculadas a los derechos humanos, ya que en más de una ocasión me topé con ellos, tanto en el Servicio Médico Legal, como en el Patio 29. Me refiero específicamente a que este espacio cumple la función de Monumento Nacional y por lo tanto le pertenece a todos los habitantes de este país. Por ello, decidí encaminar la práctica a una condición más visible que me permitiera involucrar de alguna forma al chileno.

En este punto no solo buscaba un espacio de mayor visibilidad sino también hacerme más visible yo como artista. Toda esta investigación se había basado en la Catrina, como una

figura icónica. Yo u otras actrices habíamos personificado un personaje casi de forma teatral. Hacia el final del proceso me resultó necesario poder develar quién era yo y por qué estaba haciendo lo que hacía. En este sentido la búsqueda de mayor visibilidad me llevó no solo a buscar un espacio distinto sino también a develar mi posición de enunciación como artista. El trabajo requería una acción de mayor impacto político: quería denunciar, confrontativamente, con el ciudadano chileno en un espacio que fuera significativo. Así, se sacaría el espacio Patio 29 del cementerio y se pondría de frente al ciudadano común.

Entonces, las preguntas iniciales, fueron las siguientes: ¿Cómo hacer visible el Patio 29 desde otro espacio público, en el que pueda confrontarme yo directamente como actriz con el transeúnte chileno? ¿Cómo puedo involucrar al chileno que no ha ido o no conoce el lugar con el Patio 29? ¿Cómo salir de la representación del personaje para encontrarme cara a cara con el transeúnte chileno y que pueda sentirse interpelado por un extranjero que le hace visible el abandono y olvido del Patio 29? ¿Cómo contribuir a un mayor compromiso del chileno con el patio 29?

#### **4.2 Descripción de la práctica final**

El pasado 01 de diciembre de 2015, siendo las 14:30 horas, se dio inicio a la práctica final. El personaje de la Catrina, quien vestía un traje largo blanco y sombrero (de Posada) y se hallaba maquillada de medio rostro, comenzó la acción que consistía en bajar de la “L” al espacio de las cruces, donde previamente había depositado 29 frascos que contenían basura del mismo espacio y semillas y estaban adornados con papeles de colores.



*Imagen 55 La Catrina coloca basura dentro de los frascos en el Patio 29.*

Después de ello, la Catrina volvía al espacio L donde se hallaban 29 maceteros numerados. Éstos fueron puestos en todos los pasillos del patio 29, con una piedra dentro para evitar que fueran movidos tan fácilmente.



*Imagen 56 imagen que muestra el macetero número cinco.*

Toda la acción fue acompañada por una cámara que seguía atentamente cada paso de la Catrina, como un ojo vigilante, por ello, las tomas específicas van siendo una especie de acompañante respetuoso y cómplice. En este momento, la práctica no requería de un espectador en presencia. La acción de colocar los maceteros en el Patio se demoró 20 minutos.



*Imagen 57 La Catrina llevando maceteros por los pasillos del Patio 29.*



*Imagen 58 Imagen donde se muestra la mano de la Catrina colocando la piedra sobre el macetero numero 29*

A partir de este momento, la cámara queda alejada del personaje. Posteriormente, la Catrina entra a cuadro, se despoja del vestuario de Catrina y lo deja a los pies de una de las sepulturas, quedando con el vestuario propio de la actriz.



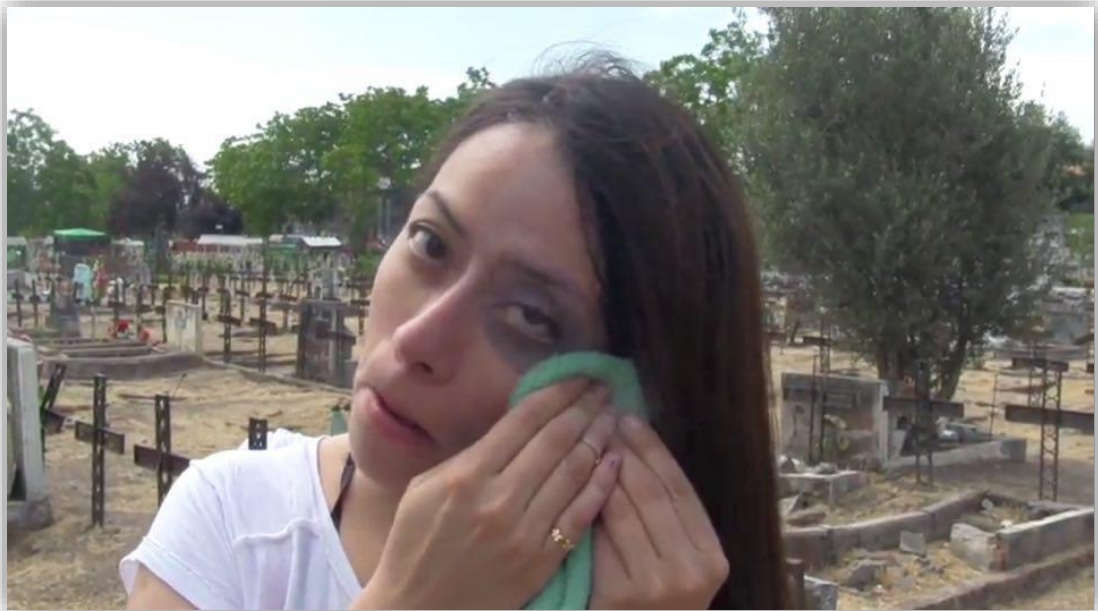
*Imagen 59 Imagen que muestra a la actriz quitándose el vestuario de la Catrina*

Avanza lentamente hacia el frente, toma una polera blanca que dice: “Soy mexicana, encontré esta basura en el Patio 29”, y se la coloca. Ya sin la caracterización avanza directo a cámara y se desmaquilla. Esta es la última acción que se realiza en el patio 29.





*Imagen 60 Momento en que la actriz se coloca la polera con la frase "Soy mexicana, encontré esta basura en el Patio 29"*



*Imagen 61 Momento en que la actriz se quita el maquillaje frente a la cámara.*

La acción continúa con la caminata hacia la salida del Cementerio con una bolsa negra que contiene los frascos con semillas y basura. Ya fuera del cementerio, tomo el metro en la estación Cementerios hacia Quinta Normal. Durante el trayecto la cámara continúa siguiéndome.



*Imagen 62 Imagen de la actriz en el metro de Santiago.*

Ya en Quinta Normal, me dirijo al Museo de la Memoria, en donde me detengo un instante frente al edificio.



*Imagen 63 Fotografía de la actriz llegando al Museo de la Memoria.*



*Imagen 64 Fotografía de la actriz frente al Museo de la Memoria.*

Me acerco a las personas que se hallaban afuera del museo y les pregunto si son chilenos. A partir de esta pregunta se genera una breve conversación y les ofrezco un obsequio: un frasco. Todas las personas accedieron, recibiendo también, un papel con la siguiente información:

El Patio 29 es una parcela ubicada dentro del Cementerio General de Santiago (Av. Profesor Alberto Zañartu 951, Recoleta, Santiago). Actualmente este Patio es considerado Monumento Histórico debido a que en 1973 cientos de tumbas fueron usadas para el ocultamiento de víctimas de la Dictadura Militar. Sin embargo, este espacio es muy poco reconocido por los chilenos. Desde hace meses hallamos este espacio parcialmente lleno de basura y hemos traído para ti este frasco que contiene de forma aislada en una bolsa uno de esos desperdicios, pero también contiene unas semillas con las cuales te invito a conmemorar este espacio, tu eres el número de 29 personas. Te invito a colocar estas semillas en el macetero que se encuentra en este espacio Patio 29 y que a partir de ahora está puesto y ya te está esperando!

Me dirijo a otros grupos de personas repitiendo la misma dinámica, todos accedían y se mostraban interesados en recibir el frasco. Algunos con mucha curiosidad, otros un tanto temerosos del contacto directo, pero todos expectantes frente al obsequio que se les daba.



*Imagen 65 Momento en que la actriz entrega los frascos.*





*Imagen 66 Momento en que la actriz entrega los frascos*

Finalmente, ingreso al Museo de la Memoria y hago entrega de los obsequios a los recepcionistas, quienes también se muestran interesados al recibir los frascos y al leer las indicaciones. Es así como se concluye esta última práctica.



*Imagen 67 La actriz entrega los frascos al personal del Museo de la Memoria.*

### 4.3 Decisiones y descripción del proceso

El objetivo de esta práctica fue comprometer al chileno con el Patio 29, es por ello que la Catrina medió entre el Patio y el Museo, lugar que se ha destinado para preservar la memoria reciente de Chile. La forma de mediar fue la de recolectar basura (tal como se había hecho en la primera práctica) y colocarla en los frascos. Esta acción permitió evidenciar una problemática que involucraba el olvido, el abandono y la negación de un duelo que ha permanecido latente por tantos años. A su vez, ofrecía soluciones, es decir, hablar del tema abiertamente y mostrar que es posible limpiarlo de la basura (y con ello, limpiar el dolor del trauma y activar la memoria). Era el momento de pensar en ofrecer y delegar una responsabilidad al ciudadano chileno, una acción comprometida con esa tierra, con ese espacio, y que por consecuencia, hablara de él, es decir, se acercara a su memoria como posibilidad de conmemoración, de respeto y acogida al que allí fue sepultado en condiciones tan violentas y dolorosas. Creo que esta acción inscribió en el ciudadano y en el espacio esa posibilidad de sanación y celebración.

¿Qué acción puede otorgarle una nueva imagen al Patio 29? Una imagen que pueda comprometer al chileno con esta tierra, con estas cruces y que, a su vez, le dé una nueva oportunidad a este espacio, en cuanto a ser un lugar de conmemoración y no de abandono, que no recuerde el hecho de dolor solamente, sino, a los seres humanos que fueron sepultados allí y que es necesario recordar. Esta pregunta solo pudo resolverse sacando el Patio 29 de su lugar periférico. Pienso que esto se logra gracias a esta práctica que ofrece un objeto vinculante que promueve tal relación. El patio va a la gente y posteriormente la gente llega a él. La búsqueda del objeto resultó compleja, pues debía ser un obsequio que contuviera la evidencia del abandono y, a su vez, la posibilidad de una vida nueva, una nueva mirada (semillas) que, hicieran contemplar la posibilidad de visitar este espacio, observarlo y conmemorarlo a través de la acción de sembrar estas semillas. Es por ello que se dejan los maceteros en el patio y se invita a los participantes a visitar y accionar sobre este lugar.

Decidí, entonces, obsequiar frascos, son bellos y además son transparentes, el vidrio es delicado y al ser entregado, exigía delicadamente, un cierto cuidado. Consideré introducir en cada frasco un trozo de basura sacado del mismo Patio 29. La basura como problemática, las semillas como alternativa y para agregarle a estos objetos parte de la referencia de la Catrina, un trozo de papel picado que es ornato principal de la Celebración de Día de Muertos.

Ahora bien, para poder vincular estos objetos, me pareció absolutamente necesario, más que mi propia palabra, ofrecer información sobre el Patio 29 y su condición actual, por medio de un papel escrito que les sugiriera comprometerse a sembrar esta semilla en uno de los 29 maceteros del Patio. Si no contestaban a este llamado. El macetero quedaría sin sembrar, una ofrenda a los difuntos sin realizarse. Cada papel entregado tenía el número del macetero en el que debían sembrar la semilla, esto me permitió “personalizar” la investigación. Esperaba que al recibir la invitación y el objeto numerado se creara una relación de mayor compromiso.

En cuanto a la selección del lugar donde se entregarían los frascos, fue motivada por su significado: resguardar la memoria del País. Hubo otros espacios contemplados como el Palacio de la Moneda, porque sin duda ahí se toman las decisiones del país, sin embargo, podría interpretarse como una protesta, objetivo alejado de mi investigación. En cambio, el Museo de la Memoria era el lugar que permitía ligar su objetivo con el mío. Este espacio podría comprometer más a las personas, pues, era el lugar donde se instaba a recordar.

El Museo de la Memoria es único en Chile, es el encargado de hacer visible lo sucedido durante el periodo de Dictadura, ahí se exponen los sucesos y testimonios de las víctimas, y da cuenta, en orden cronológico, de lo sucedido. Para mí, este espacio es uno de los más conmovedores que pude asociar con este tema, y apelando aún más a mi experiencia, de las cinco veces que había visitado este lugar, una sola pregunta se repetía fuertemente: ¿Qué puedo hacer? ¿Qué podría hacer yo en el presente frente a este tipo de sucesos?, esta última pregunta fue, para mí, la clave de todo, ya que solo después de haber vivido la experiencia del Museo, surgió la necesidad imperiosa de poder hacer algo frente al tema, que dejara alguna huella, un pequeño aporte. Mi experiencia en el Museo fue conmovedora, de



exaltación de sentidos y razonamientos, por ello, terminar mi práctica en el mismo lugar donde surgió mi motivación para iniciar esta investigación, resultó un periplo que me comprometió y que, sin lugar a dudas, comprometería a los chilenos con su propia historia reciente.

El hecho de entregar los frascos al personal del Museo, más que una protesta o una acusación, sirvió para movilizar también a aquellos que fungen como responsables de la memoria del país.

Finalmente, para concretar esta última práctica, debía planificar cómo la Catrina accionaba en su última aparición en Chile, confrontando al chileno y enfrentándolo a una mirada extranjera de su propia historia. Por ello, tomé la decisión de ser yo la Catrina y luego la persona que entregaba los obsequios evidenciando, con la leyenda en la polera, que era mexicana. Una mexicana evidenciando el valor histórico de un Patrimonio de la Humanidad que pedía actos de conmemoración y recuerdo, no del dolor, sino de aquellos que murieron por pensar diferente.

Pero ¿Hasta dónde actuaba la Catrina y en qué momento y cómo entraba yo a la acción? Esta problemática fue resuelta al ir al Patio 29 unos días antes de realizar esta práctica y grabar un video del espacio, escuchando al espacio, a la tierra y a cada cruz que habita el lugar, pues estas materialidades tenían algo que decir. Mi perspectiva, al hacer este video, era la de un testigo que escucha en silencio, que observa sin intervenir. Por ello, el video solo tomó mis pies recorriendo el lugar, no fue concebido como performance ni práctica ni como registro, sino, como producto artístico en sí, como una forma de acercamiento emocional más que desde el punto de vista de una investigadora. Por medio de este video-experiencia, pude determinar que solo yo podía ser quien apareciera bajo la Catrina, que solo yo había estado ligada al Patio 29 desde mi primera visita al Cementerio General. La Catrina debía despedirse del lugar y debía dar paso a quien vivía bajo ella. Por ello, La Catrina es quien se desenvuelve dentro del Patio 29, es ella quien llena los frascos y quien coloca los maceteros, permaneciendo para siempre en este lugar y realizando vigilia

eterna por quienes fueron sepultados allí. Por el contrario, yo debía aparecer fuera del espacio delimitado por la L. Esta decisión de ponerme como protagonista de la última práctica, viene a reflejar aquello que Diéguez dice: “Muchos artistas asumen su trabajo como mediadores, como transmisores o testimoniantes, observadores y participantes, como seres que se desplazan en la liminalidad, entre ficción y realidad, entre el arte y los acontecimientos sociales, entre lo personal y lo comunitario.” (Diéguez, 2007, p. 48) Es así, como mi participación en esta última performance abre el espectro de la investigación hacia dos dimensiones: una humana/social y otra artística/investigativa.

Así, la acción de la Catrina por los pasillos dejando los 29 maceteros fue su forma de permanecer en el Patio, resguardando, protegiendo y velando este espacio, tal y como lo hacía Mictecacihuatl. La forma de relacionar a la Catrina conmigo fue por medio del vestuario, dejándolo en el Patio para descubrir bajo él, el vestuario de la actriz. Una manera de evidenciar este cambio fue el maquillaje a mitad de rostro, con lo que se hacía perceptible la próxima visibilidad de la actriz, la transición, el paso de personaje a actriz.

La decisión de pasar del personaje a la actriz, y con ello, exponer la mirada extranjera del Patio 29, fue por medio de la leyenda que estaba estampada en la polera. El trabajo de video fue fundamental para dejar evidencia del paso de la Catrina a la actriz, haciendo las veces de testigo del hecho, de mirada objetiva de un acto de despedida y conmemoración. El video acompañó todo el trayecto hacia el Museo de la Memoria, todas las transformaciones y acciones, siendo un personaje más de las prácticas y de ésta práctica en especial.

Así, el video no solo se trabajó como registro de la práctica, sino como testigo que acompaña a la Catrina en todas sus acciones, un acompañante curioso del Patio 29, trabajando distintas perspectivas, protagonizando las acciones de las manos en un primer momento, pero también figurando ser aquellas cruces a las que les llegan estos maceteros, como si este Patio observara también a este personaje y lo dejara entrar en él. En un tercer momento, es la actriz quien se acerca a este lente para dejarse ver por completo quitándose el maquillaje en un primer plano. El video permanece como tal durante el recorrido hasta el

Museo de la Memoria y cuando son entregados los frascos, este también funge como acompañante.

## **Conclusiones**

Para concluir, es preciso mencionar que esta investigación fue un viaje hacia mi propio interior, pues la muerte, la conmemoración y la memoria traspasan toda cultura, cada una con su propia visión y su propia historia, e involucran al ser humano en todas sus dimensiones. Este viaje fue un aprendizaje y un crecimiento que me llevó a revalorar mi cultura, mi historia y, por ende, también la de todos los pueblos latinoamericanos que comparten un origen común: la colonización.

De esta investigación se desprenden varias conclusiones. Una de ellas es que las diferencias culturales entre México y Chile no son excluyentes entre sí, pueden complementarse por medio de conceptos universalmente tratados y experimentados a lo largo de cada proceso/país. Por medio de las prácticas artísticas que fui configurando en diversos espacios, pude apreciar la diferencia entre ambos países, pero también las semejanzas, pues ambos sienten el dolor de la pérdida.

La visión mexicana, arraigada en las cosmovisiones Mexicas (Aztecas) y Mayas, conservó la creencia de una vida mejorada después de la muerte y del eterno retorno del alma del difunto para honrar a los vivos y demostrar que están en paz, festejando y sin sufrimiento. Si bien es cierto, la visión española implantada violentamente por medio de la conquista y la colonización está presente, se produjo un sincretismo que equilibró ambas concepciones, sin acallar el pensamiento indígena ni su visión de mundo absolutamente ritual. Esta visión se centra en el difunto, en su bienestar después de la muerte, independiente de la forma en la que perdió su vida.

Por el contrario, la visión chilena de la muerte se halla completamente centrada en la visión Católica que cree en una vida mejor más allá de la muerte y desmiente el retorno del alma del difunto para celebrar su eterna compañía. Esta visión desprovista de las aristas

rituales indígenas, conduce a una forma diferente de celebración y conmemoración. Pues, si el difunto no retorna, lo que queda es conformarse con la ausencia y vivir el duelo con dolor. Es por ello que fue importante destacar que esta visión se centra en el que sobrevive y no en el que ya no sufrirá más y volverá a celebrar encuentros con sus seres queridos.

Desde estas evidentes diferencias, las prácticas se encaminaron para conocer, en primer lugar, las formas de conmemoración y celebración, y en segundo lugar, para enfrentar ambas visiones, problematizarlas y comprenderlas en su enorme complejidad.

Las prácticas fueron el camino a seguir, cada una con su diagrama de bifurcación que abría el abanico de posibilidades y lo expandía hacia otros verbos, otros conceptos que daban origen a otras acciones concretas en los espacios.

Las preguntas que originan esta investigación pudieron iluminar otros aspectos del tema, generar otras interrogantes y complejizar las problemáticas en la práctica y solo en ella. Pienso que la elección de los personajes fue justa y acertada para los objetivos que me planteé desde un comienzo. La Catrina en sus cuatro versiones: mexicana, porfiriano, nacionalismo y actualidad, se presentó ante el ciudadano con su principal característica: su festividad. Sin embargo, al verla enfrentada a hechos que estaban teñidos y cargados de sufrimiento, dolor, violencia y olvido, su característica mutó hacia una compasión por el difunto que no estaba siendo ofrendado y una obligación de velar y acompañar al que ya no está en esta dimensión pero que percibe con mayor distancia el momento traumático de su muerte.

Esta mutación se reflejó en el espacio más significativo para esta investigación: el Patio 29. En este espacio la Catrina ofrendó de una manera que no había concebido ni imaginado, pues si bien, como mostré al inicio de esta memoria la Catrina ha mutado siempre desde su origen, nunca había sido enfrentada a un contexto como el del Patio 29. Por ello, su festividad, sin anularse, se fue transformando en compasión y compromiso. Todo ello con una enorme fuerza para poder sostener a otro personaje con el que se enfrentó: la muerte chilena como una de las madres de los detenidos desaparecidos.

Este personaje puso en tensión a la Catrina, la provocó para hacerla reaccionar, sin embargo, desde su visión, se dejó seducir y acompañar en el consuelo del retorno que la Catrina le ofrendó, pues ésta fue la ofrenda más grande de la investigación, darle a la muerte chilena la esperanza de un encuentro eterno con sus muertos. Esta ofrenda mexicana que, en lugar de papeles de colores, cantos festivos, comida y danzas, otorgó la esperanza como ofrenda a los vivos y la eterna vigilia a los muertos, fue uno de los hallazgos más significativos de esta práctica artística como investigación, pues surgió en la práctica de acciones guiadas por verbos, no en la intención de lograr esta relación. Ambos personajes fueron modificados y el espacio fue tocado más allá de su materialidad.

El Patio 29 caló profundo en La Catrina y en mí. A través de él pude comprender los procesos que vive Chile, procesos que involucran duelo y sanación y que se plasman en la memoria como necesidad y obligación. Pero no una memoria que perpetúe el dolor como Monumento, sino una memoria que venza el acontecimiento de la muerte para recordar, por un lado los alcances del poder y por otro, a aquellos que partieron y que requieren ser recordados por cómo fueron en vida y no solo por el hecho violento de su muerte.

Los verbos que fueron asignados a la Catrina para accionar en este espacio pertenecen a las visiones de los mexicanos, de Posada y de Rivera. Estos creadores la vistieron de objetivos y le concedieron la posibilidad de ser un personaje presente en todos los acontecimientos que remecieron a México en sus distintas épocas. La Catrina no había sido estudiada desde esta perspectiva, es decir, desde estos verbos que generaran acciones. Fueron estos verbos, asignados por mí según la visión de sus creadores, desde donde partieron las prácticas artísticas de esta investigación y fueron ellos los que empujaron al personaje a mutar.

Cuando investigué a la Catrina desde el “Nacionalismo” de la época de Rivera, por ejemplo, fue importante esclarecer este concepto, pues en el contexto chileno estaba asumido como un término negativo que era peligroso pues conducía a un extremo que había estado presente en la figura del dictador. Sin embargo, en México, este concepto es parte de la idiosincrasia del ciudadano común, significa pertenencia, identidad y relación con los

valores que construyen al mexicano. Este fue un hallazgo importante en este proceso, pues cada palabra debía ser analizada bajo ambas perspectivas y en sus respectivos contextos para poder “tocar” efectivamente a los chilenos que visitaban el Patio o a aquellos transeúntes con los que los personajes se entrevistaron en el espacio público. La importancia de la palabra en sus significados básicos fue aquí, un motor de búsqueda para la práctica. Así, el uso del diccionario RAE cobró relevancia. Fue este diccionario, utilizado en toda Latinoamérica, el texto perfecto para ir a los significados consensuados de cada verbo.

Al igual que la palabra, la materialidad del espacio fue crucial. Aquella tierra que había contenido cuerpos y que ahora albergaba la negación de su origen y de su sentido, pedía que se le “tocara” sin modificar. Es decir, tocar la tierra para ofrendar y mantener su esencia de monumento del dolor y no “al” dolor. Esta fue mi intención al pisar este espacio, al caminar por sus pasillos llenos de cruces oxidadas y recoger la basura para dejar respirar la tierra, dejar salir su voz para ser escuchada por los personajes y por aquellos que, posteriormente, visitaran el lugar para sembrar una semilla en uno de los 29 maseteros. Que crezca la vida. Pues es la misión de la tierra. Al sepultar se siembra un cuerpo y se cosecha un alma. En el Patio 29 se debían cosechar las almas y sembrar la vida que había sido escondida tras capas de basura. Es la visión mexicana, sembrar la semilla para volver a renacer, esta planta que germine será el nuevo cuerpo. En este ciclo de vida-muerte de la visión Azteca, se hallaba la esencia de mi aporte al espacio como artista -investigadora.

También los vestuarios y la diferencia de los maquillajes que hablaban de la apariencia, de algo no resuelto que pretende ser otra cosa. En este caso, el silencio y abandono que el Patio mostraba era la apariencia que ocultaba un gran duelo prolongado y no resuelto.

La Catrina actual, a su vez, fue el personaje que dialogó con los transeúntes de Lastarria, pues es el personaje que no posee una imagen definida. Cada mexicano la viste y caracteriza según su propia visión. Es por ello que debía ser ella quien dialogara, junto a la muerte chilena, con las diferentes opiniones sobre la muerte y la memoria, en un acto de apertura y conciliación para ir construyendo a La Catrina que actuaría en las prácticas finales.

Esta Catrina se construyó desde todas las opiniones vertidas, desde todos los puntos de vista que fueron confrontados en esta práctica. Una vez más, la Catrina había sufrido modificaciones, ahora, desde mi propia experiencia práctica en un contexto mixto en el que la muerte chilena aceptaba la mano de la Catrina y ésta, le extendía la mano para ayudarla a abandonar el dolor como monumento en el que se había petrificado. Y petrificar es morir en muchos sentidos y quedar detenido en la basura y el abandono.

En el Servicio Médico Legal se realizó el camino de Mictlán, los 9 estadios y las 9 detenciones que las actrices realizaron en la procesión hacia el Patio 29. Camino que recorrieron los cuerpos al ser sepultados allí como NN y camino que recorrieron los restos al ser llevados para su identificación. Este camino fue ritualmente depurado de dolor, acercándolo al inframundo y conmemorado desde la posibilidad de redención, al retornar sin el peso del suceso violento que lo originó.

Las prácticas artísticas permitieron responder mi pregunta inicial e ir más allá. Las prácticas festivas de la Catrina se relacionaron con el Patio 29 desde dos aristas:

1. Por medio de la ofrenda: En todas las prácticas La Catrina ofrendó al espacio, ya sea realizando acciones en el lugar o fuera de él, como en las prácticas que se dieron en el Barrio Lastarria, en el Servicio Médico Legal y en el Museo de la Memoria. Estas ofrendas consistieron en actos significativos que permitieron visibilizar el espacio y darle relevancia a la memoria. A su vez, ofrendar me permitió descubrir que este espacio era un Monumento Nacional (ya que había prohibición de tocar el espacio y por ende, de ofrendar como lo harían los mexicanos), lo que aportaba un componente de responsabilidad colectiva frente al lugar.
2. Por medio de la conmemoración: En cada una de las prácticas se originaron estrategias para conmemorar la vida más allá de la muerte. el significado de la muerte, en el contexto que sea, debía aunar las visiones rituales con las católicas heredadas de la conquista española. El camino que se recorrió en cada práctica condujo a la práctica final, donde se pudo conmemorar delegando la

responsabilidad en cada ciudadano chileno, pues son ellos quienes permanecerán y a ellos a los que se pretendió hacer conscientes de este Monumento como memoria histórica y como patrimonio del triunfo de la vida y su eterno retorno.

A su vez, ambas dimensiones o visiones sobre la muerte, la chilena y la mexicana, fueron modificadas en la práctica artística final que dio cuenta del proceso de investigación, de los avances y descubrimientos, pero también, de nuevas preguntas que quedaron abiertas para hacer posible otras miradas frente al tema. Pues, lo importante era no definir un solo significado, una sola respuesta, sino dar movilidad al espacio, una movilidad interpretativa que permitiera seguir con los ciclos de vida-muerte del espacio Patio 29.

La última práctica fue un video performance, es decir, un producto artístico en devenir, que solo será posible conocer por medio de los que vean el video en el futuro. Esta práctica tuvo tres etapas, una fue la recolección de basura del Patio 29 para llenar frascos numerados, despojarse del vestuario de Catrina y colocar los maceteros. La segunda consistió en ponerse la polera con la leyenda que evidenciaba mi extranjería, portar la bolsa negra con los frascos en el metro de Santiago hasta el Museo de la Memoria. La tercera etapa comienza al llegar al Museo y comenzar a entregar los frascos. En esta práctica pude dejar a la Catrina en el Patio para cumplir su misión: velar las almas de los muertos y asegurar su bienestar en el otro mundo. Ella, como personaje-símbolo, permanecerá allí, velando, conmemorando, resguardando el espacio y su tierra. Yo, la actriz-investigadora, he dejado el Patio, he sacado su basura y la he llevado en procesión por Santiago hasta el lugar que aloja los documentos, fotografías y testimonios del pasado reciente de Chile. El lugar encargado de hacer memoria y de rescatarla. Como investigadora dejo el Patio, lo saco de ese lugar físico en el Cementerio General y lo acerco al ciudadano que está interesado en la memoria de su país, pues se encuentran en este otro espacio significativo.

Este acto de ofrendar, fue también un acto de traspaso de responsabilidad con el Patio 29. Un hacer visible el lugar que ha sido puesto en el olvido y el abandono. Es este acto final



el que me permite abrir miles de caminos posibles hacia el futuro, un acto en devenir, como el soporte material de esta práctica (el video performance).

La metodología PAR fue muy importante para los hallazgos que estuvieron siempre ligados a las acciones performativas, ya sea al aplicar el multi-método que involucró la escritura de una bitácora, el estudio práctico de los conceptos (experimentación) y las decisiones expuestas en las gráficas de bifurcación, como al permitir la triangulación de los diversos métodos, cosa que diversificó las miradas frente al tema y los modos de abordaje del mismo. Estos métodos, eminentemente prácticos (por ser antecedentes y consecuencias de las acciones performativas en el espacio), fueron conduciendo toda la investigación con una movilidad que arrojó, más que conclusiones y resultados, preguntas y problemáticas que pueden ser exploradas por otros investigadores.

Como artista-investigadora, pude corroborar que es posible aplicar esta metodología a un tema que generalmente es estudiado desde la metodología cualitativa o cuantitativa, con la misma profundidad, pero sin cerrar o concluir el tema o los hallazgos, es decir, dejando más puertas abiertas que dando resultados definitivos. A su vez, si esta investigación continuara, sería posible llegar a otras aristas del mismo tema, explorando otros caminos según el investigador que los aborde, pues el aspecto creativo y el punto de vista del artista-investigador es un factor determinante a la hora de aplicar la PAR. En esta metodología se valora el aspecto subjetivo del artista que realiza la investigación, un aspecto que posee una importancia crucial a la hora de enfrentar la práctica y las preguntas de investigación y que marcan la diferencia con las metodologías tradicionales, sin que éstas sean menos o más serias, sino iguales en cuanto a la relevancia de los procesos que involucran una investigación. Por ello, pude exponer mi voz durante todo el proceso, pues la voz del artista, su mirada particular, son el aporte más significativo de la PAR.

Sobre los aspectos que quedaron sin resolver o que podrían haber mejorado, considero que el más significativo fue la convocatoria de “espectadores-participantes” a las diversas prácticas performativas. A pesar de haber convocado personas chilenas y mexicanas, solo acudieron algunas. Fue complejo este aspecto, ya que como extranjera se me dificultó la comunicación efectiva de mi propuesta a los potenciales espectadores. Esta

fue, sin duda, el punto más débil de mi investigación. Sin embargo, sirvió para ir modificando algunos objetivos que, me llevaron, finalmente a querer sacar el Patio 29 al espacio público y al Museo de la Memoria. Otro aspecto que se me dificultó fue el de las diversas normatividades que tiene el espacio público en Chile y que no existen en México. La constante presencia de guardias y carabineros e incluso, las normas impuestas sobre el Patio 29, en el Cementerio General y en el Servicio Médico Legal, fueron aspectos que no había previsto. Estos obstáculos aparecieron durante todas las prácticas y tuve que sortearlos para lograr intervenir el espacio, sin causar conflicto con la ley y poner en riesgo a los participantes o a la investigación misma. La asociación de familiares de detenidos desaparecidos fue otro aspecto que me confictuó, pues, mi idea era involucrarme con los actos que ellos tenía contemplados para el 11 de septiembre, aportar desde mi visión sobre los hechos que se dieron durante un período difícil para los chilenos, sin embargo, sus negativas o su indiferencia frente a lo que yo les planteaba, me produjo una enorme frustración. Ésta, me llevó a replantear ciertos aspectos de la investigación y a cuestionarme cosas que no había planeado inicialmente.

Pude percatarme del inmenso temor de los participantes frente a la vigilancia que se percibe en el espacio público, por ejemplo, al ser intersectada por un guardia del cementerio, uno de los encargados de registrar en video toda la práctica (incluyendo los conflictos que se presentaban), se alejó, dejó de registrar y apareció cuando el guardia se retiró. También, cuando pasaban patrullas de carabineros vigilando el Patio 29 en la penúltima práctica. Muchos de los participantes se alejaron o simplemente se retiraron ante el temor de estar violando alguna norma o ley. Estos aspectos fueron conflictivos e imposibles de resolver, pues, involucraban fuerzas externas que no dependían de mi o de la investigación.

Al proponerme realizar las prácticas en colaboración con actores, actrices y camarógrafos, tuve que enfrentarme con otro tipo de convocatoria que implicaba “enamorar” a los participantes activos con mi tema y con las implicancias de esta PAR. Muchos no lograron comprender que realizar estas prácticas exigía un compromiso absoluto, faltando a las citas o haciéndome depender de sus horarios o de su disposición que muchas veces estuvo supeditada a tener que escuchar propuestas de creación de asistentes que no pertenecían al

mundo del arte. Sin embargo, logré aunar criterios escuchando sin rechazar abierta y directamente las ideas de los demás, pero siempre teniendo claro y presente mis objetivos como actriz-investigadora.

Inicialmente, mi actitud frente a la visión diferente de la muerte en Chile fue muy confrontativa. Luego de iniciar las prácticas y de “escuchar” el espacio, pude ir variando también mi forma de enfrentar el tema, es decir, escuchar y experimentar, desde los testimonios de dolor que había leído, hasta las huellas corporales que puede apreciar en muchos familiares de detenidos desaparecidos, evidenciando que existía un dolor palpable y latente, un conflicto no resuelto del que también debía hacerme cargo.

Un aspecto que siempre estuvo presente fue el resguardo de los aspectos éticos de mi tema, el respeto y cuidado del espacio, mi relación con los seres humanos que pensaban distinto a mí durante todo el proceso, mi acercamiento con los familiares de detenidos desaparecidos e incluso con los guardias y autoridades. Siempre me preocupé de no violentar o forzar estas relaciones, de no faltar el respeto o agredir al plantear mi visión sobre la muerte, la memoria y la conmemoración. Aspecto complejo al enfrentarme con el verbo denunciar, pues debía realizar una denuncia que no fuera tomada como una agresión hacia las personas que habían vivido estos sucesos tan complejos y recientes.

Algunas acciones que podría haber potenciado quedaron mediadas por estos acontecimientos: los guardias del cementerio, los carabineros de Lastarria y del Patio 29, las prohibiciones sobre los espacios, etc., cuando hablo de potenciar, me refiero a llevar a los extremos algunas acciones de la Catrina o de la muerte chilena, tales como: la ofrenda que podría haber sido más mexicana al invadir todo el espacio, con músicos, con danzarines, con tequila. Sin embargo, podría haberse entendido como una celebración de la muerte y no como ofrenda, al no tener esta forma de conmemoración en el contexto chileno.

Dejo el Patio, pero no lo abandono, pues la Catrina ritual, el personaje que permitió esta práctica, permanecerá allí y parte de mí con ella, conmemorando por siempre a los muertos, reviviendo la memoria de los que han partido, festejando sus vidas y celebrando su

tranquilidad eterna. Yo dejo el Patio, pero el Patio 29 permanecerá en mí y en cada uno de los 29 ciudadanos chilenos que recibió un frasco con una semilla. Muchos no plantarán físicamente, pero esta semilla ya fue plantada en ellos. Se abren los significados hasta el infinito, se ramifican los actos de conmemoración que vendrán. Las 29 personas que recibieron los 29 frascos no podrán quedar ajenos a esta misión. El Patio 29 ha quedado en ellos y la Catrina, ahora en una parte de mí, ha encontrado la forma de relacionarse con el espacio y con la concepción de muerte chilena, sin celebrar el duelo, sino, vigilando el espacio para iniciar el largo camino de sanación. Esta es la única manera, para los mexicas, de asegurar el retorno del alma. Es el único camino, para mí, de conmemorar a los muertos para que sean parte de nuestra memoria viva, presente y universal.

## Bibliografía

Agamben, G. (2000). *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Ed. Pretextos, Valencia.

Bustamante J., Rojas B. (2012). *Patio 29: No hay nadie. ¿Cómo hacer memoria?* Donostia: Eusko Ikaskuntza. 821 – 830

Bustamante J., Ruderer S. (2009). *Patio 29. Tras la cruz de fierro*. Ocho libros editores. Santiago, Chile.

Cattaneo, C. (2014). “Para hablar con los muertos: La constitución de un Espacio hierofánico a partir de la memoria y la muerte en el patio 29.” Trabajo final del curso Materialidades de la Escena, Doctorado en Artes, P. U. Católica de Chile. [Facilitado por la autora]

Contreras Lorenzini, M. (2013). *La práctica como investigación*. Nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiesis XXI*, 71-86.

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

Del Moral, R. (2000). En torno a Mictlantecuhtli. *Estudios Mesoamericanos*, I, 38-45.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales*. Atuel, Buenos Aires.

Eliade, M. *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*, en: Revista trimestral Diógenes. Editorial sudamericana, Abril - Julio, Buenos Aires, 1953. pp. 33-46

Fischer-Lichte, E. y Roselt, J. (2008). *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*, en: Revista Apuntes 130, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, pp. 115-125

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

Foucault, M. (1967). *De los espacios otros*. Conferencia traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Corrección revisada por Caosmosis-Universidade Invisível, en: <http://es.scribd.com/doc/42837519/Los-Espacios-Otros-Foucault#download>

Fugellie Gezan I. (2012). La Catrina. Una imagen para la eternidad, en: *Diseño en síntesis*, 21, 104-117.

González-Victoria, L. (2011). Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano, *Revista nodo* N° 10, Vol. 5, 55-72

Ochoa J. *La muerte y los muertos. Culto, servicio, ofrenda y humor de una comunidad*, SEP, México, 1974, pp. 31-32.

Johansson P. (2003). *Días de muertos en el mundo náhuatl prehispánico*. Estudios de Cultura Náhuatl, 34, 167-203.

Malvido E. (2006). La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México, patrimonio “intangible” de la humanidad. Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo, I, 41-56.

Matos E. (2013). La muerte entre los mexicas. Expresión particular de una realidad universal. *Arqueología mexicana*, 52, 90.

Moreno Tavera M. (2013). La influencia de la muerte en la obra de Luis Buñuel. España y México, dos perspectivas afines ante la muerte. *Docta Ignorancia Digital*, IV, 1-15.

Pastorelli, G. (2010, 21 de noviembre). Proyecto de Intervención y Puesta en Valor del Patio 29 / García, Rozas, De Simone, Torres, Agosin , Silva, Muñoz. *Plataforma arquitectura*. Recuperado de: <http://www.plataformaarquitectura.cl>

Pérez Arroyo, R. (2012). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Madrid: Alpuerto.

Sánchez R. M. Marcha, huella e impresiones de la muerte desde México (catálogo), Taller de Producción Gráfica Herme, snte, México, 1999.

Sahagún de Bernardino. (1938). *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México. Editorial Pedro Robedro. Vol III.

Todorov, T. (1993). *La memoria amenazada*. Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, en: [www.cholonautas.edu.pe](http://www.cholonautas.edu.pe)

Torres R. G. Polisemia y apropiación de la Catrina en tiempos de globalización. y *honras a los muertos en México*, 12.

Vargas P. (2012). *Del Mictlán al infierno. El sincretismo religioso en La conversión de San Pablo, pieza temprana del teatro de evangelización novohispana, en el universo simbólico del poder en el Siglo de Oro (283-291)*. Nueva York, Pamplona: Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra.

Westheim P. (1983). *La Calavera*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

