**La *reminiscencia* de un territorio personal, social y afectivo**

Noelia Morales

Instituto de Investigaciones en Teatro – Universidad Nacional de las Artes

[noenoemorales@gmail.com](mailto:noenoemorales@gmail.com)

Licenciada en Dirección Escénica

Eje 8. Arte y política: cruces entre expresiones estéticas y la trama social

XI Jornadas de Jóvenes Investigadorxs

Instituto de Investigaciones Gino Germani

26, 27 y 28 de octubre de 2022

**Introducción**

Como sabemos, las prácticas artísticas al ofrecer objetos posibles de ser analizados en sus múltiples relaciones, permiten la producción de reflexiones en torno a los pasados, presentes y futuros de las sociedades. Particularmente, las artes escénicas trabajan con una pluralidad de lenguajes que abren diálogos en distintas direcciones. Por eso, en esta ponencia que es resultado de una investigación en curso, me propongo pensar las configuraciones de *territorio* y *espacio* que se establecen en la experiencia estética *Reminiscencia*.

La obra fue estrenada en Chile en el 2020 por el actor y director Mauro Vaca Valenzuela de la Compañía Le Insolente Teatre. En ese momento, el país se encontraba en un estricto aislamiento social para evitar la propagación del Covid-19 y venía de la disposición del toque de queda luego de la revuelta social ciudadana producida el año anterior. Esta característica coyuntural se encuentra presente en la interdisciplinariedad de la propuesta, ya que el material abreva en la experimentación de lenguajes utilizando herramientas escénicas y audiovisuales, al igual que otros materiales gestados durante la pandemia. La pieza hizo funciones remotas y fue invitada a participar del Festival Internacional de Buenos Aires en la edición 2021 como propuesta virtual y en la del 2022 con público presencial en la sala El Método Kairós, espacio donde presencié una función.

Para entender el recorrido de la performance, es necesario señalar que esta realiza un trayecto no lineal por la biografía del director y hace uso de plataformas digitales y de geolocalización instaurando un diálogo con la historia familiar y territorial del lugar de origen. El montaje de las imágenes se vale de técnicas que se distancian de las cartografías convencionales y propone formas de abordar la virtualidad en su vínculo con la micropolítica (Rolnik y Guattari, 2006). Así, mediante la plataforma Zoom, el artista comparte archivos y rastrea mapas antiguos y satelitales al mismo tiempo que sitúa a lxs espectadorxs en un presente signado por la imposibilidad de verse. Acompañado por cámara en vivo, relata en primera persona su historia y nos conduce a lugares importantes de su vida: el Hospital del Salvador, donde nació, que fue demolido; el Pasaje Rebeca Matte en el barrio de Bellavista, en el que vive junto a sus abuelxs; el Río Mapocho o “Agua de mapuche” que atraviesa la ciudad; el cerro San Cristóbal, antiguo centro astronómico, y la Plaza de la Dignidad, epicentro de luchas y estallidos durante distintos procesos ciudadanos. Para generar este relevamiento social y político que el performer denomina “collage de memorias colectivas”, se apela a fotografías de personas anónimas encontradas en internet, archivos personales y videos realizados con tecnología casera.

Entre las principales líneas narrativas que la obra aborda, se encuentra la historia de lxs abuelxs que lo criaron y que transitan el aislamiento en la casa contigua, entre boleros y recuerdos que se disipan: su abuela tiene Alzhéimer y su abuelo, quien se resiste a ser olvidado, todos los días le hace escuchar canciones para que ella cante. Ante lo inexplicable de los olvidos –o de los recuerdos– y lo amoroso del vínculo, la performance se pregunta si es posible cartografiar una memoria y, a través de imágenes de la Revolución Pingüina del 2006[[1]](#footnote-1), de las 1800 horas por la educación pública gratuita en el 2011[[2]](#footnote-2) y la Marcha del Millón en el 2019[[3]](#footnote-3), teje un viaje que se configura como una historización íntima y afectiva sobre lo personal y lo colectivo.

Partimos del supuesto de que la activación de los materiales de archivo también formulan interrogantes sobre el futuro de las ciudades que queremos habitar. Por ello, en este trabajo me detendré a pensar las maneras en que esta obra construye las huellas del pasado produciendo un ejercicio escénico sobre las capas de memoria superpuestas en los *espacios* y *territorios* de los archivos mapeados.

**Archivos y cartografías: nuevas constelaciones**

Pensar desde las prácticas artísticas emplazadas en su contexto de producción implica, entre otras cosas, asumir el carácter experiencial y su consecuente producción teórica para habilitar una zona de reflexiones en torno a la dimensión social e histórica en la que se producen dichos objetos estéticos. En ese sentido es que el análisis de *Reminiscencia* también es un intento de pensarnos a nosotrxs como parte integrante del territorio latinoamericano. Desde hace algunos años, en Argentina seguimos de cerca las noticias sobre los procesos que se vienen germinando en el país vecino y, de alguna forma, esta obra también es testimonio de ello. En consecuencia, tomando las palabras de Ileana Diéguez (2019), recupero una forma de “pensar afectada y afectivamente” desde la noción de conocimiento situado (Haraway, 1995) y, desde allí, me propongo elaborar algunas ideas.

Es importante destacar que la dramaturgia de la obra está fuertemente anclada en su cualidad archivística, en la que aparecen potencias poético-políticas (Rolnik, 2008) e ideas de patrimonio en estrecho vínculo con la actual experimentación del arte contemporáneo y el “impulso de archivo” (Foster, 2016). Durante la pieza se enumeran algunas preguntas que revelan el modo en que el artista aborda estos problemas, entre ellas: “¿qué lado oculto de la memoria colectiva anónima podemos encontrar? ¿una ciudad rota deja de ser una ciudad? ¿qué historia queremos escribir a partir de los lugares que cuenta la ciudad?” (Vaca, 2020). De esta manera, las cartografías del recuerdo son evocadas a partir de fragmentos de archivos que se arman y desarman dejando entrever las interrelaciones entre lo individual y lo colectivo, la conexión personal, social y afectiva que se establece entre los distintos espacios que son mapeados. Asimismo, los contactos entre el mapa, lo biográfico y el pasado reciente (Levín y Franco, 2007), producen ecos más allá de la propia obra ya que inauguran procedimientos y dispositivos tanto para los mecanismos escénicos como para la práctica cartográfica. Se configuran así interrogantes acerca de lo que se torna archivable de la vida privada y de la vida pública en esta época signada por el “furor de archivo” (Rolnik, 2008) y las ubicaciones geográficas en tiempo real pero, sobre todo, las múltiples posibilidades de contar los relatos de las sociedades a partir de los materiales que ellas mismas producen. Por eso es que en el medio de la crisis de la representación que atravesamos, los modos benjaminianos de pensar la historia propuestos en sus *Tesis*, echan luz sobre estas prácticas biográficas y documentales. En ese sentido es que se puede pensar que los vínculos que la performance establece entre los distintos tipos de documentos, diseñan una nueva forma de construir la historia a partir de sus ruinas, o como dice Mate, de “creación del presente con materiales del pasado” (2006, p. 121) que ya no perpetúan las historias oficiales de los pueblos sino que asumen el riesgo de inventar uno. En *Reminiscencia*, asistimos a una propuesta que hurga en la sobreproducción de archivos guardados en un disco externo privado y en la sobreproducción de archivos alojados en internet, para construir nuevas constelaciones del presente que incluyan aquello tan postergado para la región latinoamericana: formas de imaginar el porvenir.

**Los *territorios* y *espacios* como mapas de lo sensible**

En la performance, el uso de distintos tipos de mapas abre preguntas acerca de cómo se producen nuevas configuraciones sobre los *territorios* y *espacios*. Para pensar estas problemáticas, la noción *no-areolar* del territorio desarrollada por Echeverri (2004) resulta particularmente propicia. En su estudio sobre las diferentes percepciones del territorio entre los indígenas colombianos e instituciones públicas que se dedican a cuidar los parques nacionales, el autor reflexiona sobre las distintas acepciones que tiene este concepto de acuerdo a cada campo de análisis. De esta manera identifica que, desde el sentido político jurisdiccional, se lo piensa como un espacio geográfico que determina la soberanía de un poder político; desde las ciencias naturales se lo toma como el espacio en que lxs individuos se reproducen y obtienen recursos y, desde el movimiento indígena colombiano, como un patrimonio colectivo que define identidades y que, limitado por marcas geográficas, determinan el vínculo entre grupos y paisajes. Sin embargo, observa que en los planes de ordenamiento territorial indígenas lo fundamental es el orden de las relaciones. Ante esta nueva manera de entender los territorios, Echeverri propone una noción *no-areolar* representada como un “cuerpo viviente que se alimenta, se reproduce y teje relaciones con otros cuerpos” (p. 263). Los aspectos nodales de esta forma son las redes de relaciones que se estructuran a partir de “canales” por los que circulan “flujos de sustancia vitales” (p. 264).De este modo, el autor formula un modelo de espacialización que posa la mirada en algunos de esos nodos de los que forma parte como entretejido de canales.

Teniendo en cuenta estas ideas, podemos pensar que en *Reminiscencia*, la historia biográfica del artista se configura como su propio territorio, entendiéndolo en términos de “apetito, pulsión vital, deseo” (Echeverri, 2004, p. 263). Esto se puede observar en el modo en que produce un relevamiento de sucesos personales en diálogo con hechos históricos del barrio y la ciudad en que vive. A partir de los diferentes canales que se proponen, las redes de relaciones aparecen entre el flujo de las imágenes propias y de las anónimas, interviniendo en un doble entramado: el territorio de la propia biografía y el territorio colectivo, del cual también forma parte. Así es que la obra se estructura a partir de las grietas de los archivos, constituyéndose como un tejido “con los territorios de otros seres” (Echeverri, 2004, p. 264) y creando una trama de relatos que se sostienen en la fuerza de lo plural. Estas zonas de encuentro comunes que se construyen superponiendo materiales disímiles, proponen otra forma posible de evocar el pasado que se encuentra impregnado en la memoria social de la ciudad y presente en la historia particular de quien la cuenta.

Por otro lado, los vínculos emergentes entre arte y política también repercuten en las formas de entender las relaciones entre la cultura y los *espacios*. Al tratarse de una performance situada, se puede distinguir que las marcas espaciales dialogan con los archivos potenciando la multiplicidad de sentidos. En este aspecto es que cultura y lugar no aparecen de forma homóloga ni causal, sino abriendo huellas que posibilitan otras lecturas de la ciudad. Gupta y Ferguson (2008) sostienen que “lo que constituye la identidad de un lugar viene dado por la intersección entre su participación específica en un sistema de espacios jerárquicamente organizados y su construcción cultural como una comunidad o localidad” (p. 238). Esta interconexión sitúa a los procesos históricos desde un lugar común para reflexionar sobre los modos en que se producen las diferencias y las relaciones de poder.

En el caso de *Reminiscencia,* la interdependencia de los distintos espacios mapeados se presentan como la forma de reflexionar sobre los procesos de cambios sociales, culturales y económicos. Por ejemplo, en el relevamiento del Hospital del Salvador, lugar donde nació el artista y del que solo quedan imágenes encontradas en internet, se enlazan vestigios de una sociedad que se transformó y se transforma constantemente producto del creciente urbanismo y los negocios inmobiliarios, entre otras cosas. También al recorrer los archivos de la Marcha del Millón del 2019, la masiva presencia de la ciudadanía en las calles de Santiago de Chile dejó entrever nuevos usos del espacio público para dar lugar a la reflexión de los cuerpos y transformar lugares de la ciudad en espacios de encuentro colectivo.

Entre los distintos archivos que la obra recopila, se encuentran imágenes de unas placas cuadradas de metal que fueron descubiertas por el artista en la vía pública durante la Revolución Pingüina del 2006. Estas placas de registros contienen en su interior matrices y cables de electricidad, pero en su superficie, llevan grabados mensajes de amor junto con las iniciales de unx poeta desconocidx y su respectiva fecha. La performance expone un minucioso registro fotográfico de algunas de las trescientas placas desperdigadas por la ciudad, pero la atención se detiene de forma particular en la que durante la revuelta del 2019 se movió provocando la caída y muerte de un manifestante. El texto que estaba grabado en la placa decía: “Sin ti es inútil vivir como inútil será el quererte olvidar” (Guízar, s/f). Este verso pertenece a un bolero interpretado por el Trío Los Panchos que, a su vez, forma parte del repertorio de canciones que la abuela del artista recuerda y que Vaca conserva en uno de los tantos videos guardados en su disco rígido. Sobre esto, la pieza se pregunta:

¿Qué significa rayar un lugar que no está pensado para ser rayado? ¿Qué significa dejar un mensaje en un lugar que no está pensado para ser un mensajero? ¿Qué significa morir en un lugar que no está pensado para ser un verdugo? (Vaca, 2020).

Estas conexiones que se establecen entre los materiales de archivo personales y públicos, parecerían poder reproducirse hacia el infinito como si se tratasen de “hipervínculos” que unen memorias íntimas del orden familiar con memorias ciudadanas del pasado reciente. De esta forma, la obra superpone capas de relaciones archivísticas que develan los cambios sociales y las continuas apropiaciones y re-territorializaciones que lxs habitantes producen en la contemporaneidad de las ciudades. En este aspecto es que los archivos aparecen como efecto de “múltiples zonas de contacto” (Ahmed, 2015, p. 42) y permiten visibilizar la permanente transformación del territorio. Pero además, promueven una perspectiva afectiva acerca de la domiciliación de los documentos. Siguiendo a Scheer (2012), entendemos a los *afectos* o *emotives* como prácticas emocionales y corporales que, por su cualidad encarnada, trascienden la dimensión del lenguaje verbal y se encuentran condicionadas por los contextos culturales e históricos. Dichos contextos se asumen dentro del modo de entramar y clasificar los archivos y despliegan un dispositivo singular a través de la utilización crítica de cartografías. A propósito de esto, en el libro *Manual de mapeo colectivo* del Grupo Iconoclasistas (2013), se afirma:

"El mapa no es el territorio": es una imagen estática a  la cual se le escapa la permanente mutabilidad y cambio al que están expuestos los territorios. El mapa no contempla la subjetividad de los procesos territoriales, sus representaciones simbólicas o los imaginarios sobre el mismo. Son las personas que lo habitan quienes realmente crean y transforman los territorios, lo moldean desde el diario habitar, transitar, percibir y crear (p. 8).

Así como los mapas en tanto imagen contienen una impresión fija, las cartografías heterodoxas de esta performance se sostienen en su cualidad móvil y porosa que amplía los límites de lo representable y lo mapeable. En ese sentido es que *Reminiscencia* propone crear una forma de acercarnos a la historia chilena a partir de una construcción archivística atravesada por una topografía emocional. En los intersticios del vínculo que se produce entre una biografía individual con otras anónimas es que la experiencia estética afirma su gesto micropolítico y genera un rompimiento de la “cartografía vigente” (Rolnik, 2008, p. 17) construyendo un territorio en permanente construcción: un *territorio performativo*. El territorio se convierte entonces en el principal acto de creación de la obra: es desde allí que los archivos se intercalan y se multiplican en un sinfín de ventanas web. Archivos atomizados que, desde la soledad pandémica, permitieron darle lugar a los flujos vitales para volver a tejer lazos con otros cuerpos que, desde hacía meses, no se podían tocar. Un territorio performativo que se sitúa en su presente para hurgar entre los archivos privados y públicos de una ciudad que se resiste a ser hablada por otrxs. Una ciudad que, en su afán de encontrarse, insiste en imaginar otros futuros posibles, acaso, desde la potencia indecible de sus afectos.

****

Imagen 0/Final de obra. Gentileza de Mauro Vaca Valenzuela.

**Reflexiones finales**

En este trabajo me propuse compartir la experiencia estética *Reminiscencia* creada en Santiago de Chile durante el aislamiento social provocado por la pandemia del 2020. En ella se puede distinguir que, a partir del montaje interdisciplinar realizado con herramientas digitales, archivos documentales y mapeos, se configuran nuevas formas de abordar los *territorios* y *espacios* de la ciudad. Para ello partí de la idea de que los materiales de archivo producen movimientos acerca del futuro de las ciudades que queremos habitar. Por eso, en este trabajo me dediqué a pensar las maneras en que se construye el pasado reciente del país desde las capas de memoria superpuestas en los *espacios* y *territorios* de los archivos que se mapean. En ese sentido es que, tomando la noción *no-areolar* del territorio desarrollada por Echeverri (2004), se diferencian dos tipos: el individual y el colectivo. De esta forma, la trayectoria biográfica del artista se constituye como un *territorio* que dialoga por medio de canales con los “flujos de sustancias vitales” que conforman el otro *territorio* del que también forma parte, integrado por la memoria social y anónima de la ciudad. En cuanto a los *espacios*, estos aparecen activados mediante los archivos que entraman la composición dramatúrgica. Así, diferenciamos que en *Reminiscencia*, la relación que se genera entre la cultura y los lugares que se mapean es pensada desde la interdependencia existente entre las diferencias y las relaciones de poder de los procesos históricos, y no presuponiendo un isomorfismo entre espacios y cultura.

Por otro lado, el uso de instrumentos de representación cartográfica para el relevamiento de recuerdos, arroja nuevas maneras de pensar lo que se puede mapear y lo que se puede construir de la historia de las ciudades a través de archivos con dimensiones personales, sociales y afectivas. Por este motivo es que sostengo que lo que la obra crea es un *territorio performativo* a partir de la utilización crítica de cartografías. Porque en definitiva, ¿qué es de los mapas que queremos que nos representen sino incorporamos la trama de nuestras emociones, insistencias y pasiones? ¿qué espacios hay para plasmar aquello que aparece en los intersticios de las memorias? ¿qué nos conecta a las capas superpuestas de vida y, también de muertes, en las ciudades que habitamos? ¿qué prácticas artísticas queremos propiciar a partir de los futuros que imaginamos? La obra *Reminiscencia* es imprescindible en estos tiempos porque nos acerca al aspecto siempre cambiante de los territorios, pero además, nos permite reflexionar sobre la necesidad urgente de incluir el tejido afectivo de lxs ciudadanxs dentro de los pasados, presentes y futuros de las sociedades.

**Referencias bibliográficas**

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género. UNAM.

Benjamin, W. (1987). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I* (175-191). Taurus.

Diéguez, I. (2019). Interpelando al “caballo académico”: Por una práctica afectiva y emplazada. *Nómadas* 50, 111-121.

Echeverri, J. Á. (2004). Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: ¿diálogo intercultural?. En Alexander Surrallés y Pedro García Hierro (eds.) *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno.*Lima: Grupo Internacional de Trabajo Sobre Asuntos Indígenas (IWGIA). Documento N° 39, 259-277. Recuperado en [https://www.iwgia.org/images/publications//0331\_tierra\_adentro.pdf](https://www.iwgia.org/images/publications/0331_tierra_adentro.pdf)

Foster, H. (2016). *El impulso de archivo* (Trad. C. Qualina). *Nimio* (3), 102-125.

Guízar, J. (s/f). *Sin ti*.

Gupta, A. y Ferguson, J. (2008). Más allá de la ‘cultura’: espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípodas* (7), 233-256.

Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.

Levín, F. y Franco, M. (2007). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción.* Paidós.

Mate, R. ( 2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin.   
“Sobre el concepto de historia”.* Trotta.

Risler, J. y Ares, P. (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Tinta Limón.

Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, *9*(18-19), 9-22.

Scheer, M. (2012). Are Emotions a lind of practice (and is that what makes them have a history?) A Bourdieusian approach to understanding emotion. *Theory and History*, 51, 193-220.

Vaca, M. (2020). *Reminiscencia.*

1. La Revolución Pingüina es reconocida como la movilización de estudiantes secundarios más importante en la historia de Chile. El reclamo estuvo arraigado en el derecho y el acceso a la educación para todos los sectores sociales en respuesta a la privatización heredada desde la dictadura de Pinochet. La lucha generó la creación de la Asamblea Nacional de Estudiantes Secundarios. [↑](#footnote-ref-1)
2. Este hito impulsado por estudiantes de la Universidad de Chile se convirtió en una movilización acompañada por distintos sectores ciudadanos. Los flyers que se entregaban a los transeúntes contenían la siguiente información: “*Corrida 1.800 horas por la educación gratuita alrededor de La Moneda a 75 días desde el 13 de junio al 27 de agosto. 1800 millones de dólares son los que necesitan para cubrir la educación superior de Chile. 1800 millones de dólares es menos de 1/3 de lo que hoy se usa en fuerzas armadas anualmente. ¡Que la educación sea nuestra arma!”.* [↑](#footnote-ref-2)
3. Estallido social que congregó más de 1, 2 millones de personas en Santiago de Chile y en otros puntos del país. Bajo la consigna de “Chile despertó”, múltiples sectores sociales se unieron en las calles para hacer oír la crisis desatada por el modelo neoliberal instaurado desde la última dictadura. [↑](#footnote-ref-3)