



LA ARCHIVISTA DELICADA

The Delicate Archivist

AUTORA

Paulina E. Varas
Universidad Andrés Bello

Cómo citar este artículo:

Varas, P. E. (2024). La archivista delicada. *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 18, 65-82

Artículo

Recibido: 10/01/2024

Aprobado: 12/05/2024

RESUMEN

El texto propone una mirada sobre el modo en que una investigadora se vincula con un archivo de artista desde una aproximación y conexión sensible. Se enfoca en el archivo de la artista chilena Luz Donoso (1921-2008) quien participó en diferentes escenarios del arte y la política en el contexto chileno pero sobre todo abocada a las luchas por los derechos y la justicia en el contexto antidictatorial de los años ochenta. El contenido del archivo guardado en la casa de la artista, da cuenta de toda una búsqueda experimental estético-política y de las formas de resistencia a la violencia ambiental. Entrelazando algunas experiencias singulares y con recuerdos de la investigadora del trabajo *in situ*, el texto propone la posibilidad de acceder a un tipo de práctica que conecta tiempos, procedimientos, resistencias y potencias.

PALABRAS CLAVE: ARTE Y POLÍTICA, ARTE EXPERIMENTAL, ARCHIVOS DE ARTE.

ABSTRACT

The text proposes an approach to the way in which a researcher is linked to an artist's archive from a sensitive approach and connection. It focuses on the archive of the Chilean artist Luz Donoso (1921-2008) who participated in different scenarios of art and politics in the Chilean context, but above all dedicated to the struggles for rights and justice in the anti-dictatorial context of the eighties. The content of the archive kept in the artist's house reflects an entire aesthetic-political experimental search and forms of resistance to environmental violence. Interweaving some singular experiences and with the researcher's memories of work *in situ*, the text proposes the possibility of accessing a type of practice that connects times, procedures, resistances and potencies.

KEYWORDS: ART AND POLITICS, EXPERIMENTAL ART, ART ARCHIVES.

1. LAS PREGUNTAS-SÍNTOMAS DE LAS NIÑAS*

En la casa de mi abuela materna había un azucarero de vidrio muy especial que despertaba mi curiosidad de niña, en los ochenteros años de invierno chilenos. Me gustaba mucho tocarlo y verlo porque era diferente al resto de objetos que se ponían en la mesa a la hora de la once. La casa de mi abuela y abuelo era sencilla, situada en la periferia de Santiago en un barrio obrero que resistía a la miseria económica que afectaba a grandes sectores, en el apogeo neoliberal chileno. Este objeto era diferente al resto: a las tazas para el té, a los platos para el pan con palta y a la tetera, éstos eran de otro estilo. Este azucarero era transparente de color coral clarito, tenía un diseño tallado y una pequeña parte quebrada. Un día me animé a preguntar sobre el objeto, y mi abuela me contestó claramente “Este azucarero era de la Alicia”. De a poco me fui animando a preguntar por otros objetos de la casa, cada vez que les visitábamos preguntaba por algo más y me inquietaba ¿por qué la hermana de mi mamá no se había llevado sus cosas a Costa Rica donde vivía? y ¿por qué al responder, mi abuela transmitía tristeza, pero a la vez la escondía?

Unos años después comprendí que Alicia no pudo llevarse los objetos de su casa, porque tuvo que dejar todo, absolutamente todo, antes de irse con su esposo y pequeño hijo al exilio político para salvar sus vidas. Quedaron las cosas, los libros, los objetos y algunos muebles conviviendo en nuestras casas. Como un recuerdo ineludible de esa desesperada salida por la persecución que vivieron por sus convicciones políticas. No eran objetos comunes, eran objetos que nos recordaban que algunos de nosotrxs estaban en otro lugar por una clara razón, la dictadura cívico-militar.

Madre, hermanas y hermano de Alicia, guardaron y atesoraron sus objetos. Los guardaron porque era la posibilidad de decir su nombre en alto mientras tomábamos la once. Los guardaron también porque había alguna conexión de esos objetos con ella, una especie de conexión animista. Pero éstos también nos hacían preguntarnos a las niñas, ¿por qué guardar algunos objetos nos vincula tan intensamente con lo que sentimos y a veces no podemos hablar de ello?

Esta reflexión se expande más allá de un recuerdo familiar. El recuerdo se va interconectando poco a poco con la historia de un país y cobrando intensidad en la medida que necesitamos respondernos cuestiones a nivel subjetivo e intersubjetivo. Este recuerdo se relaciona con una historia del horror y las violencias difíciles de elaborar y a veces difíciles de contar. Para quienes nacimos a inicios de la dictadura cívico-militar en Chile, había una atmósfera de miedo y violencia conviviendo con el deseo de nuestra vida. Los recuerdos de esas niñas y niños permiten reconfigurar aquello que no puede ser dicho o elaborado fácilmente. Como señala un estudio sobre el efecto de las violencias en los hijos e hijas de represores en Argentina, “pareciera como si la atmósfera de la época les hubiera llegado por la placenta” (Ferré y Ferré; Bravo, 2021:113), presentando cómo el

* Este artículo fue escrito gracias al apoyo del Fondecyt n° 11201004 de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo del Gobierno de Chile.

entorno de gestación, el nacimiento y primeros años de vida pueden ser influenciados en la estructura síquico-emocional de las personas.

Pero sabemos también que indagar en las historias ocultas o no dichas nunca carece de complejidades. Al buscar recuerdos, archivos y documentos del pasado, sobre todo de aquellos nunca develados por su intensidad o silenciamientos, nos encontramos con tozudos guardianes en las instituciones o en nuestras siquis. Como señala la novela *Las homicidas* de Alia Trabucco sobre historias de mujeres silenciadas (Trabucco, 2022: 19), “indagar en el pasado es un acto peligroso en un país fundado sobre un pacto de silencio”, en la investigación que hace la autora, señala que ese pacto de silencio no solo involucra a militares y civiles, sino que también tiene un efecto claro en el resto de la sociedad, y lo constata al intentar indagar sobre historias que han quedado silenciadas en los relatos oficiales, pero cuyos documentos siguen guardados en las instituciones en anaqueles nunca consultados o de difícil acceso.

Los archivos revisitados, con sus objetos y documentos, nos permiten acceder a algo no dicho, o acceder a algún hecho difícil de procesar individual o colectivamente. Pero entrar en una relación sensible, que active el vigor de su poético-política, requiere cierta predisposición. Estos objetos no se tocan de cualquier manera porque no están exentos de memorias sensibles y vulnerables. Hay algo más complejo en estas colecciones que requiere ser pensado, sentido, escrito y nuestras maneras o métodos para comprender lo que allí se conserva también. Sobre todo, en relación con nuestro deseo de encontrarles sentido y actualizarlo en nuestro presente, es una acción que requiere de esta otra predisposición. Reflexionar sobre las formas de aproximarnos a estos materiales además de sobre su contenido, me animó a una reflexión más profunda sobre lo que significa esto en un contexto social donde hemos vivido fuertes episodios de violencia. Acceder a los recuerdos, los objetos, las obras de otros tiempos y examinarlos cuidadosamente requería crear otra forma. A ello me ayudó años después de mis preguntas de infancia, el archivo de una artista. Una archivista delicada.

2. ARCHIVUM DELICATUM

*A la archivista delicada le interesa los que van al borde del abismo,
porque le sostiene la valentía y vitalidad de su pensamiento.
A la archivista delicada le interesa la tradición de todo el arte del siglo dieciséis hacia atrás,
y le interesan los egipcios alrededor de la muerte.
A la archivista delicada le interesa el talismán,
el emblema y la violencia del lenguaje plástico de la magia.
La fuerza que domina la obra de la archivista delicada proviene de su desadaptación.
La archivista delicada utiliza la frialdad de la geometría,
las proporciones exactas, los cortes precisos, etc.
La archivista delicada aspira a un orden cruel y no cree en la fuerza del caos.
En su obra ansía la coherencia, para encontrar la solidez de la unidad,
la archivista delicada propone que esta posea la gravedad de lo sagrado,
hasta convertir el cuerpo en su propio emblema.*

¹ Adaptación libre de la autora en base a una entrevista realizada a Luz Donoso publicada en 1977 en el catálogo de la exposición *Cuatro*

La archivista delicada es una figuración² que nace de una conexión con la experiencia de la artista chilena Luz Donoso como documentalista, creadora y cuidadora. Ella compuso cruces internos entre los documentos y resguardó lo que puede y no puede tocarse. El tipo de archivo que conservó Luz es potencia de lo delicado. La delicadeza actúa en la fragilidad de la conservación así como en los desbordes de sus límites. Este archivo contiene todo un proceso de experimentación radical de la imagen estético-política pero también de los procedimientos gráficos desde mediados del siglo XX. Contiene historias de desaparición y violencias, a la vez que historias de transformación, resistencia y defensa de la vida. ¿Cómo se cuida un archivo así? Ella vivía con sus objetos y documentos, convivió en su casa por décadas con registros que intuía y sabía que eran parte de una historia que iba más allá de su propia biografía. Mantuvo un orden singular y unas condiciones de conservación particulares. Antes de morir dejó muchos documentos y objetos organizados e insistió a su familia de que no botaran nada. Ella sabía de la potencia delicada y sensible de su colección.

Archivum delicatum puede ser es un conjunto de materiales guardados de cierta manera, una forma de proceder en algunos archivos, o una esfera de aparición luego de un período de guardado u ocultamiento.

Las ideas del Archivum delictaum y la práctica de la archivista delicada, nacen de la necesidad de crear una forma de relación con el archivo de Luz Donoso y su contenido. Allí se encuentran además las formas de experimentación vitales y visuales que desarrolló la artista en el ámbito del arte y la política. En una habitación de su casa, ella guardó muchos registros de sus acciones, muchas impresiones de sus grabados, dibujos, fotocopias, catálogos, libros, cartas, fotografías, objetos, cintas de video y cintas de audio. No sólo conservaba sus obras, lo hacía además con las de colegas y amistades que tuvo durante su vida. Los registros guardados incluían sus vínculos con el arte y militancia, con los de su familia y de sus amores. Todo coexistía. El archivo conservado por su familia y resguardado por una de sus hijas que vivía en el departamento del lado, estaba intacto desde su muerte el año 2008 hasta mi primera visita en el año 2010. Me propuse entonces, pensar una aproximación desde un lugar que me permitiera una relación sensible, una poética-política de mi trabajo como investigadora. Un modo de hacer que se instalara desde dentro hacia afuera de mi práctica. Busque conceptos y nociones convencionales y nada me hacía sentido. Las palabras que conocía en general sobre los modos de trabajo en archivística o investigación en arte, no coincidían con lo que estaba viviendo, haciendo, experimentando. Todo era un poco intenso, exagerado, y se sentía a la vez delicado.

Las definiciones de «delicada/o» que aparecen en los diccionarios convencionales indican que se relaciona con lo suave, fino, blando, débil, tierno, fácil de estropear, romper o deteriorar, quebradizo, enfermizo. Y su contrario sería lo grueso, robusto, saludable o consistente. Estos

grabadores chilenos.

² La idea de la figuración la retomo de otras autoras (Gloria Anzaldúa, Val Flores) que la han utilizado para referir un tipo de práctica y posición subjetiva frente a unos hechos que atraviesan no sólo las ideas si no que las formas de vida, modifican, transforman. Para Rossi Braidotti la figuración es “una versión políticamente sustentada de una subjetividad alternativa” que se aleja del orden logocéntrico y heteropatriarcal. (Braidotti, 2000, 26).

conceptos entendidos como opuestos no me fueron útiles en esta propuesta, no se trataba de una cosa o la otra, si no que de sus activaciones. No buscaba una definición exacta de lo que es lo delicado en estas acciones de conservar, sino más bien que en pensar la potencia de lo delicado en las memorias y sus resistencias. En su libro *Potencia de la dulzura*, Anne Dufourmantelle señala cómo la dulzura por sus grados de intensidad, su fuerza simbólica y su poder de transformación sobre las cosas y seres, es una potencia (Dufourmantelle, 2021:19). Ella se refiere a la dulzura como una “pasividad activa” que igualmente puede devenir una fuerza de resistencia simbólica y por lo tanto estar en el centro de la ética y de lo político. Con la pregunta “¿cómo hacer oír la falta de la dulzura en la existencia, la memoria, la fragilidad de los seres?” (2021:24) aprovecha de insistir que ciertas nociones como la dulzura más bien devaluadas en nuestra cultura patriarcal occidental, son vitales de resignificar y analizar para entrar en procesos de resensibilización política. Dufourmantelle en su práctica clínica experimenta acercamientos a la dulzura de quienes le confían sus desamparos pero recuerda también que “experimenté su fuerza de resistencia y su magia intangible en el secreto de lo que se llama ‘transferencia’. Pero sin duda ya la había percibido, siendo niña, en la relación sensible con cada cosa” (Dufourmantelle, 2021:25). Esta conexión sensible que viene de la práctica de escucha de la autora, le permite repensar en qué medida la dulzura es también una forma de hacer política en un contexto donde lo robusto y saludable tienen el mayor reconocimiento e importancia.

Lo delicado debe sobrevivir de alguna manera en nuestra cultura occidental, patriarcal, racista, etc. y contar otras versiones de las historias gracias a lo que se conserva. Las historias delicadas y sus archivos son en sí misma una forma de resistir a los órdenes estrictos y a los totalitarismos. Considerar en las formas de cuidado esa conexión sensible y pensar en otro tipo de archivo que instituye nuevas maneras de pensar en él, en la memoria y su potencia política.

Un archivum delicatum sobrevive porque reconocemos en su cuidado la delicadeza de su potencia política. Esta condición de cuidado expande los límites de los relatos cuyos documentos plantean líneas de fuga posibles para pensar sentidos en el presente. Después de encontrado un archivum delicatum, vienen las formas de relacionarse con los documentos, empezar a mirarlos, descifrarlos y experimentar con ellos más que interpretarlos. Revisar estos materiales significa en muchos casos, dar cuenta de su potencial político, quebrar y fracturar relatos instituidos que puedan volverse progresivamente en instituyentes junto a los movimientos del presente.

2.1 Cuidar y admirar

Las artistas Lydia Hamann y Kaj Osteroth proponen una conexión en sus pinturas con la admiración a artistas mujeres y queer más allá de una cita iconográfica, ya que la propuesta se transforma en un modo de hacer frente a los silenciamientos. Se trata de componer una forma de enfrentar las omisiones y borraduras de historias de mujeres y disidencias en el arte. Y para ello crean una noción que es la de “Radical Admiration” (2018) que en castellano podemos traducir como Admiración Radical. Un modo de hacer porque busca elaborar una herramienta visual y colaborativa de acceder a las memorias y obras junto con un aprendizaje sobre el propio hacer. No es únicamente una cita iconográfica en sus pinturas lo que vemos, sino que un intenso proceso de reconocimiento en la

propia experiencia de ellas como artistas, de los legados críticos que reconocen. Otra conexión de tipo animista, que toma forma en la medida que algunas obras de artistas admiradas por ellas cobran otra vida. Una admiración que también se aleja de una lógica patriarcal en la medida que no solo reconoce una genealogía de mujeres creadoras sino que plantea una forma diferente de reconocer y situar los legados críticos. No hay en esta fórmula una lógica de poder convencional, ni tampoco una subordinación de saberes, hay sobre todo un reconocimiento de aquellas prácticas de artistas que adquieren sentido para las artistas que elaboran algo nuevo en base a esta admiración, y eso es lo radical de esta propuesta.

En sus pinturas sobre todo hay representados cuerpos, porque seguramente es inevitable que una admiración radical no pase sobre todo por afectar nuestras sensaciones. Erizarse la piel al ver algo que nos emociona, llorar por algún recuerdo que una pintura nos evoca, excitarse al ver alguna imagen que genera deseo. Si las imágenes nos pueden emocionar al punto de generar este tipo de admiración radical como nos señalan las artistas, ¿qué puede de sí un *archivum delicatum* con nuestros cuerpos? ¿Puede un archivo afectar la subjetividad de la investigadora?

Lo primero que debí acomodar para comenzar a revisar el archivo de Luz Donoso fue mi cuerpo. Hay todo un tipo de saberes que hemos guardado sobre cómo “analizar e interpretar” un archivo cuando pasamos por la experiencia universitaria y la cualificación de investigadoras. Después de revisar los materiales de un archivo hay que dejar todo “tal cual”, como si no hubiera pasado nada, y nuestros cuerpos también. Dejar todo lo que sucede al cuerpo al margen de la información que nos dejarán los análisis e interpretaciones. Pero en esas visitas sentí que mi cuerpo iba cambiando, experimentando una intensidad diferente. No se trataba de negar un tipo de saber y práctica sobre archivística, sino que acá estaba sucediendo otra cosa. Los mismos materiales del archivo pueden afectar el cuerpo en relación con las propias experiencias vitales de quien investiga, ordena y revisita los documentos, claramente es un riesgo que asumir con conciencia de lo que puede desestabilizarse y constituirse a la vez. En una publicación anterior (2018) sobre mis primeras visitas al archivo de Luz Donoso, pude registrar las primeras impresiones en mi cuerpo de investigadora, de los efectos que iban generando los afectos que se me aparecían. Por un lado consideraba el tiempo, las horas y días en que visité el archivo de la artista y cómo mi cuerpo se sentía cansado después de las horas en que pasaba abriendo y mirando carpetas, archivadores o sobres que la artista había dejado. Escribí de cómo me iba transformando mientras miraba todos los documentos del archivo, las obras, los escritos, las notas, los dibujos. Me fijaba en cómo incluso el polvo depositado por el tiempo en algunas de las cajas o carpetas debía ser tomado con cuidado, incluso pensaba en cómo los ácaros también son parte viva, esa vida menos visible, aquello que está ahí pero no puede verse, pero si puede sentirse. Detenerse en los gestos más mínimos debía hacerse de manera delicada; como lavarse las manos agrietadas por el polvo después de una jornada de trabajo o mirar los guantes blancos improvisados que se volvían grises con cada sesión. Una especie de arqueología interior, imperceptible, que hacía imposible no hacerme pensar en el tiempo de guardado y la forma en que se conservaban no sólo los materiales si no que su sentido en el presente. Para nosotras las que llegamos a consultar materiales guardados de las historias de otras, se puede ir produciendo un movimiento subjetivo en que estas memorias se vuelven también las historias de

nosotras. Mover o alterar el orden de ese archivum delicatum afectaba los cuerpos, el mío, el de ella, el del archivo. Al irme vinculando con las historias que guardaba el archivum delicatum, de mujeres que habían sido oprimidas, mujeres fuertes en la lucha antidictatorial, colectivos organizados para defender la vida de quienes estaban siendo reprimidos, el pudor también emergía. Y se presentaban otras alternativas como la de pensar qué era mejor guardar y no leer, cual secreto era necesario conservar así y no develar, a veces había que respirar profundo frente a un material que tocaba la propia biografía común. Acomodar el cuerpo y acomodar las sensaciones es algo que el archivum delicatum pedía.

Diferentes sensaciones o emociones iban apareciendo allí, como la incomodidad al revisar los materiales y sentir que algo podría estar modificándose según el orden que Luz había dejado antes de morir. Pensaba que era necesario generar algún tipo de afecto por aquellos materiales para que lo alterado no dejara de tener sentido, si se movía algo, debía ser de manera delicada. Relacionarme con esa vulnerabilidad, sentir de alguna manera que ese riesgo era parte de un movimiento cuyo pulso iba adquiriendo sentido. La frustración de no entender a veces la letra de algunas anotaciones y no lograr descifrar lo que allí está escrito. Si estos materiales fueron guardados por ella, ¿dónde se conservaban sus propios gestos? El desafío era cómo organizar todo y relacionarme con ese cuerpo que no estaba presente. Un tipo de archivismo animista que afecta más allá de la presencia física, y se manifiesta en las formas de cuidado de los materiales, que cobran vida en la medida que afectan el cuerpo de quien los revisa y ordena para conectar con los sucesos de diferentes tiempos.

3. TROZOS DE CUERPOS, AGUJEROS, CALADOS

Este archivum delicatum sobre todo tiene representaciones de cuerpos y de todo tipo. Hay cuerpos dibujados, fotografiados, descritos, pintados, realizados por la artista o por muchas otras personas. Cuerpos dibujados por niñxs, cuerpos de diferentes tamaños o colores y en diferentes poses. Pero, sobre todo, en este archivum delicatum hay cuerpos ausentes, y muchas diferentes formas de representar la ausencia de algunos cuerpos. También hay partes de cuerpos, trozos de algunas partes de los cuerpos, fragmentos, detalles, signos. Ojos, bocas, extremidades, cabezas, manos.

En su teoría de los cuerpos agujereados, Marta Segarra comenta que en el siglo XX europeo junto al apogeo de las biopolíticas disciplinarias, las primeras vanguardias artísticas y los movimientos revolucionarios y contra-culturales de la segunda mitad se rebelan contra estos regímenes represivos. “En el arte se traduce en una mayor presencia del agujero (...) el cual refleja esa horadación de las certezas ideológicas y de las relaciones de poder” (Segarra, 2014: 27). Los agujeros de los cuerpos como la boca, la vagina o el ano son analizados por la autora para dar cuenta de las formas de representación en el arte, la literatura y la cultura popular, donde en general los agujeros están pensados para subvertir las formas de poder, los excesos o incertidumbres.

En los contextos represivos dictatoriales como en Chile en los años setenta y ochenta donde Luz Donoso realizó su obra, sin duda que las diferentes representaciones de los cuerpos, agujereados, mutilados, violentados, asesinados, desaparecidos va a tener una especial significado. Por ejemplo, en 1976 Luz Donoso presentó una exposición individual en el Instituto Chileno Francés de Cultura de Santiago. La muestra consistía en una serie de grabados realizados entre 1970 y 1976. El título que da a cada una de los grabados (siete serigrafías, dos xilografías y un objeto) son: El cuerpo estrecho; La boca; El ojo; Logotipo negro; Cuerpo humeante; El ojo caído; La mano; 2º aire; Cuerpo parlante; Detente; 6053896-3 L.D.R. (figuras 1, 2 y 3).

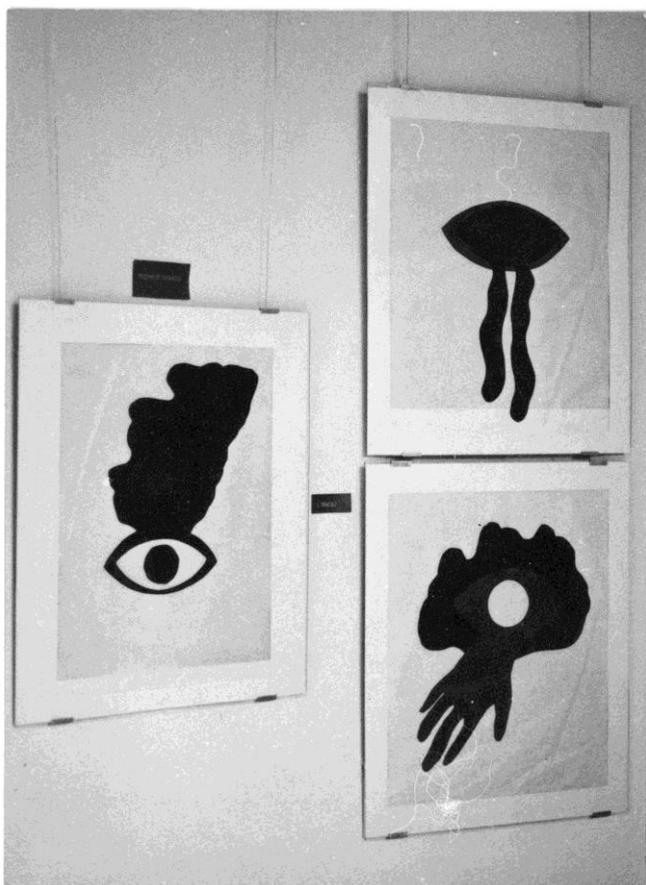


Figura 1



Figura 2

Las imágenes en general son sintéticas, contornos macizos que intentan lograr un alto efecto de comunicación, imágenes sugerentes mediante la síntesis de la imagen, con una potencia de significados. De todas maneras eran trozos de cuerpos, partes de cuerpos, no se representaba una totalidad. Como señala la artista,

del cuerpo, uso pedazos reconocibles y repetidos, que ordeno mediante la reubicación con el fin de alterar al que mira, con su propia fuerza. De la mancha, lo que atrae de lo ilimitado, aunque la intensidad de su fuerza emana del corte que la somete al orden, a la contención. Utilizo el ojo, para imponer el concepto de lucidez sobre la mancha. En el cuerpo estrecho está clara la fuerza

retenida, la piel estrecha. (Donoso, 1977)

Toda esta gramática que emerge de la reflexión técnica y la composición de las imágenes en cierta forma va a generar una microrevolución de los cuerpos que van a empezar a aparecer en los siguientes años.

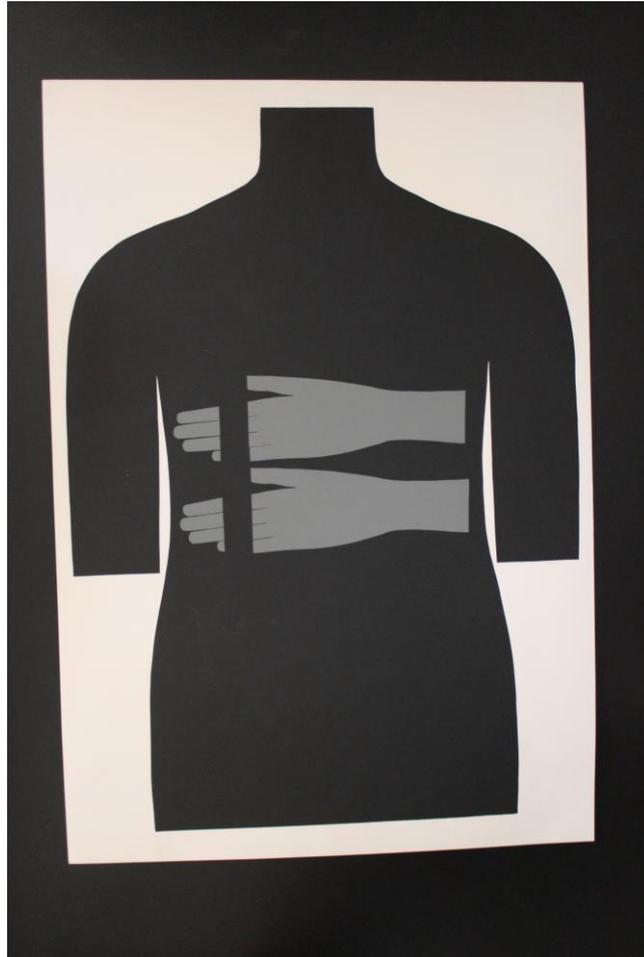


Figura 3

Esta visión de la exposición a inicios de la dictadura militar casi va a coincidir con los primeros momentos en que los cuerpos de las personas desaparecidas van a empezar a aparecer. Se sabe por diferentes relatos que en el río Mapocho que cruza parte de Santiago de Chile, se vieron algunos cadáveres flotando muy pronto después del Golpe de Estado, pero va a ser el hallazgo de un grupo de cadáveres en la localidad de Lonquén a fines de 1976 la que activará un nuevo imaginario del horror del destino de las personas detenidas desaparecidas. Por ello, la exposición de Luz con sus trozos de cuerpos anticipa en cierta medida un repertorio por venir y que tendrá para ella efectos radicales en la forma que va a entender lo que más adelante llamará una práctica “dentro y fuera del arte”.

En el archivum delicatum también hay una serie de muchos tipos de recortes de trozos de cuerpos, signos, representaciones mínimas, de gestos o sólo sus formas (figuras 4 y 5). Lo que

sucede mientras van apareciendo estos trozos de órganos y extremidades es escalofriante. En medio de todo tipo de documentos aparecen estos fragmentos. No tienen un orden específico, solo aparecen o se deslizan al tomar un papel o revista. Están en todas partes. Cuerpos, cuerpos, cuerpos. Todo el archivum aparece tocando algún tipo de parte de algún cuerpo. Un tipo de orden cruel, que toca lo vulnerable de la vida, lo que aún puede sensibilizarnos frente a las representaciones de las violencias (cuerpos desaparecidos, fascismo político, etc.) que el mismo archivum delicatum conserva.



Figura 4

Los Calados, para Luz Donoso fueron el nombre que le dio a las matrices de aluminio o cartón que ella realizaba para hacer lo que hoy en día llamamos stencil o plantilla. La formación de Luz provenía inicialmente desde el grabado con las técnicas tradicionales. Ella estudió entre los años 50 y 60 en el Taller 99 en Chile con Nemesio Antúnez y en el taller de Stanley Hayter en París donde pudo conocer desde la xilografía hasta la litografía pasando por todas las técnicas de metal. En los años sesenta tuvo un rol muy activo en el Taller de grabado del partido comunista chileno que se encontraba en Santiago y participó en exposiciones nacionales e internacionales. Pero a fines de los años sesenta ella comienza un proceso reflexivo muy acorde a esos momentos, en que revisa críticamente sobre el rol que tendría el arte en los procesos sociales. Al estar muy vinculada con el proyecto de la Unidad Popular y las campañas presidenciales de Salvador Allende, las imágenes que compone no sólo van a comenzar a sintetizarse (como los primeros grabados de trozos de cuerpos) si no que su consciencia sobre el rol del arte en las luchas sociales va a transformar también los medios que utilizará. De allí provienen esos primeros Calados como formas de salir de los espacios convencionales del arte como museos o galerías, e impactar directamente la calle. Y es lo que propondrá con su trabajo directamente, sacar estas imágenes a la calle, a los muros, para convivir con todo tipo de sucesos que tenían lugar en lo público, como un giro gráfico hacia la calle como firma de resistencia. La desvinculación, la falta de sentido, el inconformismo, la falta de conexión de la técnica con el contexto hacen que Luz experimente con los Calados una fuga. Una línea que permite salir de la reflexión estético-formal y literalmente sacar el grabado a la calle y sacar las obras

de su dependencia técnica.



Figura 5

En 1978 la obra «Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad» (figura 6) fue presentada en el contexto del “Simposio Internacional Experiencia y Compromiso Compartidos” organizado por la Vicaría de la Solidaridad y dedicado a los derechos humanos, en la “Exposición Internacional de la Plástica” en el Museo San Francisco de Santiago. Esta obra se componía de calados de metal que permitían marcar lugares fugazmente. Su intención era distinguir lugares de la ciudad que señalaran episodios relacionados con la lucha antidictatorial y también lugares que representaban para el imaginario colectivo situaciones de dolor por el asesinato de personas, detenciones ilegales, secuestros, torturas, golpizas, represión, censura. Esta gran matriz devenida Calado tenía como objetivo ser puesta en lo público, buscando dialogar con la urgencia de la desaparición forzada de personas. El calado contiene la ausencia de una figura, pero en el gesto de inscripción la repite insaciablemente, busca marcar con la ausencia de la figura. Los calados surgen del grabado, de la matriz que permite la reproductibilidad infinita de las imágenes, y es a la vez la elaboración de una política de los contornos. Un contorno definido por una forma de aparecer, donde la grafía, la escritura de los hechos, la inscripción en los lugares queda latiendo, mientras se seca la tinta y mientras el calado toma cuerpo con el lugar de inscripción, se funde en un abrazo de sentido que marca el acontecimiento y lo devela a la mirada pública de la calle.

El origen de las formas de este “Calados para marcar ...” es el grabado que había titulado “Cuerpo Estrecho” un torso con unas manos en su interior. Se trataba de una forma de composición sintética, una economía de signos que a la vez era muy atrayente, según lo que reflexiona Nelly Richard:

La oposición luz-sombra (que tiene su correlato fotográfico en la oposición positivo-negativo) sustentó metafóricamente, durante la dictadura, el imaginario crítico y estético de gestos como el de L. Donoso que buscaban condensar lo socialmente reprimido en la negatividad perforante de una metáfora

de la transgresión que tuviera por misión revelar y develar la oscuridad del poder y lo tenebroso de sus máquinas de control. (Richard, 2000: 171)

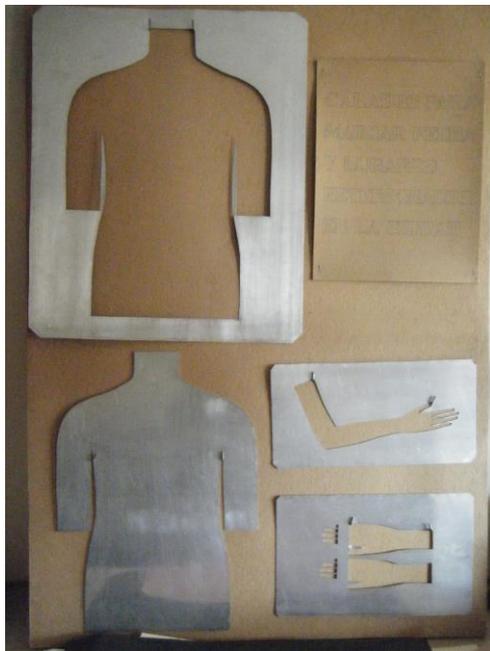


Figura 6



22. Transformar una obra gráfica en una señalización
en el trayecto de Santiago a Dalagante (Lonquén).

Santiago, Chile 75 Aniversario Julio 1979

Figura 7

Los Calados no solo tienen que ver con representar lo irrepresentable como lo es la desaparición de personas, ese estado de indeterminación del cuerpo del desaparecido, sino que también es una manera de vincularse con otras formas que sucederán, anticiparán o dialogarán la búsqueda en tanto enjambre de posibilidades atemporales para defender la vida.

El mismo grabado del “Cuerpo Estrecho” va a ser parte de otra serie de acciones llamadas «Señalamientos». La propuesta de “transformar una obra gráfica en una señalización” (figura 7) fue realizada para una carpeta colectiva de gráficas que se realizó en homenaje a Pablo Neruda en julio de 1979. Se trataba de desligar la imagen de su presencia exclusiva en salas de arte e interferir el espacio público con signos disruptivos. Las señalizaciones fueron realizadas entre 1978 y 1979 en ocasión de los episodios de Lonquén. La aparición de cuerpos sin vida en lo que se llamó Los Hornos de Lonquén, marcó uno de los episodios más complejos y dolorosos de visibilización de la desaparición de personas en tanto probables asesinados. El caso de Los Hornos de Lonquén descubierto a fines del año 1978 se manifestó como el primer momento en que la opinión pública pudo constatar que las personas desaparecidas hasta el momento podrían también estar muertas, esto es, romper su estado de indeterminación aunque hasta el día de hoy hay procesos de casos que están sin determinar. Un dedicado proceso judicial y el acompañamiento de un preciso registro fotográfico realizado por la fotógrafa Helen Hughes y el fotógrafo Luis Navarro, por encargo de la Vicaría de la Solidaridad, establecieron el lugar donde se había hecho la primera denuncia sobre los cadáveres en esa localidad cercana a Santiago. El registro fotográfico y un relato de lo sucedido se publicó en la prensa de oposición al régimen militar a meses del descubrimiento de los cuerpos, cuestión que activó en un sector de la sociedad chilena una nueva forma de enfrentarse a la

desaparición de sus seres queridos, a los cuerpos que faltaban. Los señalamientos que propone Luz con la utilización del grabado del Cuerpo Estrecho en las calles de Santiago están pensados para realizarse en relación con este suceso de violencia y la necesidad de insistir en que los muros de las calles también contengan representadas estas atrocidades que comenzaban a develarse en la esfera pública chilena.

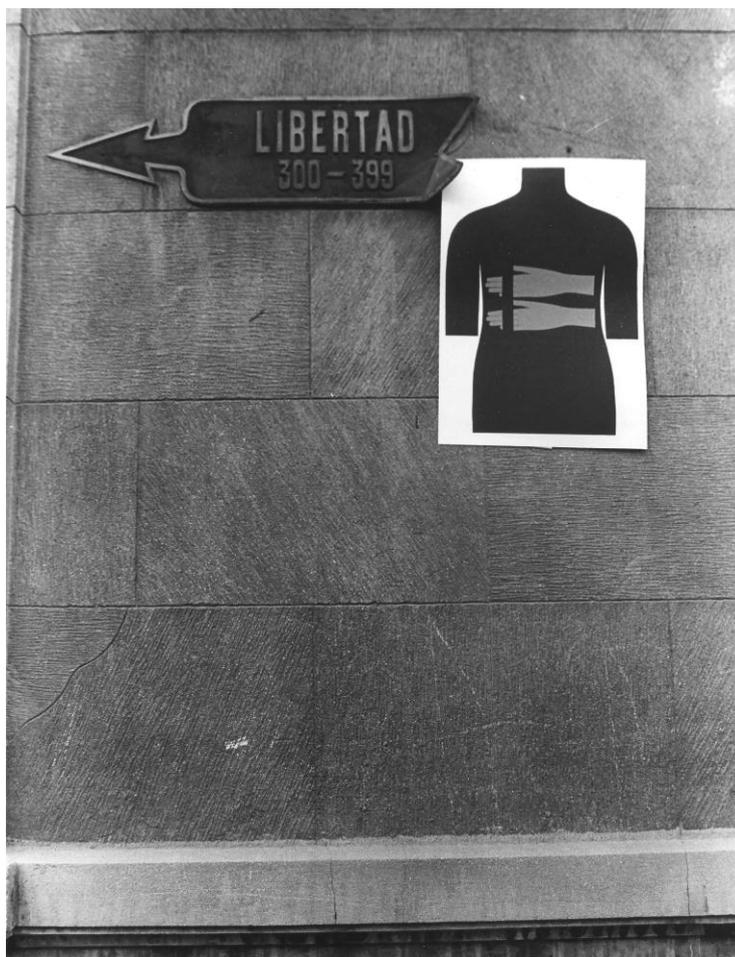


Figura 8

En el archivum delicatum hay tiempos entretnejidos. Visitarlo es un ir y venir en las historias, pero sobre todo en las de algunas mujeres que aparecen intensamente a pesar de su desaparición. Los rostros de Ramona Parra y Lila Valdenegro aparecen en recortes, revistas y retratos, algunos fotocopiados muchas veces, y también sus rostros son convertidos en Calados que marcan los muros de la ciudad.

En 1946, durante una manifestación de los trabajadores del salitre de las oficinas Humberston y Mapocho, se produjo en la Plaza Bulnes de Santiago un enfrentamiento con la policía, la que disparó en contra de los manifestantes. Allí la joven Ramona Parra, militante de las Juventudes Comunistas de Chile, fue alcanzada por una bala que impactó en su cabeza produciéndole la muerte unos minutos después. Luz Donoso estaba como muchos otros jóvenes en dicha marcha, el impacto del acontecimiento será para ella muy fuerte, pero sobre todo será reactivado unos años después cuando sus amigxs y personas cercanas, tanto militantes comunistas como colaboradores a la

Unidad Popular comiencen a desaparecer o a ser asesinados después del Golpe cívico-militar de 1973.

A inicios de los años ochenta Luz elaborará un Calado de Ramona Parra (figura 9) a partir del rostro que apareció en los medios de comunicación de su documento de identidad. La forma de componerlo era fotocopiar la imagen del rostro de Ramona, ampliarla en fotocopias hasta un tamaño similar al de un rostro humano y trazar en el cartón un Calado para después hacer la matriz o plantilla. Luego utilizar pintura en spray para marcar su rostro en muros, textiles, diferentes papeles y divulgarlos en marchas o concentraciones antidictatoriales. Un gesto de insistencia y multiplicidad. Un cierto tipo de destiempo se instalaba en esta aparición, más de 30 años del asesinato de Ramona convivían con las desapariciones de personas en la dictadura de los años ochenta, donde las organizaciones de derechos humanos y familiares de personas desaparecidas lograban mostrar esas desapariciones en el espacio público. Un destiempo que permite conectar formas de violencia más allá del momento específico, y que propician reflexiones sobre las formas de desaparición, la crueldad y su permanencia en nuestras sociedades.

Para algunas personas que nacimos en los inicios de la dictadura militar en Chile, nos ha producido horror saber que mientras nacíamos, otras personas eran detenidas y hechas desaparecer. Hay aún muchos cuerpos de personas desaparecidas que no aparecen. Esta contradicción colectiva de nacer mientras otros desaparecen por la violencia estatal, es también una herencia. El *archivum delicatum* quiso guardar esa memoria, el entrelazamiento de nuestras memorias familiares con lo que sucedía en el contexto social. La sociedad chilena en los primeros años de la dictadura, vivió formas de disciplinamiento y control de la vida en sus más específicos detalles, alterando y formateando la subjetividad mediante la instrumentalización del miedo y las formas de la violencia sobre los cuerpos. Luz Donoso propuso una manera de encarar y visibilizar esas formas de desaparición a partir del rostro de una mujer. La imagen de Lila Valdenegro la tomó del libro *¿Dónde están? Tomo 6*, impreso en talleres gráficos Corporación Limitada en Santiago en 1979. Luz comentó en algunos audios y anotó en libretas que la elección de la fotografía con el rostro de Lila Valdenegro fue lo que para ella emanaba de su rostro, después Luz conoció su historia que la conmovió. Ella había sido detenida ilegalmente en su domicilio en la ciudad de Valparaíso y su cuerpo continúa desaparecido hasta el día de hoy. Ella no registraba militancia política pero sí su marido estaba ligado al Partido Comunista, una práctica común para las fuerzas represivas era detener a familiares de las personas que buscaban, para así forzar su entrega.



Figura 9



Figura 10

El archivum delicatum también nos hace reflexionar sobre el tipo de violencia que las mujeres reciben en un sistema patriarcal, donde no sólo sus historias son silenciadas o son contadas como una segunda parte de la historia oficial, sino que incluso a veces cuesta conocer cuáles eran sus rostros porque no son divulgados. Por esta razón Luz realiza un Calado del rostro de Lila Valdenegro (figuras 10 y 11) y sigue la misma técnica del Calado de Ramona. Desde la fotografía que aparece en los informes de su desaparición realizado por organizaciones de derechos humanos, ella la fotocopia y agranda hasta alcanzar un tamaño más parecido al real, desde allí realiza la plantilla y la utiliza para realizar Calados en los muros de las calles.



Figura 11

Las conexiones entre los rostros de Ramona y Lila devenidos Calados convivían en el archivum delicatum con todos los procesos que las crearon. Luz conservó cada uno de los registros que le permitirían a alguien en el futuro poder hacer vínculos entre esas historias, junto con los otros registros de formas de resistencia de agrupaciones, personas y colectivos. En el momento en que podemos conectar esas historias colectivas con las propias (como el ejemplo del azucarero en casa de mi abuela y el archivo de Luz), es cuando este archivismo delicado toma formas polifónicas. No sólo porque vuelve a la vida mientras sentimos algo al visitar sus materiales, sino porque hay algo que se mueve dentro de los cuerpos de las investigadoras, una potencia poético-política que permite acceder a un lugar antes innombrable, que acompaña un proceso de una escritura sensible que accede a algo más allá de los materiales y se conecta con otros mundos por venir y otras voces que quieran ser parte.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Braidotti, R. (2000). *Sujetos Nómades*. Paidós
- Donoso, L. (1977) *S/T* En: Ellena; Lihn; Richard; Sommer. (1977). *Cuatro grabadores chilenos* Galería Cromo.
- Ferré y Ferré, M. J. y Bravo, V. (2021). *Los agujeros negros de la dictadura*. Tiempo Robado editora.
- Dufourmantelle, A. (2021) *Potencia de la dulzura*. Nocturna
- Hamann, L. y Osteroth, (2018) *Radical Admiration*. Zaglossus
- Richard, N. (2000) "Imagen Recuerdo y borraduras". En: Richard, N. (ed) *Políticas y estéticas de la memoria*. Cuarto Propio
- Segarra, M. (2014) *Teoría de los cuerpos agujereados*
- Trabucco, A. (2022) *Las homicidas*. Lumen

SOBRE LA AUTORA

Paulina E. Varas

paulinavaras@gmail.com

Doctora en historia y teoría del arte por la Universidad de Barcelona. Profesora titular e investigadora del Campus Creativo de la Universidad Andrés Bello en Santiago y Viña del Mar, Chile. Integrante de la RedCsur y del núcleo Ciencia diversa. Durante 2020 y 2023 desarrolló la investigación Fondecyt n° 11201004 “Arte, política y mujeres en Chile” del cual este artículo contiene reflexiones. Para 2024 prepara la curaduría colectiva “Re vueltas gráficas. Multitudes para cambiar la vida” en el Centro Cultural La Moneda en Santiago. Ha publicado artículos y libros en Chile y el extranjero sobre arte contemporáneo, arte y política, feminismos y procesos subjetivos y colectivos relacionados con la memoria. Sus temas investigación son arte y política, feminismos, memorias, Chile y América Latina.