



REPUBLICA DE CHILE



ACTAS OFICIALES DE LA COMISION CONSTITUYENTE

A.— Designación de la Comisión Constituyente	2
B.— Decreto Supremo N° 1.064, de 12 de noviembre de 1973, del Ministerio de Justicia	2
C.— Incorporación de la señora Alicia Romo Román	3
D.— Acta de la Sesión 1ª, celebrada en lunes 24 de septiembre de 1973	4
— Designación de Presidente y de Secretario de la Comisión Cons- tituyente.	
— Intervención de los señores Ortúzar y Díez, sobre los principios fundamentales que deberán inspirar la nueva Constitución Política del Estado.	

400.000
MILLONES DE PUNTOS APARTES

125.000
MILLONES DE COMAS

88.000
MILLONES DE ESPACIOS

450.000.000
CARACTERES

7.000.000
PALABRAS

900.000
PÁRRAFOS

11.000
PÁGINAS

11
TOMOS

LA COMISIÓN ORTÚZAR comenzó a trabajar el 24 de septiembre de 1973
y terminó de reunirse el 5 de octubre de 1978.

Su misión era redactar el anteproyecto para la CONSTITUCIÓN DE 1980.



junio del 2016



Universidad de Chile



COMISIÓN ORTÚZAR,
ACCIONES EN TORNO AL LEGADO DE UNA/LA REFUNDACIÓN
Núcleo Arte, Política y Comunidad

ISBN 978-956-9737-01-5

TIPOGRAFÍA & DISEÑO | *Pamela Figueroa* & *Horacio Mella*

FOTOGRAFÍA | *Cristián Muñoz*

PRENSA & DIFUSIÓN | *Gabriela González* & *Macarena Montes*

Esta publicación está sujeta a Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Obra financiada por Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas,
de la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación.

Patrocinado por el Departamento de Teatro de la Universidad
de Chile (DETUCH).

HECHO EN CHILE

Comisión
Ortúzar,
acciones en
torno al
legado de una/
la refundación

NÚCLEO ARTE, POLÍTICA Y COMUNIDAD

COMISIÓN ORTÚZAR,
ACCIONES EN TORNO AL LEGADO DE UNA/LA REFUNDACIÓN
Núcleo Arte, Política y Comunidad

INTEGRANTES

Académicos | *Mauricio Barría, Francisco Sanfuentes, Rodrigo Torres,*
Sergio Grez Toso y Ana Harcha Cortés.
Egresados Facultad de Artes Universidad de Chile | *Gonzalo Dalgarrando,*
Tomás Henríquez Murgas, Constanza Blanco Jessen, Benjamín Bravo Luengo,
Sebastián Chandía Chiappe, Daniela Jofré y Andrés Maturana.
Artistas Invitados | *Patricia Artés Ibáñez, Cristián Muñoz Darlic,*
Pamela Figueroa, Carola Sandoval Goubet, Josefina Cifuentes y Daniel Marabolí.

COLABORADORES [en reflexión/investigación]

Oriela Areyuna, Nicole Camilli, Ignacio Agüero y Antonio Kadima.

Contenidos

Sobre el proyecto Comisión Ortúzar	10		
Trayectorias	14		
Procesos constituyentes a la chilena: La inveterada tendencia de las elites a arrogarse la soberanía <i>por Sergio Grez Toso</i>	16		Hitos 68
Sobre los procesos de anagnórisis: Una relación biográfica con la Constitución chilena <i>por Gonzalo Dalgarrando Haritçaldé</i>	27	Sobre la etapa de estudios del proyecto Comisión Ortúzar	70
Ensayo de una metodología: Problema, experiencia y proyecciones <i>por Constanza Blanco Jessen y Ana Harcha Cortés</i>	36	Coloquio: El arte como proceso constituyente	76
Acciones en torno al legado de una refundación: Dos miradas sobre su dramaturgia <i>por Mauricio Barría Jara y Patricia Artés Ibáñez</i>	43	Acción Chacarillas #1	80
Divagaciones en torno al rol de performer <i>por Sebastián Chandía Chiappe y Tomás Henríquez Murgas</i>	52	Acción Chacarillas #2	82
Dos notas sobre el proceso	58	Acción Chacarillas #3 El piscinazo. En vísperas del cumpleaños Nº41 de nuestra institucionalidad	86
Una breve nota sobre la interdisciplina y la integración, la división social del conocimiento y la sensibilidad <i>por Patricia Artés, Andrés Maturana y Francisco Sanfuentes</i>	60	Pizarras	88
Registro: Comisión Ortúzar <i>por Cristián Muñoz Darlic</i>	63	Acción de carteles FITKA	92
		Al centro de la injusticia	94
		Notas sobre una acción	100
		Yo construyo/Yo consumo	106
		Registro	112

Sobre
el proyecto
Comisión
Ortúzar

EL PROYECTO COMISIÓN ORTÚZAR consistió en la realización de una investigación artística interdisciplinar a partir de la revisión de las ACTAS DE LA COMISIÓN ORTÚZAR, comisión que entre el 24 de septiembre de 1973 y el 5 de octubre de 1978, tuvo la misión de debatir y crear el anteproyecto de una NUEVA CONSTITUCIÓN POLÍTICA para Chile.

A 42 años del Golpe de Estado y a 35 años de la aprobación mediante un plebiscito irregular de la legal, pero ilegítima CONSTITUCIÓN DE 1980 (11 de septiembre de 1973 el primero; 11 de septiembre de 1980, el segundo), en un contexto país en donde las movilizaciones sociales cuestionan el sistema instalado y su norma, exigiendo un cambio constitucional —que en algunos casos incluye la demanda de ASAMBLEA CONSTITUYENTE (AC)— el hallazgo de las actas, permite comprender como el proceso político llevado a cabo durante 17 años por la dictadura militar significó esencialmente una refundación del Estado de Chile con el fin de generar las condiciones de instalación del sistema de economía social de mercado llamado comúnmente: *neoliberalismo*.

LAS ACTAS DE LA COMISIÓN ORTÚZAR, cuyo cuerpo total documental es de 11.000 páginas, fueron encontradas a propósito de la realización de un trabajo de investigación teatral, que buscaba generar una reflexión en el presente respecto a la conmemoración de los 40 AÑOS DEL GOLPE, junto a un grupo de estudiantes del curso de 4º año de la Carrera de Actuación de la Universidad de Chile (dictado por la profesora Ana Harcha), respecto de lo cual se realizó un trabajo acotado, a propósito de algunos fragmentos de las mismas. Este breve proceso de trabajo permitió percibir la urgencia de rescatar este material de forma íntegra, no sólo en razón de su contenido, sino también en atención a las posibilidades de indagación artística que ofrecía. Por otra parte, ayudó a dimensionar el desconocimiento que existía respecto de esta dimensión de la dictadura militar. Para muchos, la dictadura era sinónimo de violencia, desaparición, tortura y exilio, y el gobierno militar una dolorosa interrupción de nuestra naturalizada *tradicción* democrática, pero pocos —también el equipo de artistas que comenzó a trabajar con este material—, dimensionaban en profundidad la complejidad y especificidad del cambio estructural que significó el cambio constitucional post golpe. Por último, la experiencia también permitió observar cómo procesos pedagógicos acotados podían convertirse en experiencias de aprendizaje significativo para una comunidad más amplia.

Lo anteriormente señalado, contribuye a su vez a observar un problema común: si bien es perceptible la posibilidad de una necesidad de

cambio constitucional, los ciudadanos comunes conocemos poco sobre las alternativas de realización de esa transformación, y así, aunque la realización de una AC, es tema recurrente en foros de discusión política, es un problema concreto proponer de forma consciente el cómo se podría elaborar una estructura política que posibilitara un proceso orgánico, verosímil y justo respecto a la misma. En vínculo con lo anterior, desde las diversas experticias de este grupo, no se puede ni pretende dar respuesta a la situación del cómo implementar un cambio constitucional en el ámbito del Estado, pero sí, el hallazgo de las ACTAS permite plantear una serie de interrogantes políticas ineludibles al momento de confrontarnos con esta posibilidad. La cuestión de la soberanía, del sentido y alcances del estado de excepción, la posibilidad real de la participación, la eficacia del asambleísmo, la inexorabilidad de la decisión de cómo finalmente la memoria y la historia son producto de relatos que han devenido comunitarios, en la puesta en escena social de su enunciación.

14

- a. Activar una discusión interdisciplinaria y comunitaria respecto a la construcción de memoria y ciudadanía, desde el conocimiento y encuentro con las ACTAS DE LA COMISIÓN ORTÚZAR.
- b. Constituir el *Núcleo* permanente de creación e investigación: *Arte, Política y Comunidad*, entre diversos miembros de la Facultad de Artes; Filosofía y Humanidades e ICEI, de la Universidad de Chile, para producir sociabilidad y conocimiento, desde la relación: arte, memoria, historia, política y comunidad.
- c. Dar a conocer a una comunidad expandida un documento de importancia radical —desconocido para la mayoría de la población nacional— para la comprensión de nuestra propia práctica y condición de ciudadanos, mediante estrategias de encuentro y participación colectiva.
- d. Trabajar, desde una propuesta de investigación-creación dinámica, las posibilidades de construcción de realidad de la noción de archivo, como sustento de memoria e historia política en nuestro contexto, poniendo en tensión documentos oficiales (archivos fijos) con la experiencia de los cuerpos (archivos vivos).

Objetivos iniciales

- e_ Investigar y desarrollar procedimientos de creación de dispositivos de encuentro, destinados a activar la memoria colectiva y la toma de conciencia sobre los procesos políticos de nuestra constitución ciudadana.
- f_ Utilizar el hallazgo documental de las ACTAS DE LA COMISIÓN ORTÚZAR y la evidencia de su autoritaria forma de constitución, como generador de una pregunta radical respecto de los procesos de investigación y creación artística que accione, justamente, en sentido contrario, interdisciplinariamente y comunitariamente, con el fin de generar dispositivos de encuentro, comprensión y creación colectiva de sentido, y prácticas concretas de comunidad, desde el arte.
- g_ Vincular la creación-investigación artística y humanista de la universidad con las comunidades ciudadanas, a fin de fortalecer desde prácticas concretas la creación de un sujeto colectivo capaz de vincular y crear subjetividad en una relación común.
- h_ Generar diversos dispositivos de recopilación; intervención; performatividad-teatralidad; y producción teórica, que desarrollen y materialicen la experiencia desde una práctica concreta.

15

Sobre el Núcleo Arte, Política y Comunidad

Es un grupo de investigación y creación artística formado por estudiantes, egresados y académicos de la Facultad de Artes y Humanidades en colaboración con distintos artistas, activistas y agrupaciones de la sociedad civil. Surge en 2014 con el proyecto en torno a la COMISIÓN ORTÚZAR, que obtiene el Fondo de Creación Artística, de la Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas. Actualmente, continúa trabajando, proponiendo diversas preguntas y acciones en torno a los problemas que lo organizan: *el arte, la política y la comunidad*.



Procesos constituyentes a la chilena:

La inveterada tendencia de las elites a arrogarse a la soberanía

Introducción: El mito de la democracia ejemplar y la realidad de exclusión y soberanía usurpada

UNO DE LOS MITOS NACIONALES más machacados en Chile por la casta política, las clases dominantes, los grandes medios de comunicación de masas y los partidarios del *establishment*, es aquel que afirma la excepcionalidad del desarrollo político de este país en el contexto latinoamericano, situándolo como un modelo de democracia prácticamente desde los inicios de la República.

No obstante, dicha afirmación triunfalista no resiste una enumeración y análisis medianamente pormenorizado de la historia, en realidad, mucho menos pacífica, consensuada e idílica que la relatada y exaltada en los discursos oficiales. Si nos remitimos tan solo al período republicano, constataremos que la historia de Chile está plagada de guerras civiles; golpes de Estado (exitosos y fallidos); motines; enfrentamientos más o menos violentos entre clases, facciones o grupos; dictaduras (*legales* y de facto); masacres de trabajadores e indígenas; períodos prolongados de suspensión de las garantías constitucionales; ciudadanía restringida por razones de clase, instrucción, género o exclusión ideológica.¹

Las cinco guerras civiles del siglo XIX, comenzando por las luchas de Independencia (que tuvieron un verdadero carácter de guerra civil) hasta la de 1891, pasando por las de 1830, 1851 y 1859, los numerosos motines militares y la virtual *dictadura legal* del régimen portaleano en su fase más dura (1831-1861), el sufragio censitario y la completa exclusión de las mujeres de la vida política legal, hacen que el sistema político chileno de la centuria decimonónica y de las primeras décadas del siglo XX, pueda ser catalogado como un sistema oligárquico y excluyente. A ello se suma el carácter *a-social* del Estado (liberal) cuya respuesta inicial a la llamada *cuestión social* fue una negativa cerrada a admitir la legitimidad del descontento y las demandas sociales, traduciéndose esta mirada de las elites hegemónicas en una política represiva del movimiento obrero particularmente sangrienta desde comienzos del siglo XX (zona del carbón y Valparaíso en 1903, Santiago en 1905, Antofagasta en 1906, Iquique en 1907). Luego vendría un largo etcétera de episodios represivos, comenzando por Puerto Natales (1919), San Gregorio (1921) y La Coruña (1925), que pusieron una sombra dramática a la mutación del Estado oligárquico en

por SERGIO GREZ TOSO

Doctor en Historia, académico del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile.

1

Sobre estos temas, esbozados a continuación, véase Sergio Grez Toso, *Imagen de Chile. La crisis de una mistificación*, en Mara Santibáñez (dirección), Informe País. Artes Visuales, Santiago, Línea Bicentenario del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012, págs. 76-81.

Estado asistencial y *de compromiso*, empujado por los sectores reformistas del bloque dominante.

Este *nuevo Estado* (vigente hasta 1973) también fue el fruto de la violencia fundadora: dos golpes de Estado (1924 y 1925) y una dictadura (Ibáñez, 1927–1931) moldearon su matriz, remachando sus terminaciones con masacres y persecuciones a los activistas del movimiento obrero y popular. El *corto siglo XX* chileno (1925–1973) estuvo, a decir verdad, atestado de cortapisas a la expresión democrática y de la soberanía nacional. Aparte los golpes de Estado y la dictadura de Ibáñez ya señalados, deben agregarse, en una lista incompleta, nuevos períodos de gran inestabilidad política como el bienio 1931–1932, con dos golpes de Estado y cuatro sublevaciones (militares y civiles) a su haber; complots militares abortados durante fases posteriores, como el *Ariostazo* (1939), el *de las patitas de chanco* (1948), de la *Línea Recta* (1955) y la sublevación de los Regimientos Tacna (1969) y Blindados Nº2 (1973); numerosos episodios punitivos contra los sectores populares y disidentes políticos: masacre de pequeños campesinos chilenos y mapuches en Ranquil, Alto Bío–Bío (1934); matanza del Seguro Obrero (1938); masacre de la Plaza Bulnes de Santiago (1946), Ley de Defensa Permanente de la Democracia (1948–1958), represión sangrienta de las protestas populares de Santiago del 2 y 3 de abril de 1957, matanza de la Población José María Caro (1962), masacre de mineros de El Salvador (1965), matanza de pobladores en Puerto Montt (1969), amén de numerosos sucesos con menor cantidad de víctimas durante protestas populares, especialmente durante paros nacionales en las décadas de 1950 y 1960. Lo anterior, sin considerar la política de terrorismo de Estado implantada durante más de dieciséis años a partir de septiembre de 1973, que se tradujo en matanzas colectivas en septiembre y octubre de ese año y en exterminio más selectivo durante el resto del régimen dictatorial (con un regreso a la represión masiva durante el ciclo de protestas populares que se desarrolló entre 1983 y 1987).

Todos estos hechos —y muchos otros que podrían agregarse, especialmente en lo referido a tiempos más recientes— permiten sostener que una línea fundamental de la historia republicana de Chile ha sido la constante lucha entre, por un lado, los partidarios de las libertades democráticas y los derechos sociales cuya base principal han sido por regla general los trabajadores y sectores populares y, por el otro, los defensores del status quo favorable a las clases dominantes y sus representantes políticos. Las libertades y los espacios democráticos conseguidos

—cuya máxima ampliación se logró entre 1958 y 1973— lo han sido a un terrible costo humano y social, que no se condice con la imagen del país *naturalmente* democrático y consensual que los beneficiarios del orden social han pretendido proyectar. Estas evidencias históricas señalan que Chile nunca ha sido una *democracia ejemplar*. No solo por la persistente represión y el cercenamiento más o menos constante de las libertades y aspiraciones populares sino, muy especialmente, por la cerrada negativa de las elites dirigentes a permitir que la soberanía nacional resida de manera efectiva en su titular nominal: la ciudadanía. Dichas elites jamás han permitido o impulsado un verdadero debate nacional acerca de las normas esenciales que deben regir la vida política del país. Como demostraremos a continuación mediante una rápida revisión de esta cuestión, todas las constituciones que han regido la vida del país han sido el resultado de las discusiones, conciliábulos, consensos o imposiciones por la fuerza de pequeños grupos, en particular las cartas de más larga duración (1833, 1925 y 1980), fruto directo de la presión ejercida por la fuerza militar.²

21

Una historia recurrente de expropiación del poder constituyente originario

En las deliberaciones sobre los primeros reglamentos constitucionales (1811, 1812 y 1814) solo participó una ínfima minoría de personajes *ilustrados* que conformaron comisiones nombradas *a dedo* por los gobiernos de la época y, a lo sumo, fueron sometidos a la ratificación

exclusiva de los vecinos (de alcurnia) de Santiago por medio de firmas recaudadas mediante el sistema de *suscripciones*, reservado exclusivamente para quienes recibían una invitación a manifestar su opinión. La Constitución provisoria de 1818, que dio apariencia legal a la dictadura de O'Higgins, fue impuesta a dicho gobernante por un Cabildo abierto de la aristocracia santiaguina que exigió al Director Supremo la convocatoria de un Congreso y la dictación de un reglamento constitucional provisorio. O'Higgins, contrario a limitar siquiera en pequeña medida

sus poderes, terminó aceptando a regañadientes y nombró una comisión encargada de redactar una carta política, que al fin fue sometida a la aprobación de la elite dirigente por el sistema de *suscripciones*, esto es, invitaciones dirigidas a ciertos patricios para que expresaran su opinión. La Constitución de 1822 fue, finalmente, aprobada por una Convención Preparatoria en cuyo nombramiento intervino activamente O'Higgins por medio de

2

El acápite siguiente corresponde a una síntesis de lo expuesto en Sergio Grez Toso, *La ausencia de un poder constituyente democrático en la historia de Chile*, en *Tiempo histórico*, №1, Santiago, segundo semestre de 2010, págs. 15-35.

las autoridades locales designadas por él mismo. La Constitución de 1823 —gestada durante el gobierno de Ramón Freire— fue elaborada por el Congreso Nacional al que se le dio un carácter constituyente. La llamada *Constitución de 1826* fue, en realidad, un conjunto de *leyes federales* propuestas por José Miguel Infante y sancionadas por el Congreso entre julio y octubre de ese año, pero el proyecto constitucional nunca fue aprobado ya que el Congreso se disolvió pocos meses más tarde a causa de la inestabilidad política.

La Constitución de 1828 fue la más avanzada de aquella época de ensayos constitucionales. Su sello fue liberal-democrático por los amplios derechos individuales que garantizaba, el igualmente amplio poder electoral de los ciudadanos, ya porque para serlo no se requería contar con cierto patrimonio sino solo un mínimo de edad: 21 años los hombres casados y 25 años los hombres solteros. Solo quedaron excluidos de derechos políticos los sirvientes domésticos, los deudores al Fisco y los *viciosos reconocidos*. En teoría, hasta los analfabetos que no estuvieran en estas categorías gozarían del privilegio a sufragio, algo poco común para los cánones de la época, incluso en Europa.

La génesis de esta Constitución —al igual que la de 1823— fue semi-democrática ya que el Congreso Nacional que la aprobó había sido elegido en base a un electorado masculino que incluía a las capas medias, hasta el estrato superior de los sectores populares representado por el artesanado, pero no al *bajo pueblo*. No obstante ese avance, muy luego se hizo presente la virulenta reacción aristocrática centralista contra los proyectos liberales, dirimiéndose el conflicto entre ambos bandos en la guerra civil de 1829-1830, que culminó con la victoria conservadora (estanqueros y pelucones) en la batalla de Lircay en abril de 1830. Este hecho inauguró una larga etapa conocida como el *régimen portaleano* o el *Estado en forma*,³ cuya fase inicial fue la más clara expresión del dominio sin contrapeso de la aristocracia, especialmente de Santiago y la región central.

Aunque un artículo de la Constitución de 1828 establecía que esta no podía reformarse hasta 1836, los vencedores de la guerra civil impusieron su reforma. Para ello convocaron a una *Gran Convención* compuesta por dieciséis diputados del bando vencedor elegidos por el Congreso Nacional (ya depurado de los liberales más prominentes), y a los que luego se sumaron catorce más en lugar de los veinte ciudadanos *de reconocida probidad e ilustración* que, en principio, deberían haber sido nombrados por el mismo cuerpo legislativo. De este modo, en un clima político de persecución a los vencidos (opositores encarcelados u

3
Esta última fórmula fue acuñada por el historiador conservador Alberto Edwards en *La fronda aristocrática en Chile*, Santiago, Imprenta Nacional, 1928.

obligados a partir al destierro, purgas de oficiales del Ejército sospechosos de simpatizar con los liberales, censura de prensa, etc.), el debate constitucional se limitó a los hombres de la elite que eran partidarios del nuevo régimen.

Durante casi un siglo Chile no vivió otro proceso constituyente, solo reformas e reinterpretaciones a la Constitución portaleana que recortaron poderes del Presidente de la República, aumentaron los del Parlamento e instauraron —en la década de 1870— el sufragio universal masculino con el solo requisito de saber leer y escribir. La más severa de estas reinterpretaciones, que significó el paso de un acendrado presidencialismo a un parlamentarismo anulador casi por completo del poder del Jefe de Estado, se efectuó, como suelen ocurrir los cambios institucionales más trascendentales en Chile, bajo la acción de las armas, en este caso, la sangrienta guerra civil de 1891.

El proceso constituyente de 1925 se realizó en un contexto de profunda crisis política del parlamentarismo, de crisis de la economía salitrera (base de la riqueza nacional), gran agitación social y fuerte presencia del movimiento obrero en la vida política nacional. Luego del fracaso del populismo civil de Alessandri Palma, la oficialidad joven del Ejército había ocupado el escenario político enarblando programas de reforma social con dos irrupciones sucesivas, en septiembre de 1924 y en enero de 1925. En ese contexto, el país se aprontaba a una refundación política en base a un nuevo texto constitucional. Entonces, por primera vez, otros actores, los sectores populares, especialmente el movimiento obrero organizado, en marzo de 1925 intentaron hacer oír su voz en el debate constitucional mediante las deliberaciones de un organismo denominado Asamblea Constituyente de Obreros e Intelectuales o *Constituyente Chica*, compuesta por comunistas, fochistas (miembros de la Federación Obrera de Chile), demócratas, laboristas sin partido, anarquistas, radicales, feministas, distintas expresiones del *alessandrismo popular* y trabajadores independientes. La *Constituyente Chica* aprobó varios *principios constitucionales* que debían servir de base para la discusión nacional cuando se convocara a la *Constituyente Grande* o Asamblea Constituyente Nacional. No obstante, sus acuerdos no tuvieron mayor eco político ya que el presidente Alessandri, por sí y ante sí, designó a los miembros de las dos comisiones que debían preparar la Asamblea Constituyente, escogiendo a una mayoría de viejos políticos. Solo unos cuantos dirigentes de organizaciones sociales y de partidos y grupos de izquierda que habían formado la *Constituyente Chica* fueron invitados por el Jefe de Estado.

El propio Alessandri presidió la comisión que debía estudiar las reformas constitucionales, convirtiéndola en la Constituyente misma y utilizó toda su influencia y poder para vencer las múltiples resistencias que suscitaba su proyecto constitucional.

Entre el 18 de abril y el 23 de agosto de 1925, en treinta y tres sesiones a las que asistió un promedio de doce personas, la *comisión chica* preparó el proyecto de nueva Constitución de marcado corte presidencialista. El elemento decisivo que inclinó la balanza, fue, una vez más, el Ejército. A partir del 23 de julio, el inspector general del ejército, general Navarrete, apoyó abiertamente las proposiciones de Alessandri de Constitución presidencialista y plebiscito como fórmula de aprobación. De esta manera, el jefe de Estado logró imponer la vía plebiscitaria en vez de la convocatoria a una Asamblea Constituyente, lo que hubiese implicado un verdadero debate constitucional nacional. El plebiscito fue convocado el 31 de julio para el 30 de agosto. El proyecto de Constitución impulsado por Alessandri fue aprobado por una minoría de electores. Sobre 302.304 inscritos apenas acudieron a votar 135.783, de los cuales 127.509, o sea, 42,18% de los inscritos y 93,9% de las personas que sufragaron, aprobaron el proyecto presentado por el Ejecutivo. La Constitución de 1925 fue, pues, sancionada por menos de la mitad de los votantes potenciales, pero con el apoyo decisivo de los militares, quienes expresaron a través de su más alta jerarquía la amenaza apenas velada de una nueva intervención. Con algunas reformas, dicho texto constitucional se mantuvo vigente hasta septiembre de 1973, cuando una nueva irrupción de las Fuerzas Armadas —la más violenta y de mayores consecuencias— la echó por tierra, arrastrando junto con ella al frágil *Estado de compromiso* que tanto enorgullecía a la clase política y buena parte de la ciudadanía.

Las condiciones y la forma como fue elaborada y aprobada la CONSTITUCIÓN DE PINOCHET en 1980 son ampliamente conocidas. Chile vivía los peores años de la más cruenta dictadura militar. Un régimen de terror mantenía al país sometido a la cúpula militar y empresarial que se encontraba implementando un proyecto de sociedad y economía neoliberal extremo. La ciudadanía carecía de las condiciones mínimas para debatir y manifestar libremente sus ideas y preferencias. Miles de opositores habían sido asesinados, encarcelados, torturados o exiliados. No existía libertad de prensa, derecho de reunión ni de asociación para los opositores; los registros electorales habían sido quemados por los militares golpistas; el estado de emergencia regía en todo el territorio

nacional y los partidos políticos se encontraban *en receso* (prohibición de funcionamiento) cuando no eran abiertamente perseguidos y diezmados por la represión dictatorial, como ocurría con las organizaciones de izquierda.

La dictadura preparó larga y minuciosamente su Constitución. Apenas transcurridos once días después del golpe de Estado de 1973, la Junta Militar de Gobierno creó una Comisión de Estudio o Comisión Constituyente encabezada por el exministro Enrique Ortúzar del derechista expresidente Jorge Alessandri Rodríguez. Durante cinco años este grupo trabajó en un anteproyecto constitucional, siguiendo las orientaciones del gobierno de facto. En noviembre de 1977, el dictador Pinochet entregó a Ortúzar instrucciones escritas por su ministra de Justicia, Mónica Madariaga, y por Jaime Guzmán, principal ideólogo del régimen, para que elaborara un proyecto de Constitución. Al cabo de casi un año, la Comisión Constituyente produjo un anteproyecto constitucional, que luego fue sometido a la revisión del Consejo de Estado. Pocos días antes de que este organismo entregara oficialmente su documento, el gobierno formó un grupo de trabajo encargado de revisarlo a cuya cabeza quedó Madariaga. La ministra, cuatro auditores militares, más algunos invitados ocasionales introdujeron ciento setenta y cinco cambios. El texto corregido fue remitido por el Consejo de Estado a la Junta de Gobierno, luego fue analizado durante algunas semanas por juristas y algunos miembros del cenáculo en el poder; el 10 de agosto de 1980 se aprobó la versión final. Todas las deliberaciones fueron secretas. El 11 de agosto, el gobierno de la dictadura anunció por cadena nacional de radio y televisión que en un plazo de treinta días se realizaría un plebiscito para aprobar o rechazar la nueva Constitución.

El *debate ciudadano* se realizó en las condiciones que imperaban desde 1973, las que pueden sintetizarse en la vigencia en todo el país del estado de emergencia, receso político, control gubernamental de las publicaciones, clima de terror generalizado, sin alternativas para los votantes, sin el claro establecimiento de las consecuencias jurídicas de una derrota, sin registros electorales, sin supervisión ni recuento electoral independiente. Aunque el gobierno autorizó la realización de un meeting opositor, otras manifestaciones contrarias al régimen fueron prohibidas y las fuerzas oficialistas pusieron todos los recursos que les daba su dominio total del aparato de Estado y un amplio control de los medios de comunicación al servicio de la campaña por la aprobación (el voto *sí*) de la nueva Constitución. Los resultados oficiales del plebiscito fueron los

siguientes: votos por el *sí* a la nueva Constitución, 4.204.879 (67,04%); por el *NO* (rechazo), 1.893.420 (30,19%); nulos, 173.569 (2,77%). La oposición denunció todo tipo de fraudes e irregularidades: recuento erróneo de votos (contabilización de votos *NO* y nulos como blancos o *sí*, o anulación de votos *NO*); inconsistencias entre el número de sufragios contados y el número de firmas de votantes registrados (votantes excesivos o faltantes); recuentos no públicos; personas que sufragaron más de una vez; más votos que cantidad total de habitantes en al menos nueve provincias; etc.

Las numerosas reformas posteriores a la Constitución dictatorial —en 1989 y 2005— se efectuaron de la manera chilena *clásica*, esto es, sin un efectivo debate nacional y en base a acuerdos cupulares de las fuerzas políticas dominantes. En 1989 se realizó un plebiscito que concitó el hasta entonces inédito consenso de partidarios y opositores a Pinochet, constituyéndose en el primer hito de la legitimación del sistema institucional impuesto por la dictadura por la Concertación de Partidos por la Democracia. En 2005, un acuerdo cupular entre el gobierno de Ricardo Lagos y la oposición de Derecha tradicional, introdujo nuevas reformas con ausencia absoluta de debate ciudadano y prescindencia, incluso, de un remedo de participación popular mediante la vía plebiscitaria. Reformas —no está de más decirlo— que no alteraron lo esencial del artefacto constitucional de la dictadura, esto es, el carácter subsidiario del Estado y el régimen político de democracia restringida, tutelada y de baja intensidad.

El proceso constituyente actual

Una de las principales promesas del programa del segundo gobierno de Michelle Bachelet y de su coalición Nueva Mayoría fue la elaboración de una nueva Constitución mediante un procedimiento *democrático, participativo e institucional*. Aunque el mero anuncio del carácter institucional del proceso constituyente propuesto por la presidenta y los partidos que la apoyan era una señal suficiente para presagiar con bastante exactitud que ello excluía la vía de la ASAMBLEA CONSTITUYENTE, igualmente generó expectativas en algunos sectores de la ciudadanía carentes de formación y perspicacia política. A pesar de la estudiada ambigüedad de la mandataria y su círculo sobre el mecanismo a emplear, poco a poco se ha ido descorriendo el velo a medida que los principales dirigentes del gobierno y de los partidos de la Nueva Mayoría han comenzado a

dejar ver con más claridad que, en realidad, nunca pensaron seriamente en posibilitar que, por primera vez en la historia de Chile la soberanía residiera en el poder constituyente originario: la ciudadanía. Esgrimiendo distintos argumentos —desde el clásico pretexto concertacionista del período 1990-2010 de carencia de mayorías parlamentarias necesarias, hasta el no menos recurrente expediente de la *desaceleración económica*— la propia Bachelet terminó admitiendo que si bien este proceso se iniciaría durante su administración, la nueva Constitución no será aprobada sino en un gobierno posterior. Según lo anunciado por la Presidenta el 13 de octubre de 2015, a fines de 2016 enviará al Congreso Nacional un proyecto de reforma de la actual Constitución para que, por dos tercios de sus miembros en ejercicio, establezca los procedimientos para elaborar una nueva Carta Fundamental. En esta reforma, se le propondrá al actual Congreso, elegido en base al sistema electoral binominal, que habilite al próximo Parlamento para que este decida por una de las siguientes alternativas el mecanismo de discusión del proyecto enviado por el gobierno y las formas de aprobación de la nueva Constitución: una Comisión Bicameral de senadores y diputados, una Convención Constituyente mixta de parlamentarios y ciudadanos, la convocatoria a una Asamblea Constituyente, o en reemplazo de las anteriores, que el Congreso pueda convocar a un plebiscito, para que la ciudadanía dirima entre las anteriores alternativas. La decisión del mecanismo recaerá en el nuevo Parlamento que asumirá sus funciones en marzo de 2018. Asimismo, Bachelet se comprometió a entregar al Congreso Nacional, a inicios del segundo semestre del 2017, el proyecto de nueva Constitución para que, una vez sancionado por esta instancia, sea sometido a un plebiscito vinculante para su ratificación por parte de la ciudadanía. Al margen de sus apariencias, este alambicado itinerario adolece de un marcado carácter antidemocrático por cuanto deposita en un organismo que carece de la legitimidad necesaria —el desprestigiado Congreso Nacional— las decisiones cardinales y porque, de hecho, descarta la posibilidad de la ASAMBLEA CONSTITUYENTE, al fijarse quorum parlamentarios supramayoritarios (dos tercios y tres quintos, en primera y segunda instancia) imposibles de alcanzar dada la cerrada oposición existente a la Constituyente no solo en la derecha tradicional sino también en buena parte del liderazgo neomayorista. Su *Comisión de Observadores Ciudadanos*, nombrada *a dedo*, encargada de velar por la transparencia del proceso y los *cabildos ciudadanos* no vinculantes —por ende impotentes— son elementos meramente ornamentales que no logran alterar su esencia

antidemocrática. El *proceso constituyente* del gobierno de Bachelet apunta, en realidad, a una negociación con la Derecha clásica para reformar por enésima vez la Constitución neoliberal de la dictadura manteniendo el carácter subsidiario del Estado y la democracia restringida, tutelada y de baja intensidad.⁴

Las evidencias demuestran, pues, que de no mediar una gran presión en pro de una salida efectivamente democrática, el tan bullado *proceso constituyente* oficial se encaminará por la vía tradicionalmente recorrida por las clases dirigentes y las elites políticas en la historia de Chile, consistente en birlar la soberanía a su titular nominal (la ciudadanía) mediante la delegación del poder constituyente a un organismo carente de dicho atributo. Una comisión bicameral, una *Convención Constituyente* mixta de parlamentarios y delegados electos por la ciudadanía, o cualquier otro engendro que eluda la acción protagónica del poder constituyente originario, no sería sino una reedición de los caminos tantas veces recorridos.

28

Conclusión

Las elites dirigentes chilenas han manifestado con tozuda persistencia a lo largo de toda la historia republicana su pretensión de arrogarse la exclusividad de la soberanía, expropiando este atributo a su auténtico titular. Todos los proyectos constitucionales han sido elaborados y discutidos por pequeños grupos asociados al poder de turno que han funcionado *a puertas cerradas*, con prescindencia absoluta de participación de la ciudadanía, la que, a lo sumo, ha sido convocada apresuradamente en un par de oportunidades a pronunciarse en bloque (aprobación o rechazo) respecto de las propuestas que se le han presentado, sin la realización de un verdadero debate nacional. El *proceso constituyente* anunciado por Bachelet en 2015 no escapa a estas características, solo agregaría un elemento apenas más sofisticado, *cabildos, asambleas o consultas* ciudadanas no vinculantes, meramente decorativas, monitoreadas directamente desde el palacio presidencial. Dicho proceso se desarrollará de la manera tradicional y su resultado no será una Constitución democrática sino nuevas reformas al texto constitucional heredado de la dictadura, frustrando una vez más las aspiraciones de la mayoría del país.

Por lo visto, la refundación política democrática de Chile deberá recorrer una larga marcha para hacerse realidad.

4

Foro por la Asamblea Constituyente, *A no engañarse: Bachelet descartó la Asamblea Constituyente*, Santiago, 18 de octubre de 2015; <http://goo.gl/IHEFQB>

Sobre los procesos de anagnórisis.

Una relación biográfica con la constitución chilena.

La idiotez tiene sus puntos a favor,
es la única enfermedad donde el
enfermo no sufre
excepto todos a su alrededor,
hacer buenas preguntas ayuda
a que no sea contagiosa.
La idiotez es colectiva cuando nadie
se cuestiona las cosas.

Rene Pérez, *Los Idiotas*, 2014

30

ENTRAR A DESCRIBIR los procesos históricos y constitucionales por los que ha pasado nuestro país ha sido una actividad que ha generado en mí la pregunta de si: ¿es esta una tarea de cuya pertinencia pueda hacerme cargo? Esto lo digo debido a que, más allá de que existan personas más capacitadas que yo para desarrollar el tema, la conformación de mi pensamiento político vino a establecerse hace no mucho tiempo, debido a que nunca recibí una educación política propiamente tal, por lo que tuve que venir a informarme y auto-educarme ya muy viejo sobre diversas materias en las que tenía vacíos. Hoy se me hace evidente que esta ignorancia se reprodujo sistemáticamente en los diversos sectores sociales. Soy actor y la versión de la Historia de Chile que se me enseñó en el Colegio, es la que se validó institucionalmente por los diferentes ministerios de educación desde que se volvió a la democracia. Se podría decir que se me entregó una visión que no considera todos los hechos ocurridos en dictadura. Este vacío generalizado, a mi juicio, por la institución educacional persiste hasta el día de hoy, por lo que es desde esta *ignorancia*, que pretendo hablar sobre lo cívico, sus manifestaciones en la ciudadanía y su relación con la Constitución.

Una vez concluida la Dictadura el problema de cómo enseñar o recordar esos diecisiete años de historia se tornó álgido y es algo aún no resuelto por las instituciones educacionales. Ahora, a pesar de que la *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* que generó el informe Rettig, se había conformado ya a principios de los años noventa, resulta llamativo que recién en el año 1998 se viniera a cambiar el programa de Historia de Chile que se enseñaba en los colegios y el cual fue instalado el año 1985, esto para poner

por GONZALO
DALGALARRANDO HARITÇALDE
Investigador escénico, actor.

de forma tímida los hechos sucedidos durante la dictadura (o régimen militar si el profesor lo prefiriese). Pero si escarbamos un poco nos podemos topar con la investigación: *Estudio exploratorio de la enseñanza y aprendizaje de la sub-unidad Régimen Militar y transición a la Democracia*, el cual devela que se deja como último contenido a pasar (del respectivo año según el plan escolar) el estudio del ya mencionado periodo y casi el 40% no llega al tema. Por otro lado tampoco se hace cargo de los conflictos indígenas, desplazando la historia como un proceso que pasó pero que no se vive en el presente día a día.

Tal vez por miedo de que se reactivasen antiguos ardores y enemistades es que surgió toda una generación, de la que sin duda alguna fui parte, a la cual se le arrancó cualquier especie de interés por *lo político* o *lo cívico*. De hecho, no hubo necesidad de arrancar nada, más bien lo que sucedió es que este ímpetu fue simplemente anulado, neutralizado, a través de la imposición de una lógica instrumental que nos hizo pensar que cualquier cosa que tuviera que ver con la política tenía necesariamente que ver con la mera ejecución de un plan de desarrollo técnico, por lo que el gobierno, ente encargado de llevarlo a su realización, se convertía en un tecnócrata. Dentro de esta visión ya no era necesaria nuestra existencia como sujetos opinantes, apenas como operadores de un plan eficiente para los parámetros del neoliberalismo.

Fiel evidencia de esto son las propias palabras de Pinochet que describe el proceso de toma de decisiones del gobierno militar, herencia que fue traspasada nocivamente como un modelo de mando:

Un día, en esta mesa, se estaba tratando un problema de gobierno. Vinieron siete políticos. Fue antes del plebiscito de Octubre de 1988. No recuerdo de qué materia se trataba, pero no interesa. Llegamos como a las cinco y media de la tarde y fue un verdadero bla, bla, ra, ra. Terminaron de hablar a las ocho de la noche. Y no habían solucionado nada. Al otro día volvimos a juntarnos. Y otra vez lo mismo. Bla, bla, bla y tampoco llegaron a una solución. ¡Fueron cuatro días! Yo los miraba, no más. Hasta que les corté el queque y les dije: —Señores, esto se hace así— y así se hizo. El queque lo corté militarmente. (CORREA Y SUBERCASEAUX, 1996:52).

Este modus operandi retrata bien, la aversión que el gobierno militar le tenía a la *politiquería* (como el mismo Pinochet la llamó), estableciendo en el inconsciente colectivo, mediante diferentes mecanismos, la idea

que cualquier tipo de pensamiento político era más bien una fachada para la charlatanería eterna. Por lo mismo, esa naturaleza técnica de resolver problemas, en la que nadie cuestionaba su pensamiento debido a que la oposición había sido reprimida y amedrentada, a finales de los años ochenta es que se le empieza a tomar como un modelo *político*. Resulta chistoso, pienso, puesto que se genera una paradoja: como Pinochet no tenía que lidiar con otras opiniones nunca experimentó la discusión democrática y el ejercicio político real, por ello Pinochet terminó haciendo pasar el cuento de que no era más que un soldado, y que lo que hacía él era una política *des-politizada*. De esta manera, así como el gran mérito del diablo es que nos hizo creer que no existía, el pensamiento de que se podía gobernar de forma *apolítica* fue instalado, entregando a los que apoyaron el golpe militar y su progenie la ilusión de que se podía regir técnicamente, sin discurso.

32

De hecho esto último también se ve reflejado en otras cosas, especialmente dentro de las universidades privadas, por ejemplo, cuando yo entré a la Universidad Adolfo Ibáñez, previo a mis estudios en la Universidad de Chile, noté la inexistencia de una *Federación de Estudiantes* y que el único organismo representativo eran *Centros de Alumnos* a la cabeza de cada carrera, los cuales se encargaban de la recepción de mechones y la gestión de fiestas (que por lo general son lo mismo) entre otros eventos sociales. Ahí me vine a dar cuenta de la nula existencia, para ese entonces (año 2006), de Federaciones de Estudiantes en universidades tales como del Pacífico, Desarrollo y los Andes entre otras, dentro de las cuales en las últimas dos lograron ser creadas luego de la polarización vivida a nivel nacional, luego de la movilización estudiantil del 2011. Entonces nos topamos de nuevo con el terror a la *politización* dentro del aula, o dentro de la institución.

Por otra parte, que la educación cívica haya desaparecido no resulta extraño. O sea si nunca se nos educó para que nos preocupáramos de nuestro país como ciudadanos es entendible que no desarrollemos ningún interés por el devenir de éste, que exista una sustantiva masa indiferente, incluso es razonable pensar que a nadie le importe si la Constitución se cambia o no, ya que si se está viviendo en un ambiente cómodo, resulta muy fácil hacer el ejercicio reduccionista de pensar de que en efecto todo está bien y que nada necesita cambiarse. Pero como no todo está bien la rabia empieza a aflorar y como decía Isidora Aguirre: *La rabia es el arma del pobre*. (AGUIRRE, 1970: 42).

Sin embargo, este ímpetu anulado comenzó a querer desmarcarse

de su adjetivo, ya a comienzo de los 2000. Quince años pasarían para que una nueva generación, nacida en democracia, a la que tampoco se le inculcó que el exigir derechos es un deber social, empezara a rebelarse ante esta falta, y concretar así, un movimiento estudiantil y social en el año 2006 con la llamada: *Revolución de los Pingüinos*, la cual exigía el derecho de educación gratuita y de calidad, hito importante que abrió un largo proceso de protestas y cambios que aún hoy no termina. Este proceso poco a poco pondría de manifiesto que el derecho a la educación se encontraba cautivo en una Ley Orgánica de la Constitución, la cual requería un quórum calificado para ser modificada (57% de los diputados y senadores en ejercicio).

La importancia de cambiar la Constitución, a mi parecer, tiene diversos ámbitos, pero que se pueden reducir esencialmente a dos: el simbólico (que tiene que ver también con las formas en que ejercemos democracia) y el *efectivo*. Cuando digo simbólico me refiero a que la Constitución (como ley fundamental de un Estado que determina tanto las libertades y derechos básicos de los ciudadanos como el funcionamiento de los poderes y de las organizaciones políticas de éste) que actualmente nos rige como país, ha sido creada bajo una serie de circunstancias que ponen en entredicho la misma definición o el pensamiento republicano (sistema político que se fundamenta en el imperio de la ley y la igualdad ante la ley) que originó la primera carta magna de la historia. Esto me lleva a las preguntas: ¿cómo es posible generar el marco legal e institucional de un país en un clima de absoluta excepcionalidad legal? (¿se puede construir un barco en la mitad del mar?) y ¿cómo se puede pensar que nos presentamos iguales ante la ley si es que los mismos integrantes de la COMISIÓN ORTÚZAR develan el expreso interés por imposibilitar la futura modificación de la constitución en el caso de que llegasen a *gobernar los adversarios*? La CONSTITUCIÓN DEL 80 es creada en Dictadura por encargo de Augusto Pinochet Ugarte, para ser realizada en tres distintas instancias: primero la llamada COMISIÓN ORTÚZAR sería un grupo de juristas a los que se les encargó redactar el ante-proyecto constitucional, (quienes finalmente sesionaron durante cinco años seguidos entre 1973 y 1978) que luego entregarían el borrador al Consejo de Estado, segunda etapa. Este Consejo, convocado por el Gobierno Militar, estuvo conformado por Jorge Alessandri, Arturo González Videla, por ex-embajadores, ex-rectores, ex-ministros de estado, representantes de carabineros y fuerzas armadas. Esto para llegar a la tercera etapa, en donde la misma Junta Militar, a puerta cerrada y sin actas que registren sus discusiones,

sesionan y finiquitan el proyecto constitucional para luego presentarlo a aprobación *pública* mediante el plebiscito de 1980, acto en el cual no existieron registros electorales, haciendo posible que una persona pudiera votar reiteradas veces y sin fiscalización. Cabe decir además, que a la oposición no se le dio espacio para presentar un contra-proyecto ni se le otorgó espacio televisivo ni radial para generar una campaña a favor de la negativa al proyecto constitucional. Cabe entender que el *simbolismo* está en lo que representa la actual constitución: dictadura, fraude, puerta cerrada, militares, muerte, dificultad para ser modificada, etc.

Por otro lado está el ámbito efectivo o práctico, que se reduce a lo que bien llama el profesor Fernando Atria como los *cerrojos constitucionales*. Estos son formas en que la constitución garantizó su profunda dificultad a la hora de intentar modificarla. Estos cerrojos pueden dividirse en cuatro. PRIMERO: los *quórum supramayoritarios* que ya explicamos anteriormente en donde se necesita $\frac{4}{7}$ de las Cámaras para aprobar una Ley Orgánica. SEGUNDO: *el Tribunal Constitucional y su veto contramayoritario* que es una institución creada en los 70, re-inventada en la Constitución de 1980 y reformada el 2005, cuya función es, según la normativa vigente establecida en los archivos del senado: *Ejercer el control de constitucionalidad* el cual se manifiesta concretamente a través del veto de leyes aprobadas en las cámaras acudiendo al argumento de que no obedecen al espíritu de la constitución. Cabe decir también que esta institución colegiada posee diez miembros de los cuales ninguno es elegido por votación popular, sino que son elegidos internamente por el Senado, la Corte Suprema y el Presidente de la República. TERCERO: la designación de *senadores vitalicios* (actualmente derogada). CUARTO; y último, (que ya está en proceso salida) es el *sistema binominal*. Éstos dos últimos, son mecanismos de sobre-representación de grupos políticos de derecha en diferentes grados, por un lado sumando 9 senadores designados a un número de 38 electos generando una masa que puede cambiar el resultado de una votación, por otro lado el binominal, al presentar dos candidatos por lista, si la lista doblaba a la que le secundaba, independientemente de que si la segunda lista poseía en efecto la segunda mayoría en términos individuales, la más alta arrastraba al segundo candidato de su lista.

No tengo claridad absoluta de cómo se devuelve el ímpetu cívico a la ciudadanía, tampoco creo que tenga la soberbia o la autoridad moral para hacer eso, pero me pregunto a menudo: ¿cómo puedo interesar a la gente para que se conecte con este tema? Aristóteles explica que la

anagnórisis es el descubrimiento por parte de un personaje de información esencial sobre su identidad, sus seres queridos y su entorno. Este reconocimiento produce un cambio radical en la conducta del personaje y lo ayuda a componer una idea más precisa de sí mismo y de su entorno. Comúnmente este evento es provocado por alguna tragedia irreversible que pone en evidencia los hechos. Es evidente que una ciudadanía que se conoce es una que logra identificar sus problemas, o sea si nos interesa nuestro país y queremos un orden democrático real, hay que saber qué es lo que ha pasado en él, en su gente y su historia.

Para terminar dejo esta cita del relevante intelectual de la Alemania nazi en el que Jaime Guzmán, participante estrella de la ya nombrada Comisión Ortúzar, se basó para crear el proyecto constitucional que actualmente nos rige:

En efecto, cuando de un modo formalista se equipara la Constitución con la norma legal formulada en la Constitución, definiéndose esta última, a la manera formalista como *una ley difícilmente alterable, y nada más*, es natural que todos aprovechen la oportunidad que se les ofrece de hacer difícilmente modificable aquella que les interesa de veras. (SCHMITT, 1931: 92).

35

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, I. (1970),
Los que van quedando en el camino, Santiago: Imprenta Mueller.
- CORREA, R. Y ELIZABETH SUBERCASEAUX (1996),
Ego Sum. Santiago: Editorial Planeta Chilena S.A.
- SCHMITT, C.(1998),
La defensa de la constitución. Madrid: Editorial Tecnos.
- TOLEDO JOFRE, M. I.
Estudio exploratorio de la enseñanza y aprendizaje de la sub-unidad del regimen militar y la transición a la democracia. (online) 7 de Enero de 2011, 14 de mayo de 2012 (6 de Julio de 2015). <http://goo.gl/xLi2ge>



36





Ensayo de una metodología:

Problema, experiencia y proyecciones

Problema

[UNO]

EL PLANTEAMIENTO DE UN TRABAJO que accione desde la relación: archivo de memoria histórica e interdisciplinas, contiene en sí una serie de problemáticas y preguntas con las que puede ser necesario comprometerse a fin de materializar una acción común, que surja del descubrimiento de una forma de trabajar particular a un colectivo, consciente de la existencia de modelos precedentes, al tiempo que de la singularidad de cada encuentro, tanto por los integrantes que le conforman, como por el lugar y momento en que acontece.

En el caso particular que aquí se presenta, las cuestiones fundamentales tenían relación con las conceptualizaciones y comprensiones prácticas en torno al arte, la política y la comunidad, desde las cuales se trabajaría, pues entender qué podría llegar a ser eso, implicaría entrar un debate significativo respecto de medios y técnicas para materializar una idea (arte/*techné*); posicionamientos y disensos (política); y formas de percepción y activación respecto de un estar juntos (comunidad). Además, teniendo presente que este proceso se generaba desde un ámbito académico, relación que implicaba desafíos, problemas y ventajas específicas.

La idea de poner en práctica un laboratorio de imaginarios artísticos, políticos y sociales, en donde se aceptaría trabajar desde una promiscuidad de colaboraciones, se instaló como premisa y sirvió constantemente de puerto al cuál regresar cuando, por diferentes motivos, se perdió esta conciencia en pos de aferrarse a certezas disciplinares, ideológicas o metodológicas.

Constantes preguntas y la materialización en acciones de indagación en torno a esas preguntas, fueron configurándose como las señales respecto de las posibilidades de tratamiento del trabajo. Tener un problema en común, significó tener una acción que realizar en común. Una de las primeras: aceptar la ignorancia y la incertidumbre sobre el cómo se desarrollaría la propia relación de los integrantes del *Núcleo*, así como sobre el conocimiento profundo del contenido —y hechos, memorias o relaciones asociadas— presente en las actas.

La primera acción común fue: estudiar juntos, pensar juntos. Historia de Chile, historia de los procesos constituyentes de Chile, aspectos y conceptos angulares ligados a la generación y comprensión de los estados nacionales, de la posibilidad de una práctica de la democracia. Preguntas como: ¿qué significa soberanía? ¿Qué significa ejercer el poder constituyente? ¿Es lo mismo que ser ciudadano?

por CONSTANZA BLANCO JESSEN
Actriz.

y ANA HARCHA CORTÉS
Investigadora y creadora escénica.
Doctora en Teatro y Literatura.
Académica Departamento de Teatro
Universidad de Chile.

¿Es la soberanía una acción de los ciudadanos o de los cuerpos? Fueron interrogantes que se reiteraron en este proceso de indagación histórico-política que, desde cierta *potencialidad transdisciplinar*, pudo también pensarse, metodológicamente, como una pregunta respecto de la acción: ¿sería posible desarrollar un proceso de creación artística, constituyente? ¿Democrática?

En un contexto en donde las facultades propias de una práctica democrática han sido negadas, friccionadas, condicionadas, restringidas, durante décadas, la pregunta sobre qué podía llegar a ser aquello, hoy, desde la práctica artística, resultaba en extremo significativa.

A mediados de los 90, en Sao Paulo, comenzó a circular una expresión vinculada a la práctica de las artes escénicas, que resulta importante traer aquí, a propósito de lo que se esboza: proceso colaborativo (ARAÚJO; ABREU). Vinculados a metodologías y prácticas propias del teatro popular, se concibió como un sistema de trabajo que, heredero de las prácticas de creación colectiva de los 60 y 70, reactualizaba sus estrategias, entendiéndose como un modelo flexible, que responde a un *determinado momento histórico y social*, particular a cada colectivo, en donde *el proceso es tan importante como su resultado*. Sin buscar una uniformidad metodológica, establece principios comunes identificables —que buscan motivar al colectivo en la concepción de una obra plural y representativa—, en donde al tiempo que se busca: *estimular al máximo, el potencial artístico de cada sujeto involucrado en el proceso de creación de obra* (desde su particular disciplina y rol establecido dentro del grupo), de forma paralela, estimula la *permeabilidad creativa*, entre todos (ARY Y ALPÍZAR, 2015: 61–66).

Definir el procedimiento de trabajo de este *Núcleo* como *proceso colaborativo*, es próximo a lo que se desarrolló. En este caso particular, no específicamente desde un encuentro proveniente de las artes escénicas, sino de un cruce de disciplinas, vinculadas a las humanidades y el arte: historia, derecho, artes escénicas, artes visuales, música, archivo documental; y experiencias de activismo político. En vínculo con esto último, es posible que se pueda proponer aquí una expansión de la potencialidad contenida en lo definido originalmente en Brasil para lo escénico, como *proceso colaborativo*, para plantearlo como posibilidad, al menos, de las humanidades, artes y la experiencia.

Hablar de lo *colaborativo*, implica entender también diferencias respecto de lo entendido, por creación colectiva, en las décadas precedentes. Si bien toma de la historia de las prácticas de la creación colectiva, *el estimular el libre posicionamiento de los involucrados, ante el trabajo*; esta

premisa se hibrida con la de *determinar funciones artísticas específicas para cada integrante del grupo* (ARY Y ALPÍZAR, 2015: 63), invitando a participar de modo crítico y provechoso en los demás campos. Principio de trabajo que se puede aproximar al trabajo que se desarrolló, en términos generales, pero que también fue descubriéndose en el transcurso del proceso desarrollado, además de que logró accionarse con esa claridad de posibilidades de acción, en distintos niveles y grados, en los diferentes momentos de desarrollo de la práctica.

Si para el desarrollo de la experiencia democrática es necesario el consenso respecto de directrices generales, para el establecimiento de una relación común, cierto es que una vez establecidas esas directrices, es en la aparición de la crisis respecto de ese consenso —el momento en que se produce el disenso y por ende la posibilidad de modificar o cambiar el acuerdo inicial o aspectos de él—, cuando es posible observar la fortaleza de esa democracia, pues, si sus principios son sólidos, logrará permitir la convivencia de un disenso con vigencia efectiva —en la diferencia, diversidad, heterogeneidad que produce respecto de lo establecido—, manteniendo su legitimidad inicial.

En el caso que se presenta aquí, de algún modo, modelo a escala de una relación socio-política, fue en el momento de disenso respecto de las directrices planteadas inicialmente, cuando se produjeron los movimientos más interesantes y profundos respecto de las ideas que se estaban debatiendo, así como de las acciones que se estaban realizando. Este disenterir provino tanto desde el interior del grupo, como del encuentro junto a otros actores de la comunidad cultural. La posibilidad que entregó el discutir, el debatir —y en algunos casos—, incluso el claro disenterir respecto de lo propuesto inicialmente como grupo, significó una oportunidad de pensar más hondamente sobre cómo se realizaba este trabajo, de forma integral. Cuestiones que en ciertos casos adoptaron fácilmente nuevas estrategias, metodologías o conceptualizaciones, de manera inmediata, y otras más complejas, que aún se continúan trabajando.

Mantener el consenso inicial se presentó imposible, también respecto del compromiso con el trabajo, de parte de cada uno de sus integrantes. Estabilidad permanente y una concertación de principios, inmutable, posiblemente sea sólo concebible en el planteamiento de una acción que se realiza banal o totalitariamente.

Acción artística con debate, fue lo posible.

Acción política con debate, fue lo posible.

Comunidad inter universitaria con debate, fue lo posible.

Encuentro de comunidades culturales, con debate, fue lo posible. Diferencias que se materializaron en la realización de nuevas acciones. La reflexión ha implicado en todo este proceso, el planteamiento y compromiso de realización de una acción. Toma de decisiones y materialización de ellas. No hay fracaso. Hay toma de decisiones y realización de acciones. En este sentido, viva el fracaso. Otra forma de activación del disenso, o sea, de volver a cuestionar lo que creíamos saber, conocer, controlar, experimentar.

Si la práctica artística podía pensarse como un proceso constituyente, democrático, esta contenía lo anterior. Aceptar que en esta comunidad no éramos todos iguales, que existían diferencias, que esas diferencias no sólo era necesario aceptarlas, sino reconocerlas en su riqueza respecto de las miradas y acciones que se realizaban, y desde esa aceptación colaborativa, generar una posibilidad de vida en común.

42

Experiencia

[DOS]

El eje del proceso de investigación, vinculado a un trabajo de memoria/archivo histórico, requirió como pie forzado una nivelación de los conocimientos del grupo respecto al objeto de estudio e implicó un arduo período de análisis de los distintos materiales en discusión. Para apropiarse del contenido a trabajar, fue imprescindible el aporte de los integrantes familiarizados con los conceptos y áreas de investigación abordadas, como por ejemplo, las contextualizaciones relativas al momento histórico seleccionado —y sus posibles repercusiones en la actualidad— o la comprensión de las terminologías de carácter legal que abundan en la Constitución y en las actas de la comisión. Desde el punto de vista del contenido, el proceso de estudio y de análisis teórico fue un episodio imprescindible para la continuidad del trabajo, ya que generó una base en común para todos los integrantes del *Núcleo*, desde la cual comenzar a proponer y crear nuevos materiales. Una vez habiendo generado un lenguaje compartido se volvió necesaria una opinión externa, ajena al grupo, respecto de las problemáticas que se estaban trabajando, lo que generó un ciclo de coloquios donde fue posible sociabilizar las temáticas que se estaban estudiando y recibir la opinión de otros, al abrir a la comunidad los contenidos seleccionados. Esta retroalimentación fue muy importante para el desarrollo del trabajo posterior y sobre todo, para cambiar el contexto de la dinámica de investigación *a puerta cerrada*; instalando un vínculo concreto con una comunidad próxima, y realizando un primer

ejercicio de acercamiento a la mirada de un otro.

Al llegar a este punto, surgió la necesidad de comenzar a convertir el *cuero de texto* en *obra*, y de darle forma a todo el contenido incorporado. Los primeros ejercicios de transformación del material, evidenciaron la importancia de una pregunta con la que este colectivo debería trabajar: ¿cuál será la relación que se establecerá con el otro?, cuestión que parecía tener respuestas muy diversas, dependiendo también de la disciplina de la que se provenía. De ahí en adelante, el proceso de creación tomó un giro radical al incorporar al espectador/público/caminante/participante/visualizador como elemento de vital importancia a la hora de generar contenido. La discusión posterior fue compleja y exhaustiva, pues también incluyó la pregunta respecto de cuál era la opinión del grupo sobre el material que se estaba creando: ¿debía ser este acercamiento de manera gráfica y directa, incluso didáctica?; o por el contrario, ¿se debían entregar los contenidos de la manera menos condicionada posible?; ¿era mejor trabajar con cifras duras y sólo contenidos históricamente *objetivos*?; ¿o intentar evidenciar directamente la opinión del colectivo en la obra final? El trabajo con las actas despertaba diferentes conciencias en el colectivo, al tiempo que activaba nuestra imaginación. Las acciones de uno estimulaban la imaginación de otros: ¿cómo tomaríamos nuestras decisiones respecto de estas interrogantes y propuestas?

Estas y muchas otras interrogantes se resolvieron a partir de decisiones para poder comenzar a trabajar, desde la forma y la acción, y fueron encontrando sus respuestas desde la materialidad misma de la obra. En la medida en que se iba materializando, en el ensayo y error de estas acciones, surgieron las posibles soluciones artísticas, a las distintas problemáticas que se fueron presentando en cada momento.

El factor multidisciplinar condicionó también la imposibilidad de generar sentidos unívocos, —en la fase de laboratorio, todos los participantes, trabajaron desde sus respectivas disciplinas, y pusieron a prueba la tesis elaborada por el colectivo, desde la cual comenzar la búsqueda— complejizando y profundizando el trabajo: no fue necesario llegar a un consenso disciplinar, pues el desafío era lograr complicidad en los puntos de vista, desde la diferencia como dificultad. Al ser varios integrantes, no siempre fue sencillo lograr acuerdos unánimes en muchos temas, sobre todo por la complejidad de los mismos, y porque estos de cierta manera, atravesaron ideológicamente a cada uno de los creadores, desde aspectos como la propia visión de mundo o de sus maneras de observar el arte como fenómeno social o político. En vista de esto, fue necesario

llegar a acuerdos que generaron la posibilidad de encuentros en los procesos de conversión, y en donde de a poco, de manera orgánica, los diferentes lenguajes se fueron instalando en un ejercicio de *collage*, donde se buscó generar una posibilidad de convivencia que unificara las diferentes disciplinas, sin que ninguna perdiera su propia naturaleza.

Proyecciones

[TRES]

En este momento de la presentación reflexiva de este proceso, cabe decir que todo lo anterior posibilitó una experiencia de carácter multidisciplinar, en donde diversidades de artistas y metodologías, desarrollaron una acción común, desde su diferencia; con atisbos de interdisciplinariedad, que podrían seguir trabajándose en el presente que aún constituimos juntos. Se señala aquí multidisciplinar, porque la experiencia de este proceso, ha develado la posibilidad de lo interdisciplinar, como un desafío distinto al ya planteado. Sin querer caer en definiciones categóricas o absolutistas, se considera que lo interdisciplinar implica ya no sólo trabajar en una acción común desde la diferencia disciplinar, *sino arriesgarse a trabajar desde la diferencia hibridando estrategias y metodologías pertenecientes a la otredad*. En lo particular de este trabajo, grandes preguntas y posibilidades respecto de estos riesgos metodológicos están contenidos en la cuestión sobre: ¿desarrollaremos estrategias espectaculares o invisibles, como formas de activar una alteración de la percepción común respecto de los problemas que trabajamos?; ¿en qué contextos y momentos es necesario trabajar desde estrategias visibles, de interpelación directa a otro, y en qué momentos y contextos es necesario trabajar desde lo íntimo, desde una interpelación íntima?; ¿es posible trabajar desde ambos lugares, dependiendo de los contextos y momentos?; ¿cuáles son las posibilidades y ventajas respecto de la aplicación de esas diferentes estrategias en la tarea de desnaturalizar nuestras prácticas y percepción sobre nuestras formas de creación, de generación de debate, de reflexión sobre nuestra historia, de relaciones como comunidades?

Aquí termina este texto.

En un mar de preguntas.

Sin respuesta.

Con voluntad.

De preguntas.

Para generar una acción.

BIBLIOGRAFÍA

—ALPÍZAR, YORLENI Y ARY,
*Rafael: Proceso colaborativo
en artes escénicas: Brasil y
Costa Rica, Telón de Fondo,*
(n° 21/2015), ISSN (en línea)
1669-6301, páginas 61-66.

Acciones entorno al legado de una refundación:

Dos miradas sobre su dramaturgia

REFERIRSE A LOS PROCESOS de construcción dramaturgía del proyecto COMISIÓN ORTÚZAR, nos instala en el punto quizá más problemático, no tanto del proceso de creación en sí, cuanto del montaje final con el que el proyecto concluye en marzo del 2015 cuyo título fue: COMISIÓN ORTÚZAR. ACCIONES EN TORNO A UNA/LA REFUNDACIÓN. Desde ya el subtítulo nos informaba del carácter ambiguo de la propuesta: no era un montaje teatral, no era una instalación plástica, ni un recital poético. *Acciones* como si aquello a lo cual el público había sido invitado a asistir fuese un conjunto de ejercicios, ensayos o tentativas prácticas en torno a un tema, pero no aquello que convencionalmente entendemos por obra. Problemático porque de alguna forma era en estas decisiones donde se jugó una suerte de poética, donde apareció su fisonomía como *obra*. Son estas decisiones las que constituyen también, tanto su acierto como su posible debilidad.

46

Para entrar al asunto es necesario partir por explicar que es posible entender por dramaturgia, concepto de amplio uso en el campo de las artes escénicas. El investigador español José Antonio Sánchez ha sugerido el término de *dramaturgia expandida*, para comprender la variedad de procesos involucrados en esta noción y defender su pertinencia todavía hoy, luego del efecto *posdramático* que, desde una lectura superficial, pretendía borrar su vigencia.

La dramaturgia no es lo mismo que el drama. Mientras que la primera refiere más a un procedimiento por el cual se organiza una secuencia de acciones, el segundo declara un determinado modelo histórico de organización de esta secuencia. La dramaturgia por lo tanto se refiere a la función de relato de la obra escénica, no siendo exclusiva de la partitura textual, pudiendo tener un registro como texto, sino que implica a todos los elementos que intervienen en una puesta en escena y de algún modo generan relato. El relato en las artes escénicas, cabría entenderlo como el entramado de acciones que organiza principalmente una determinada economía del tiempo en función de generar en un espectador un efecto determinado y menos la serie de contenidos del argumento. El efecto, por otro lado, es la experiencia que tiene este espectador en un aquí y ahora de la recepción, por lo que, en sentido estricto, una dramaturgia a diferencia de cualquier otro tipo de relato es siempre *performativa*, es una economía del tiempo que acontece como tal en los cuerpos de los involucrados; y el texto dramaturgico es simplemente el registro cifrado de tal *performatividad* como la partitura a un concierto. No hay un solo efecto

Dramaturgia y palimpsesto: Desplazamientos performáticos de un nuevo teatro político

[UNO]

por MAURICIO BARRÍA

Dramaturgo y teórico teatral,
Departamento de Teatro Universidad de Chile.

posible, así como no hay una solo modo de estructurar los acontecimientos. Cada obra propone una particular regla de juego, una economía temporal consonante a lo que espera producir y en ese sentido una dramaturgia es por sobre todo un flujo de intensidades. El marco *performativo* que implica la experiencia temporal de un cuerpo en presente se diferencia por el grado de eficacia que proponga el autor. El drama como modelo histórico trabaja sobre el grado sumo de eficacia, es decir, una dramaturgia de drama busca el control completo por parte del autor de los procesos de recepción y significación del espectador. Conforme a la idea de teatro dramático, el drama se convirtió en el mecanismo de conducción de la mirada y el sentido sobre el escenario en la modernidad. La crítica al drama, supone entonces un cuestionamiento al disciplinamiento de la percepción y por ello la dramaturgia contemporánea busca la des-automatización de ésta y para ello tiende a trabajar sobre recursos que le permiten una apertura: el fragmento, la materialidad del discurso, la desintegración del personaje, etc. Es en esta línea donde ingresa el presente trabajo de la COMISIÓN ORTÚZAR.

47

Sin duda los procesos dramáticos fueron, en este caso, inseparables de la metodología que definió el proyecto. Durante este proceso surgieron muchas preguntas que de un modo u otro fueron quedando plasmadas/inscritas/grabadas en la decisiones que ensamblaron la secuencia de acciones finales. Tal vez sea posible resumir estas interrogantes en cuatro preguntas:

- ¿Cómo dar cuenta de estos documentos para lograr transmitir a otros lo significativo y sorprendente que fueron para nosotros los hallazgos y descubrimientos que surgieron durante el proceso de estudio?
- ¿Cómo generar una experiencia de aprendizaje sin caer en lo didáctico y sin banalizar una operación artística?
- ¿Cómo hacer comprender que determinados fenómenos históricos son constitutivos de nuestro presente asumiendo que el espectador normal es no solo ignorante de tales sucesos, sino que es hijo de una época en que lo importante es la actualidad y no la historicidad?
- ¿Cómo generar esa des-automatización de la percepción sobre cuestiones que parecieran evidentes?

Durante el proceso de ensayos, se le solicitó a cada miembro presentar intervenciones sin más pie forzado que aludieran en algún punto a la amplia gama de temas de las actas. Sucedió entonces que lejos de

existir coincidencia en formas y enfoques las sucesivas intervenciones pusieron de manifiesto las diferencias y desacuerdos que teníamos nosotros como artistas. No habíamos nunca reparado en el hecho simple de que un núcleo no supone necesariamente una convergencia natural, por el contrario, lo que sucedió es que se pusieron radicalmente en cuestión las ideas de lo *inter* o de lo *trans*-disciplinar, lo que en la teoría sonaba bien, en la práctica, e insisto, en la práctica no fue así (descubrir en la experiencia y como experiencia esto u otras cosas, pienso fue uno de los grandes hallazgos de este proceso). Cada artista está disciplinado y no solo en el sentido hoy trivializado de eso que postuló Foucault en los 60. La cuestión es más profunda, al menos en el campo del arte, los artistas nos acercamos a los fenómenos de maneras singulares por definición, maneras determinadas no solo por la disciplina sino por la vida de cada cual. La disciplina en el arte está impregnada de esta condición particular, por eso, en realidad, nunca es tan disciplinaria, y lo que hoy muchos llaman arte transdisciplinario no es sino transmedialidad: uso de medios diversos provenientes de diversas disciplinas, pues salir de la disciplina es algo mucho más complejo entre otras cosas, porque significa entender en plenitud en que consiste la propia disciplina en contraste con las otras, lo que implica también comprender a esas otras con cierta propiedad.

Los desacuerdos fueron en aumento hasta llegar a un instante culminante ya cerca de la fecha de estreno. Momento, en el que se tomó la decisión de llevar a escena precisamente este desacuerdo, la divergencia, la tensión de lenguajes y procedimientos, la disonancia de tonos y enunciaciones. El resultado fue una dramaturgia de superposiciones de lenguajes, en la que respetando sus diferencias disciplinarias de enfoque y de producción de efecto podían coexistir o co-suceder. No se trataba que una escena implicase o explicase a la anterior, cada una de ellas como un suceso autónomo y circunscripto entraba en una relación fáctica de corte más sensorial que intelectual. Quizá una manera de entender esto es lo que el investigador Michael Kirby definió como: *estructura compartimental*, para referirse a la diferencia entre la matriz narrativa del teatro convencional y el modo de ensamblaje de acciones de un happening.

La dramaturgia de COMISIÓN ORTÚZAR consistió entonces, en un ensamblaje de acciones compartimentadas que solo encontraban una unidad cada vez en la percepción del espectador. La pregunta por el sentido de la secuencia, la correlación de cada compartimento se desplazó al propio espectador, quien debió construir o decidir no construir en ese momento la coherencia. Esto es clave, puesto que no hay en esta

dramaturgia algo así como un contenido oculto o una llave maestra, la idea de superposición, no es asimilable a la de estratos superpuestos. La superposición aquí acusa una falta de jerarquía, el ensamblaje si bien no es azaroso, responde más bien a una lógica de intensidades que a una lógica del sentido. La secuencia no construye pues una economía eficiente del tiempo, más bien un proceso de dilatación que asume la posibilidad de desatención, de distraimiento, porque lo que busca ante todo es mostrar la dificultad de un proceso y a través de ello plantear la urgente y compleja necesidad de cómo volver a pensar sobre estos asuntos. En otras palabras, la dramaturgia de COMISIÓN ORTÚZAR pone en escena su propia metodología como el problema a pensar artísticamente, siendo consistentes con el proceso que le dio lugar. Mostrar la metodología, o lo que es lo mismo, las decisiones como decisiones, sin cubrirlas de algún modo, emparenta este trabajo con aquellos realizados a principio del siglo xx por Piscator y que él denominó: *Teatro Político*. Sin embargo, un parentesco no implica filiación directa, lo que sucedió acá fue más un desplazamiento de un teatro político hacia una *performance* política, hacia lo que podríamos llamar una dramaturgia del palimpsesto.

49

El límite entre la política y lo político

[DOS]

La experiencia de colectivización del proceso de creación dramaturgía, tiene un recorrido histórico extenso: las oficinas dramaturgías de Piscator (1893-1966), el trabajo teatral del grupo Living Theatre (1947-1969), y la amplia y múltiple experiencia de creación colectiva producida en Latinoamérica, fundamentalmente en las décadas de los 60 y 70, son una pequeña muestra de los distintos contextos e impulsos vitales y políticos desde donde emergen y se insertan estos procesos escriturales.

A propósito de la experiencia latinoamericana Francisco Garzón Céspedes, en el prólogo del libro: *Compilación de Textos sobre el teatro Latino Americano de Creación Colectiva*, plantea dos ideas que nos dirían que la creación colectiva —en la mayoría de los casos— surge como la búsqueda productiva de un teatro político que dé cuenta de las relaciones antagónicas agudas que vive una Latinoamérica que, en ese entonces, se proyectaba en un proceso de transformación, entonces, por una parte: *La creación colectiva no es un estilo sino un método de trabajo*; y por otro la creación colectiva puede entenderse como *métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de nuestros pueblos* (1978: 7).

por PATRICIA ARTÉS IBAÑEZ
Directora de Teatro Público.

No es necesario presentar un estudio acabado de la producción teatral nacional contemporánea, para afirmar que buena parte de ella, por lo menos hace una década, se ha construido a través de procesos dramaturgicos colectivos y que esto no sólo se debe al giro posdramático de nuestros tiempos, sino también a la necesidad de encontrar otros mecanismos que permitan pensar en común la contingencia, los problemas sociales y políticos y nuestra construcción histórica. Es en este sentido que los enunciados de Garzón (la creación colectiva como método, y no como género teatral, que puede ser capaz de develar la lucha antagónica que nos constituye) abren posibilidades para intentar mirar las producciones de nuestros tiempos.

En esta búsqueda de nuestra escena actual que intenta dar cuenta de su acontecer histórico, se inserta el trabajo del *Núcleo Arte, Política y Comunidad* y la producción de su obra COMISIÓN ORTÚZAR, ACCIONES EN TORNO AL LEGADO DE UNA REFUNDACIÓN, añadiendo la dificultad que supone un trabajo interdisciplinar.

50

El material inicial para la construcción de la obra fueron las ACTAS DE LA COMISIÓN ORTÚZAR las que constituyeron el anteproyecto de la Constitución que nos rige hasta nuestros días. Un cuerpo de textos de más 10 mil páginas en el que se desprenden los principios filosóficos y legales que dan forma a la carta fundamental que rige nuestras actuales relaciones sociales.

El proyecto consistió entonces en intentar dar cuenta de los hallazgos encontrados en el proceso de indagación. Esto no refiere solo a las ideas y datos históricos que nos permitieron entender el contexto y sus implicancias en el presente, sino también a lo que nos conmovió y molestó con eso que se articuló que hace posible nuestro proceder como sociedad hoy.

Este cuerpo de textos se interrogó principalmente de manera espontánea (sin pautas temáticas o formales) a través de acciones fundamentalmente escénicas. Estos ejercicios fueron los materiales constituyentes de la obra. La producción de éstos dio cuenta de las múltiples maneras de concebir el trabajo artístico, tanto en los elementos sensibles que se pusieron en juego como en las operaciones que los hicieron circular.

Luego de esto y dado el carácter múltiple y diverso desde donde se abordaban los problemas, se organizó el material, dando pauta para las acciones que vendrían, en tres grupos temáticos: didáctico (que intentaba develar las estructuras de poder que se ponían en juego en las bases constitucionales); expresivo (que daba cuenta del síntoma como malestar de la realidad dada); y biográfico (que vinculaba la marca

testimonial con un texto social y político que se desprendiera de lo señalado por las actas).

Lejos de unificar criterios e imaginarios, esta organización del trabajo potenció las disimilitudes tanto en los acentos políticos como en los procedimientos y sensibilidades puestas en juego, marcándose de manera más radical las diferencias disciplinares de los miembros del *Núcleo* lo que abrió una serie de preguntas sobre los supuestos o lo que entendíamos como un trabajo interdisciplinar.

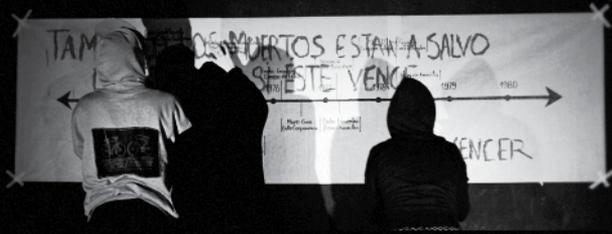
Esto hizo que los límites de la obra comenzaran a emerger. El trabajo no pudo exceder (salvo algunas acciones) el marco de un ejercicio crítico que diera cuenta del estudio de un material histórico. No logro traspasar sus límites hacia lo político, entendiendo lo político como lo plantea Ch. Mouffe, a: *la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana y por política lo que: se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana* (2007B: 18). El parlamento, el Estado, la Constitución son el universo de la política; y la hegemonía, el antagonismo, el poder, etc. el de lo político. Evidentemente la política está atravesada de lo político, pero no necesariamente porque hablemos del mundo de la política alcanzamos la profundidad de lo político, y es justamente ese, el límite entre la política y lo político, lo que este ejercicio artístico no logró traspasar.

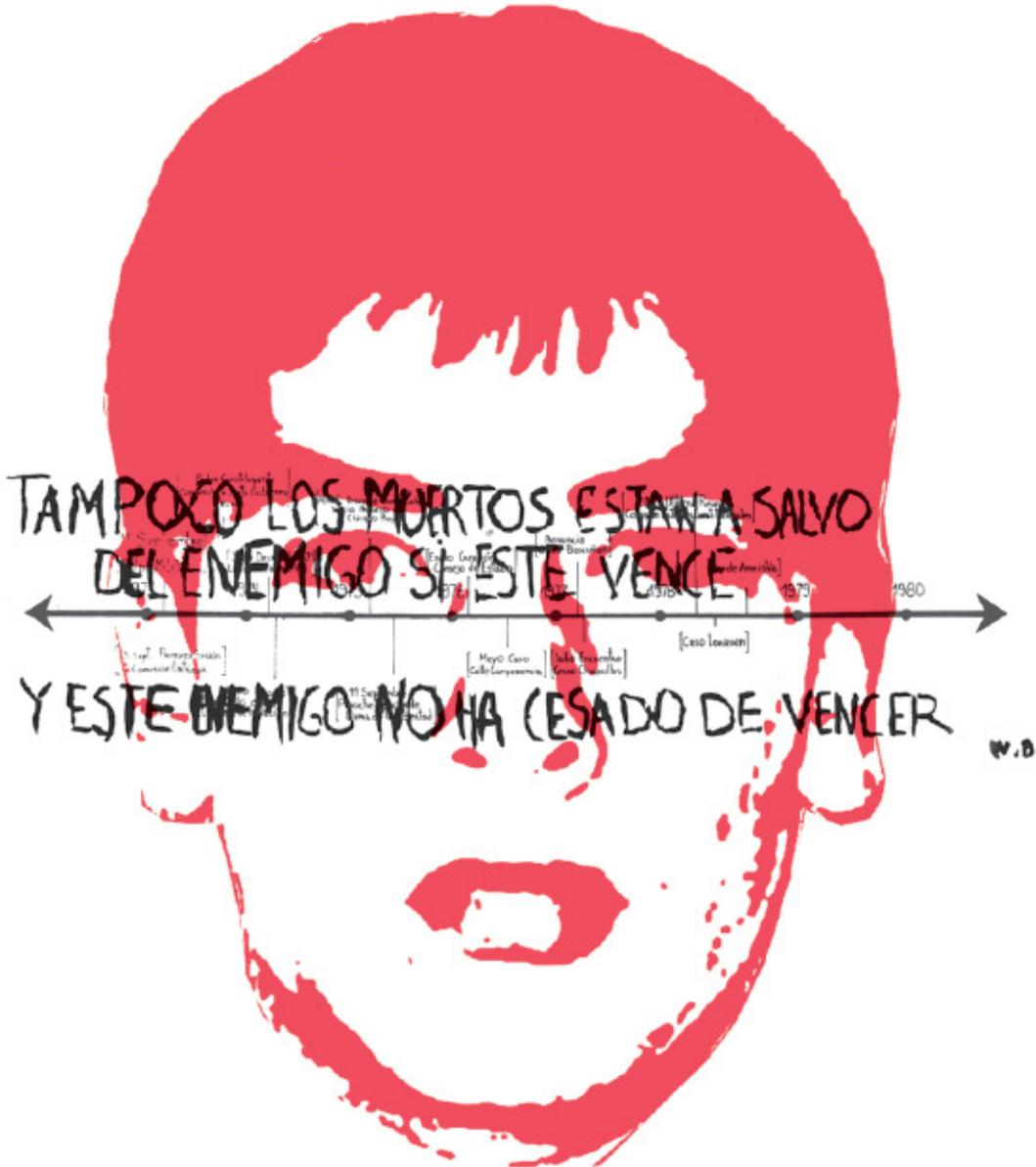
En este sentido el trabajo dramático (entendido más allá de la elaboración textual, sino como organización y estructura de acciones) no se trató estrictamente como señalaba Garzón, de una producción de creación colectiva, ya que no hay una metodología común aplicada para develar un problema político. Pero ahí donde está su límite también está su potencia. La dramaturgia se trató entonces de dar posibilidades a los distintos imaginarios, a las distintas autorías. Cada participante se constituyó como autor, y generó una acción autónoma que fue parte más que de un montaje, de un collage de percepciones y sensibilidades sobre un problema.

Consecuentemente con la radicalización de las condiciones históricas, las prácticas escénicas y los procesos dramáticos seguirán indagando en modos productivos que den cuenta de su propio acontecer, de su propia constitución antagónica. Desde lo político o desde el síntoma de la política, se multiplicarán las experiencias que tiendan a la colectivización del saber y a la producción escénica como práctica artística que ensaya la construcción de un mundo posible. Ese camino ya está iniciado, y podría devenir en nueva subjetividad.

BIBLIOGRAFÍA

- GARZÓN, FRANCISCO (1978), *Prólogo, El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana. Casa de las Américas.
- Mouffe Chantal (2007), *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Sánchez, José Antonio (2010), «*Dramaturgias en el campo expandido*» en *Repensar la dramaturgia*. Errancia y Transformación. Murcia: Centro Párraga/ Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).





TAMPOCO LOS MUERTOS ESTAN A SALVO
DEL ENEMIGO SI ESTE VENCE

Y ESTE ENEMIGO NO HA CESADO DE VENCER

W.D.

*Divagaciones
en torno al rol
de performista*

QUIZÁS SEA POR ESA SENSIBILIDAD DE ÉPOCA que ambiciona cruces, roces, y pulsa por la expansión y la erosión de las fronteras antaño inexpugnables, que el imperativo de lo interdisciplinar ha tomado fuerza en el campo de la producción de investigación en arte. No diremos que sea para un teatrista cuestión novedosa ya que de alguna forma es un problema recurrente a la hora de mediar las relaciones de la propia práctica. Recordemos cómo el teatro siempre (incluso antes de Wagner y su noción de la tragedia griega como una obra de arte total) se ha construido como un despliegue de elementos disímiles, incluso a veces conflictivamente contradictorios, que no obstante puestos en virtud de una premisa central de trabajo, y bajo los paradigmas clásicos de unidad, armonía, proporción, etc, confluyen en una obra, proponiéndose de paso la enorme y desmedida tarea de construir belleza. El teatro ha sido, qué duda cabe, indistinto de su época, y quizás como ninguna otra disciplina, un proceso artístico que se construye interdisciplinariamente.

Es por ello, y tal vez con el simple afán de complejizar la discusión, que el proceso de montaje de COMISIÓN ORTUZAR: ACCIONES EN TORNO A UNA/LA REFUNDACIÓN, se ha propuesto generar interrogantes, e insumos de estudio en torno al trabajo actoral y la creación interdisciplinaria que intentaremos, aunque sucintamente, tratar. Cual crónica de un itinerario de trabajo colectivo, o como un simple esbozo de registro de un proceso actoral, presentamos aquí preguntas tentativas para un proceso de investigación y creación todavía en curso.

55

El cuerpo

[UNO]

La que se propone será para muchos, quizás, bizantina discusión, que sin embargo no deja de ser un problema contingente dentro del que todo actriz o actor está fluctuando cada vez que se enfrenta al momento de interrogar un proceso de obra. ¿Soy un mero intérprete que dispone de sí, de las posibilidades materiales que su propio cuerpo le entrega, de su biografía cargada de distintas experiencias, para luego ponerse en manos de la autoría de un otro que a su vez actúa, previa o paralelamente como ejecutor intelectual de dicha idea? ¿O bien la actriz o actor es también y necesariamente un creador, que indistinto del rol que juega en la puesta en escena hace de la emergencia de su cuerpo, de lo inmanente de su aparición en la escena, de su particular sensibilidad o juicio, componentes indiscutibles a la hora de configurar la obra y medir los múltiples rendimientos que tiene como montaje?

por SEBASTIÁN CHANDÍA CHIAPPE

Actor.

y TOMÁS HENRÍQUEZ MURGAS

Actor.

Si pensamos en la primera opción, el cuerpo de la actriz o actor no es otra cosa que un medio para hacer visible una idea, una estética o un concepto ajeno, del que incluso podría tenerse poca o nula implicancia. Si pensamos en la segunda, la actriz o actor es más bien no solo mero intérprete sino un autor consciente de su rol, que pone a disposición no solo su cuerpo, sino un determinado número de perspectivas de trabajo y formas de tomar decisiones que son a fin de cuentas fecundo campo de problemas para, en el peor de los casos, enredar la obra hasta que se pudra todo, o bien, en el mejor e ideal, provocar tensiones o encontrar respuestas que puedan servir para resolver un problema escénico.

Entonces, ¿qué rol juega un actor/actriz dentro de un proceso de investigación y creación interdisciplinario cuando el equipo entero se debate entre lenguajes, sensibilidades, biografías, y fronteras disciplinarias aparentemente difusas? ¿Cómo hacer que dicho problema no resulte un obstáculo sino sea incluso una ventaja para pensar el trabajo del actor/actriz en medio de la productividad de la obra?

56

La performance

[DOS]

Quizás la noción de *performance*, hoy por hoy palabra bastante usada, y sus derivadas *performer* o *performista*, dan cuenta de un contexto de interrogantes algo más amplio, que nos propone pensar el rol del intérprete no solo en aquel estatuto de representación que durante siglos redujo el potencial de sentido del acto escénico a su matriz literaria, sino que permite ampliar las plataformas de resonancia y significación que el aparentemente simple hecho de actuar es capaz de producir. Porque actuar, no es simplemente hacer como si yo fuera un personaje otro que puesto en una circunstancia dada es capaz de modificar el devenir de una narración o historia determinada. Actuar es también ser capaz de utilizar los distintos soportes de enunciación de los que dispongo como sujeto creador, y así expandir mis estrategias de comunicación afectiva y política a través de distintos modos de vinculación con el medio.

Es por esa razón que debiéramos entender *performance* no solo como una acción, sino también como campo de estudio, práctica, epistemología, puesta en escena, y así mismo como la posibilidad de intervención en una enorme y expansiva red de entramados capaz de vincular distintos campos de discurso, hábitos productivos y estrategias de activismo. Ya que si bien, la *performance* busca comunicar, no lo hace a través de un lenguaje siempre meridianamente transparente o lineal. La *performance*

desnaturaliza la naturaleza de las cosas. Es opaca. Intenta obstruir la comprensión normalizada de lo aparentemente *natural* buscando siempre articularse desde un margen. Se constituye como huella, prótesis y borradura. Busca incesantemente el accidente que contradice la productividad ideologizada que tiene como paradigma antecedente, la fábula o la narración del teatro burgués.

De esta forma, el proceso de investigación interdisciplinar del *Núcleo Arte, Política y Comunidad* ha puesto su objetivo en materializar los problemas principales presentes en las actas de la Comisión Ortúzar, así como sus actuales resonancias, mediante una búsqueda exploratoria en distintos soportes disciplinares y comunicativos. El equipo de *performistas* tiene, por ello, conocimiento de la materia que pondrá en juego (las actas, su contexto histórico y socio-cultural, el aparataje constitucional que acarrea, entre otros) para trabajarlo en diversas acciones de performance, instalaciones sonoras, intervenciones en sitios específicos, redes sociales y mediales, así como también en la organización de coloquios abiertos a la comunidad en los que se ha intentado pensar colectivamente en el arte como un proceso constituyente.

Sin embargo, la presente discusión en torno a los diversos modos de entender el trabajo de la *performance* es solo un ápice de un enorme entramado de discusiones y referencias, todavía en conflictiva producción y disputa. Pues toda investigación es un laberinto en el que uno —quizás— sabe dónde empieza, pero no sabe dónde termina. Ergo, toda esta información ha sido para nosotros necesario manejar al menos en parte, no solo para saber dónde uno está parado en el mapa de la escena local, sino para contribuir productivamente a la discusión que colectivamente ha ido articulando la obra.

La obra

[TRES]

COMISIÓN ORTÚZAR: ACCIONES EN TORNO AL LEGADO DE UNA/LA REFUNDACIÓN es una puesta en escena que realiza un recorrido crítico de carácter fragmentario sobre las condiciones que permitieron el establecimiento ilegítimo de nuestra actual constitución, así como de las consecuencias institucionales que de ello derivó. Mediante la disposición aleatoria de cuadros de ficción y de corte biográfico, acciones de *performance*, y la lectura de fragmentos tanto de las actas como del texto constitucional, se arma un relato escénico que trama, a modo de rito colectivo, una experiencia ciudadana de alta densidad crítica. Una de las cualidades particulares que posee el montaje es que se constituye como un ensayo

en el que se intercalan situaciones dramáticas y de ficción con otros momentos en los que se presentan acciones o secuencias de acciones que desnaturalizan los signos de una situación, pero que no obstante, buscan producir efectos (sensoriales, afectivos, ideológicos) que tensionen la reflexión central.

En esta obra el *performista* es un cuerpo entrenado, y está consciente tanto de sus posibilidades de representación de un cuadro de ficción, como también de ser simple presencia u objeto en la aparición de un acto. Ser sujeto conductor o protagonista de una escena, o el fantasma que recorre silencioso la periferia de la misma. Ser capaz de portar discursos, canciones, objetos y al mismo tiempo interactuar ociosamente al filo de su propio vaciamiento de significación. Porque el espectador siempre completa el fenómeno comunicativo. El performista sabe, por ende, de un ojo externo que lo observa y que lo condiciona. Que lo escucha atento y que evalúa los signos que dispone. Entonces, el performista es capaz de transmitir distintas formas de pensamiento en su propia praxis de movimientos, estímulos sensoriales, y en la capacidad particular que tenga de producir, de forma no necesariamente verbal, la atmósfera que lo rodea. Diremos que la intensidad de la práctica de un *performista* no está necesariamente ubicada en el manejo textual, o la administración discursiva de la palabra, sino en las acciones que en conjunto denotan la producción de una reflexión para la obra.

Luego, mediante un laboratorio de producción de material, se ponen a prueba distintos ejercicios, muestras, ejemplificaciones corporales con o sin textos, e intervenciones dotadas de imagen, sonido, y movimiento expresivo. Nuestro rol como *performistas* radica en generar material y disponerlo a la discusión colectiva, o bien, traducir o interpretar el imaginario que los distintos miembros del *Núcleo* han intentado poner en tensión, activarlos, y hacer que devengan memoria reflexiva. El trabajo, claro está, buscará que dicha traducción tenga un carácter vinculante, expresivo, y que sea fiel a lo que ensaya el proyecto.

Después se trabaja en la activación de esta memoria reflexiva. Pues todo material de archivo tiene la facultad de activar correlaciones con su propio contexto y el de quién en otro momento lo agita. Poner en diálogo los materiales con determinados episodios de la historia reciente de nuestro país, o bien con nuestra propia biografía nos permite darle mayor intensidad a la acción. Así, se actualiza esta correlación entre archivo, memoria, al mismo tiempo que hace que los materiales escénicos dialoguen, sean dinámicos y lúdicos con quien lo presencia.

La calle

[CUATRO]

Quizás sea esa voluntad de calle tan propia al proyecto la que ha hecho que el trabajo del *performista* no funcione simplemente como de mero intérprete, sino como un creador activo de distinto tipo de materiales y experiencias. Un creador de colores, texturas, olores y percepciones difusas de una obra que intenta contar una historia de la que todos hemos sido, en alguna medida, parte.

Sin embargo, vincularse con el espacio público es siempre una prueba que exige un conocimiento no solo teórico sino vivamente experiencial. Porque la calle es impredecible y el trabajo que implica conocer sus condiciones específicas, nos obliga observar sus flujos, fronteras y geometrías. Sus demarcaciones políticas y simbólicas. Sus miedos, obsesiones y deseos. Y examinar atento el ajetreo universitario de *ires y venires* que pulsán por la organización y la defensa de un barrio. Las torres de la remodelación San Borja. El parque. La multicancha. La plaza El Pedregal. La estación del metro Universidad Católica. El frontis del glamoroso Centro Cultural Gabriela Mistral. Sus más cercanas geografías humanas: Estudiantes. Oficinistas. Trabajadores del sector. Vecinos. Transeúntes ociosos que sin otra razón merodean un lugar desprovisto de mayor virtud más que estar cerca del centro.

Así no resulta difícil mimetizarse en una dinámica urbana no cotidiana en la que la calle repentinamente podría transformarse en escenario, haciendo que la mirada ociosa del peatón habitual se vuelva repentino interés sobre un hecho aparentemente ordinario. O tal vez no. Tal vez son los propios *performistas* los que ahora nos volvemos extranjeros transeúntes de un barrio central de la capital, y tratando de hacer el loco armamos un pequeño teatrillo de efectos, de fabulaciones excéntricas y politiqueras, interrumpiendo de esta forma la escasa certidumbre de lo sensible.

Es así como el *performista* juega con cierto peligro. Con el vértigo de enfrentarse a variables inmanejables. De encontrarse cara a cara con aquello que uno reconoce como cierto pero profundamente distinto. Porque quizás el único rol posible que pueda ejecutarse en una obra no sea más que el de siempre: el de hacer viva la actualidad de una experiencia colectiva. Sus intensidades y sus devenires. Sin dudarle hacer lo que uno tiene que hacer. Poner el cuerpo. Confiar en el compañero. Creer en el trabajo. Lanzarse.



*Una breve nota
sobre la
interdisciplina y
la integración,*

la división social del conocimiento y la sensibilidad

LAS DISCIPLINAS CONSTITUYEN y se van estabilizando a lo largo del tiempo a partir de lenguajes comunes y acuerdos, van generando y conformando su propia sintaxis, su historia interna, incluyendo sus propios héroes en esa comunidad de lenguaje y de sentido que es cualquier disciplina. Todo gesto o ademán será leído desde el aparato que las cobija. Si se pertenece al campo, y este te reconoce ya no habrá forma de desaparecer. A veces casi basta asistir y ser visto en las múltiples inauguraciones, charlas, estrenos etc. para ser reconocido como parte del complejo disciplinar y existir en él, pues una disciplina se trata también de una comunidad de sujetos que se mueven y reconocen al interior de un circuito. Las obras, y no solo la obras sino quienes participan y ya están adscritos buscan su legitimidad al interior de ese campo, de ese territorio protegido donde no hay fracturas e intersticios que pongan en peligro el estatuto de su existencia. A menudo muchas no se friccionan con la vida, toman de ella lo que puedan procesar en el interior de su propio laboratorio, y cuando lo real —que siempre se excede a sí mismo en su presente implacable— las rechaza, siempre se podrá retornar a esa especie de matriz protectora para significarse nuevamente en la interioridad del diálogo disciplinar.

Si cada disciplina se configura en un campo que se autoriza y se señala a sí mismo como disciplina: ¿Habrá una especie de división social del conocimiento, de la sensibilidad, cómo la hay en el trabajo? Y si es así, ¿qué podría significar lo interdisciplinario? ¿Podría ser una no división del trabajo sensible? ¿Se trata de la subordinación de una sensibilidad por otra? ¿O de la disolución de todas? ¿O tendríamos que dar un espacio para que cada arte *se exprese, tenga su momento*?

Si juntamos un montón de artes, de sensibilidades, y no se subordinan, sino que mantienen una justa dimensión en un relato común en el que cada uno tiene y rectifica su autonomía disciplinar: ¿sería esto un ejercicio interdisciplinario?

Intentar, o tentar un proceso de carácter interdisciplinario significa también asumir varias formas de despojo y permeabilidad: las cosas, las operaciones, los gestos ya no necesariamente podrán ser nombrados mecánicamente desde lo que ya ha sido nombrado, lo sabido ha de ser interrogado cada vez, todo ha de ser interrogado desde otro lugar, desde lo que es impropio. Lo que resonaba como sentido en una palabra propia de su léxico interno queda abierto a nuevas acepciones, una misma palabra podría confluir a ese lugar con múltiples otros

por PATRICIA ARTÉS
Directora de Teatro Público.

ANDRÉS MATURANA
Artista Visual.

y FRANCISCO SANFUENTES
Artista visual. Licenciado en Arte
UNIVERSIDAD ARCIS. Académico del
Departamento de Artes Visuales de la
UNIVERSIDAD DE CHILE.

significados, quizás no tan lejanos, pero en ese cruce habría que volver a pensarla cada vez, actualizar en la práctica lo que se ha olvidado como potencia inicial que quería significar y darle palabra, imagen o sonido a la necesidad...

Intentar el diálogo disciplinar implica quizás cada vez también hablar desde el lugar inicial que ha provocado el hacer que nos compromete y por alguna razón nos comprometió, ese espacio que es pura potencia y fragilidad, siempre bajo la figura del intento que muchas veces sólo puede conducir al fracaso...

Hay espacios de cruce donde los umbrales se multiplican en posibilidades e incertidumbre... la calle es uno de ellos... o el afuera del cuadro, la escena, la galería y el teatro, incluso del teatro callejero y el arte público, que ya se van institucionalizando como desplazamiento crítico de una disciplina, aunque ella no deja de retenerlos y verificarlo. El afuera como despojo del confort y verosímil disciplinar. Lo que ahí sea, en su aparente indeterminación no puede ser medido ni desglosado por partes desde cada disciplina, será una totalidad siempre en vías de constituirse, constituyente acaso desde la fragilidad y el deseo, aún en la amenaza de su disolución, sin más palabras que las de quien como testigo/espectador ha presenciado ese intento, ya no quizás como obra cerrada en el sentido estricto que nos entregan los parámetros formales sino como gesto inacabado que pleno de fisuras ha intentado significar la vida (la realidad), siempre desde el presente de su fragilidad.

Si esto se tratara de una posibilidad de disolución, al mismo tiempo que de una experiencia de poder constituyente (en el sentido de Negri, como fuerza de múltiples singularidades que cae sobre lo constituido) de lo sensible, de una puesta en común sin división del trabajo de lo sensible, estaríamos, a nuestro juicio en una experiencia artística constituyente que no tendría por qué querer ser categorizada bajo lo interdisciplinario, puesto que su identidad es inestable y precaria. Una especie de *anti disciplina* que lo que persigue y le importa no es la disciplina ni menos el campo, no quiere ser medida desde ahí: ¿Y si su asunto no es la disciplina? ¿cuál es su pregunta? ¿qué se trata de poner en juego? Pareciera que es simplemente (y con toda la complejidad que esto supone), abrir nuevos problemas, nuevas posibilidades de circulación de las sensibilidades singulares en lo común, un espacio que abre posibilidades para la indagación, más que un campo cerrado con límites que se establecen a partir de la división del trabajo de lo sensible y sus disputas.

BIBLIOGRAFÍA

—NEGRI ANTONIO, (2015). *Poder Constituyente. Ensayos sobre alternativas de la modernidad*. Madrid. Traficantes de sueños.

*Registro:
Comisión
Ortúzar*

El comienzo

Nací en la democracia de 1973, hecho que quiero creer marcó mi vida, a 8 meses de constituirse la COMISIÓN ORTÚZAR.

Siempre he tenido la íntima y un poco cándida convicción de que se puede vivir mejor, de que no es cierto que para ser feliz haya que consumir todo lo que nos venden y que fortaleciendo la comunidad, podremos enfrentarnos quizá algún día, a un proceso constituyente verdaderamente participativo y democrático.

Encontrarme con el *Núcleo Arte, Política y Comunidad* y la investigación COMISIÓN ORTÚZAR, significó poder dar un paso en esa dirección, me acercó de manera única a este universo constituyente lleno de retórica y conceptos complejos, además de aprender a distinguir, a través de la lente, la manera en la que mejor se potencian las distintas disciplinas artísticas, con la finalidad de concebir una obra artística, trabajado desde una lógica colaborativa, donde incluso la cámara, mira desde un lugar propio, potenciando con su presencia —de alguna manera— el hacer.

66

Registro

El registro audiovisual de la obra, consistió en documentar tanto el proceso creativo de la obra, como también el montaje final. Sesiones de ensayos, muestras individuales, que servirían como material de creación, reuniones de análisis de las actas y la construcción de acciones artísticas. También se hizo registro de entrevistas a distintos representantes de la sociedad, como: el académico e historiador Sergio Grez Toso; el diputado Gabriel Boric; el abogado constitucionalista Fernando Atria; el representante del MOVILH Rolando Jiménez; la teatrera Penelope Glass; la periodista y activista Paulina Acevedo; entre otros.

EL REGISTRO, EL CASO DE LA DISTANCIA JUSTA

Registrar supone una relación entre quien registra y quien es registrado, lo que se documenta finalmente es la distancia generada entre ambos, ese pacto tácito de confianza, pues lo observado está vivo, sabe de la presencia de la cámara, no podemos en esa relación adentrarnos en el íntimo mundo de la creación artística, sin hacernos cargo de esa distancia, espacio que permite al artista expresarse y a quien documenta, asir un fragmento de ese proceso tan íntimo. Se debe también estar genuinamente involucrado, encontrar tal longitud correcta, es producto finalmente de ese acto de interés, un proceso natural de mutuo re-descubrimiento.

por CRISTIÁN MUÑOZ DARLIC
Fotógrafo, documentalista.

PROPUESTA DE CÁMARA

Decidimos una cámara activa para el registro, presente, a la altura de los ojos, buscando poner en valor tanto al artista como a la acción misma. Nos acomodamos, sin intervenir, a las distintas condiciones, rescatando la atmósfera de cada espacio, su iluminación y sonoridad, así poder ofrecer información sobre cuáles eran las condiciones materiales para la creación, visto a los ojos de un lente amplio que lo ve todo en el caso de las acciones, y de teleobjetivos a la hora de registrar con mayor claridad las opiniones de los distintos entrevistados.

OBRA EN SÍ, EL CASO DEL MONTAJE FINAL

El registro final se llevó a cabo en marzo de 2015, se planificó aprovechando las tres funciones, abordando distintos aspectos cada día. Primer día, el registro en un plano general y fijo. Para el segundo día, mediante el uso de un lente normal que seguía la acción, una cámara que se ubicó en rededor buscando la relación entre el espectador y la obra. Por último, el tercer día mediante el uso de un teleobjetivo, poder tener acercamientos y primeros planos, subrayando lo particular de algunas acciones. Finalmente, pudiendo observar desde múltiples ángulos ésta propuesta artística (ya que la ubicación del espectador era libre en torno a la obra) construir la fantasía de la continuidad, gracias a un proceso de edición, pensado en reforzar esos aspectos.

67

EL CASO DEL RE-VISIONADO

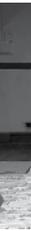
Luego de terminar el registro, quizá nos enfrentamos a la mayor posibilidad que ofrece un registro audiovisual como éste, cual es, la oportunidad de re-visionarlo, de de-construirlo, de re-vivirlo; el tiempo nos da la posibilidad de desapegarnos, madurar, poder re-leerlo y re-escribir con él. Tenemos algo vivo, algo a lo que le incorporamos un punto de vista, que hace que este registro pueda adquirir una capa adicional de información, para que al final, tanto las acciones puedan ser vistas como parte de un proceso, como los artistas ver su trabajo con la distancia del tiempo, y notar el crecimiento.

REFLEXIÓN, EL CASO FINAL

Registrar la reflexión artística en torno a 11 mil páginas de nefasto proceso constituyente, y conseguir construir una mirada verdadera de lo que significó dicho proceso, fue una meta honesta, no por ello menos trabajada.

La guionista, productora de documentales, la española Marta Andreu, nos dice cuando habla de cómo hacer más profundos y verdaderos nuestros documentales, que será mucho más potente el contenido de nuestro registro, si contamos la historia desde el vínculo que nos une a ella, de esa manera las imágenes se cargarán de intención, impregnándolas de punto de vista. Esa fue nuestra estrategia, involucrarse. Así que, fruto del aprendizaje y de horas de trabajo mutuo conocimiento, es que conseguimos acercarnos a una distancia en la que las imágenes logradas hablaban por sí mismas, donde el vínculo asegura el contenido como en una relación circular.

Finalmente decir, que esta experiencia ha sido para mí un gran curso de educación cívica, un taller de reflexión, un desafío creativo y profesional, un gran aprendizaje, algo vivo, aún.







Hitos



La etapa de estudio del proyecto constituyó la primera de su realización y ocupó los meses de abril, mayo, junio, julio y agosto del 2014. Originalmente, ésta contemplaba tres subfases que culminarían básicamente en tres productos y su desarrollo no debía superar el primer semestre del 2014:

- a. Fase diálogo con expertos.
- b. Fase exposición de las Actas.
- c. Discusión sobre referentes artísticos y la vinculación entre arte y política.

La primera subfase consistió en la realización de una serie de clases magistrales con el historiador Sergio Grez y la experta en Derecho constitucional Oriela Areyuna. A través de estas exposiciones los miembros del proyecto pudimos comprender los contextos históricos y jurídicos en el que se desarrolla la creación y promulgación de la CONSTITUCIÓN DEL 80, y la implicancia de aquello en la vida social real de los ciudadanos. Con el profesor Grez tuvimos tres intensas sesiones, con la abogada Areyuna, tres sesiones más.

La segunda subfase, la central, consistió en la lectura de las más de 11.000 páginas que constituye el documento ACTAS DE LA COMISIÓN ORTÚZAR. Para esto la metodología fue sencilla, nos

dividimos cada tomo (once en total) entre los participantes del proyecto y cada uno tuvo una sesión para dar cuenta de él, de los puntos centrales, de las discusiones y temas que podrían revestir interés posterior. Para esta subfase estaba comprendido un lapso de dos meses pero la envergadura de la tarea fue extendiendo por más de cuatro meses su desarrollo.

La tercera subfase consistió en la realización de un coloquio en torno al problema.

Los productos de esta etapa fueron:

- a. Insumos para las propuestas de creación.
- b. Producción de textos para su publicación final.
- c. Realización de un Coloquio.

Sobre la etapa de estudios del proyecto Comisión Ortúzar

COMISIÓN ORTUZAR

PROYECTO BICENTENARIO

EXPOSICIÓN SERGIO GREZ

CONTEXTO POLÍTICO 73'-80'

LA DICTADURA Y SU PROYECTO

- INTENCIÓN REFUNDACIONAL
- VOLVER A UN CAUCE NORMAL
- CAMBIAR MODELO DE DESARROLLO

CONTEXTO GUERRA FRÍA

MODELO DESARROLLISTA (FRENTE POPULAR)

INDUSTRIALIZACIÓN QUE SUSTITUYA LAS IMPORTACIONES DE MANUFACTURA EXTRANJERA

↳ NO SE LOGRA / MODELO DEPENDIENTE DEL CAPITAL EXTRANJERO.

ALTAS TASAS DE INFLACIÓN Y OCUPACIÓN

MEDIADOS DE LOS 50'

LA PUC QUIERE CAMBIAR Y MODERNIZAR LA ESCUELA DE ECONOMÍA

monetaristas de Chicago → MILTON FRIDMAN

FRICCIONES AL INTERIOR DE LA PUC

INTEGRISTAS CATELICOS → OPUS DEI
↓
RAÍZ HISPANISTAS (JAIME EYZAGUIRRE)

MOVIMIENTO GREMIALISTA

SURGE EL 67' → 1 AÑO ANTES DE "CHILENO: EL MERCURIO MIENTE"

NACIONALISTAS AUTORITARIOS

NEO-LIBERALISMO DE CHICAGO

PABLO RODRÍGUEZ-GREZ
Y/S
JAIME GUZMÁN

POLÍTICA DE SCHUK

KENNETH CEPAL → SUB-SIDIARIO NEO-LIBERAL

- 20% gasto público
- 30% empleados fiscales

[\$1 = E100]

CONVERGENCIA ANTI-MARXISTA

CONTRA-REFORMA UNIVERSITARIA



→ "GEOPOLÍTICA"; Augusto Pinochet

→ "NACIONALISTAS V/S GREMIALISTAS: EL PACTO DE LA POLÍCI A CHILENA";
Verónica Valdivia Ortiz, LOM

COMISION
CONSTITUENTE

→ 245 SESIONES
(19 AGOSTO 1976)

→ LUEGO LA JUNTA LO
RENOMBRARA COMO
"JUNTA DE ESTUDIO PARA
UNA NUEVA CONSTITUCION"

7 AÑOS
CASI
ININTERRUMPIDOS

CUERPOS
INTERMEDIOS

"FUERZAS VIVAS DE
LA SOCIEDAD"

QUIÉN FISCALIZA
A LOS FISCALIZADORAS?

CONSEJO
DEL ESTADO
LE SIGUE A LA
COMISION
ORTUZAR

DISPOSICIONES
TRANSITORIAS

JAME
GUZMÁN

"La pena de
muerte es
necesaria
por una
redención
espiritual
para el
inculpado"

→ Eugenio dos
metoformos edos

↓
LOS BOLIVIANOS
SEGUN MERINO

→ humanoides

EVOLUCION
INSTITUCIONAL

ORGANISMO
CONSULTIVO
DEL PRESIDENTE

CONSULTA
NACIONAL 78'

NORMAS CREADAS
~~ANTES~~ PARA ASIS-
TIR A LA CONSTITUCION
Y OVE

LA CALCHONA

uno de los 5 casos
de sujetos indemni-
zados x el E° por
error judicial

LEGITIMA REGIMEN
CONTRA EL BOICOT
DE NACIONES UNIDAS

ESTADO
SUBSIDIARIO

↓
EL ESTADO TE

IDEA QUE SE
ENTIENDE
DETRAS DE
LAS LEYES
Y ARTICULOS

EL FANTASMA
DE LA POLITICA

¿CUÁL ES EL
LÍMITE DEL
CAMBIO UNA LEY?

→ FELIPE PORTALES

EL ESPÍRITU
ORIGINAL
CONSTITUENTE

→ LEYES INTERPRETATIVAS, aclaran,
modifican, agregan, suprimen

→ LEY ORGÁNICA CONSTITUCIONALES (LOC)
4/7 quorum, está sujeto al control
preventivo obligatorio de constitucionalidad
por parte del Tribunal Constitucional.

→ LEY DE QUORUM CALIFICADO, 50+1
mayoría absoluta

ACTAS

DISCUSIÓN DIFERENTES
POSICIONES POLÍTICAS

"LA CONDICIÓN
CONSTITUYENTE
DE LA JUNTA
MILITAR"

~~FRANCISCO~~
FRANCISCO CUMPLIDO (DC)
ALEJANDRO SILVA BASCUNAN
ENRIQUE EVANS (DC)
SERGIO DIEZ (UDI-RN)
JORGE OVALLE (PR)

1º MEMORANDUM
PRINCIPIOS
ORIENTADORES

→ OBJETIVOS
Y VALORES
→ ANEXO
(SESIÓN 18)

NECESIDAD DE
CREAR NUEVA
CONSTITUCIÓN

ORTUZAR!

MINISTRO DE ALESSANDRI
ECONOMISTA: DEFENSOR
DE LA PROPIEDAD PRIVADA

A 10 DÍAS
DEL GOLPE
LA COMISIÓN
YA ESTÁ ARMADA

(SESIÓN 13)
SE DECLARA
JURÍDICAMENTE
POR ÓRDEN
DE LA JUNTA.

J. GUZMÁN

→ MÁS QUE LOS CONTENI-
DOS, LO IMPORTANTE
ES EL AMARRE.

(SESIÓN 24)
DISCUSIÓN
SOBRE LA
SOBERANÍA

CONSTITU-
CIONALISTA
REPUBLICANO

2º ESTUDIO DEL
ANTE-PROYECTO
A PARTIR DE LA
CONSTITUCIÓN
DEL AÑO 25

DD.HH.

KELSEN
CONSTITUCIONA-
LISTA
POSITIVISTA
ESCUELA DE
DERECHO

LA DC ES
CÓMPLICE

TODA
REFERENCIA
A LO QUE SUCEDE
POR FUERA DE LA
COMISIÓN, ES
PROPAGANDA
MARXISTA

MITOLOGÍAS
URBANAS DE
LA DICTADURA

DEL '76' VOLÍA FREI

SEPT-DIC '73'

SITUACIÓN DE
DESCONSTITUCIONALIZACIÓN
DE FACTO

→ SE CONSULTA A EXPERTOS
PROFESORES DE DERECHO
CONSTITUCIONAL

→ "HAY QUE
REGLAR
AHORA YA"
(OVALLE)

EN LA ESPAÑA FRANQUISTA
SE PUNA LA VISITA DE MIEMBROS
DE LA COMISIÓN A LA UNIVERSIDAD

CRUZ-CORRE

↓
RECHAZA X MEDIO
DE UNA CARTA AL
MERCURIO SER
PARTIPE PUES
NO CREE EN REFOR-
MAS, QUIERE UNA
TRANSFORMACIÓN
TOTAL.

↓
NACIONALISMO
FASCISTA
ANTI-CAPITALISTA

El desgaste de las políticas neoliberales, en el caso chileno, instauradas con el rigor del terror y administradas con irónica alegría por los gobiernos de los años 90 en adelante, ha arrastrado a una crisis de la política representativa y sus instituciones. El descrédito de estas políticas se debe, en gran medida, al efecto social que tienen en las vidas y tiempos cotidianos de las personas. La negación brutal de los bienes comunes como la salud, la educación, la vivienda, entre otras, han llevado a diferentes expresiones de descontento ciudadano y popular, en el que se escuchan cada vez más voces que rechazan la política representativa, intentando emerger como política soberana inherente a la multitud, como poder constituyente.

Sin duda, la experiencia social de las movilizaciones acontecidas durante el año 2011 en Chile, marcaron un punto de inflexión en la percepción de una realidad que se nos presentaba como inmutable: *la precariedad y el despojo que habíamos con normalidad durante décadas, dejó de serlo.*

Los nuevos agenciamientos producidos en este contexto empujan a las prácticas subjetivas a producir nuevos territorios de ficción, que a su vez planteen (o pretendan) nuevos horizontes en la lucha política.

En el marco de la reflexión

anterior, el *Núcleo* de trabajo se propuso la realización de un ciclo de conversaciones, en torno a la premisa de la posibilidad de: *el arte como proceso constituyente.* Fueron tres jornadas en donde distintos artistas, investigadores y activistas, vinculados a diversos colectivos y movimientos artísticos, sociales y/o políticos, expusieron su postura y trabajos respecto a la posibilidad del arte como una práctica de democracia constituyente.

Algunas de las preguntas que provocaron esta discusión fueron: *¿Cuál es la relación entre arte y el poder constituyente? ¿Podemos señalar que las prácticas artísticas en Chile, junto con el movimiento social, se encuentran en un proceso constituyente? Y si es así ¿qué sería el proceso constituyente?*

Estas preguntas, generaron una serie de aproximaciones a una posibilidad de respuesta, además de un debate crítico profundo en algunos momentos, en donde asistentes señalaron con energía la imposibilidad de generar un debate político al interior de la institución de la Universidad, cuestión que más que entregar una respuesta concluyente, potenció la apertura de una pregunta más profunda respecto de lo indicado, que se sumó a otras nuevas interrogantes, encontradas en el desarrollo de estos encuentros.

Coloquio: El arte como proceso constituyente

JORNADA UNO

Miércoles 24 de septiembre 19:30 h.

DETUCH

Invitados/

Carlos Pérez Soto [*Filósofo*]

Lucía Puime [*Artista escénica*]

Daniela Cápona [*Investigadora y creadora teatral*]

Moderó/

Mauricio Barría

JORNADA DOS

Martes 7 de octubre 19:30 h.

DETUCH

Invitados/

Alicia del Campo [*Antropóloga e investigadora teatral*]

Ariel Grez [*Estudiante de música y senador universitario*]

Simón Catalán [*Artista visual*]

Moderó/

Tomás Henríquez

JORNADA TRES

Martes 14 de octubre 19:30 h.

DETUCH

Invitados/

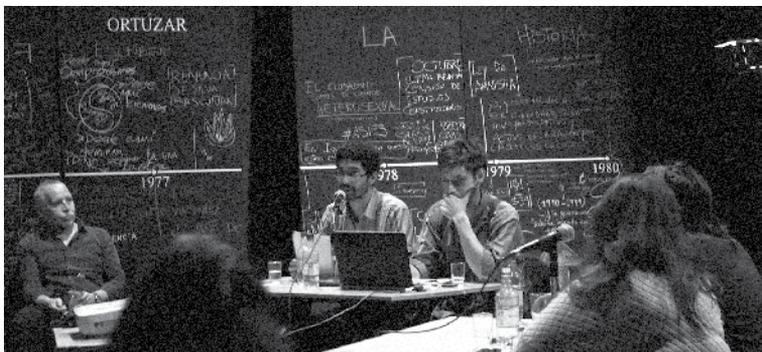
Sergio Grez [*Historiador*]

Patricia Artés [*Directora de la Compañía Teatro PÚBLICO*]

Ignacio Agüero [*Cineasta*]

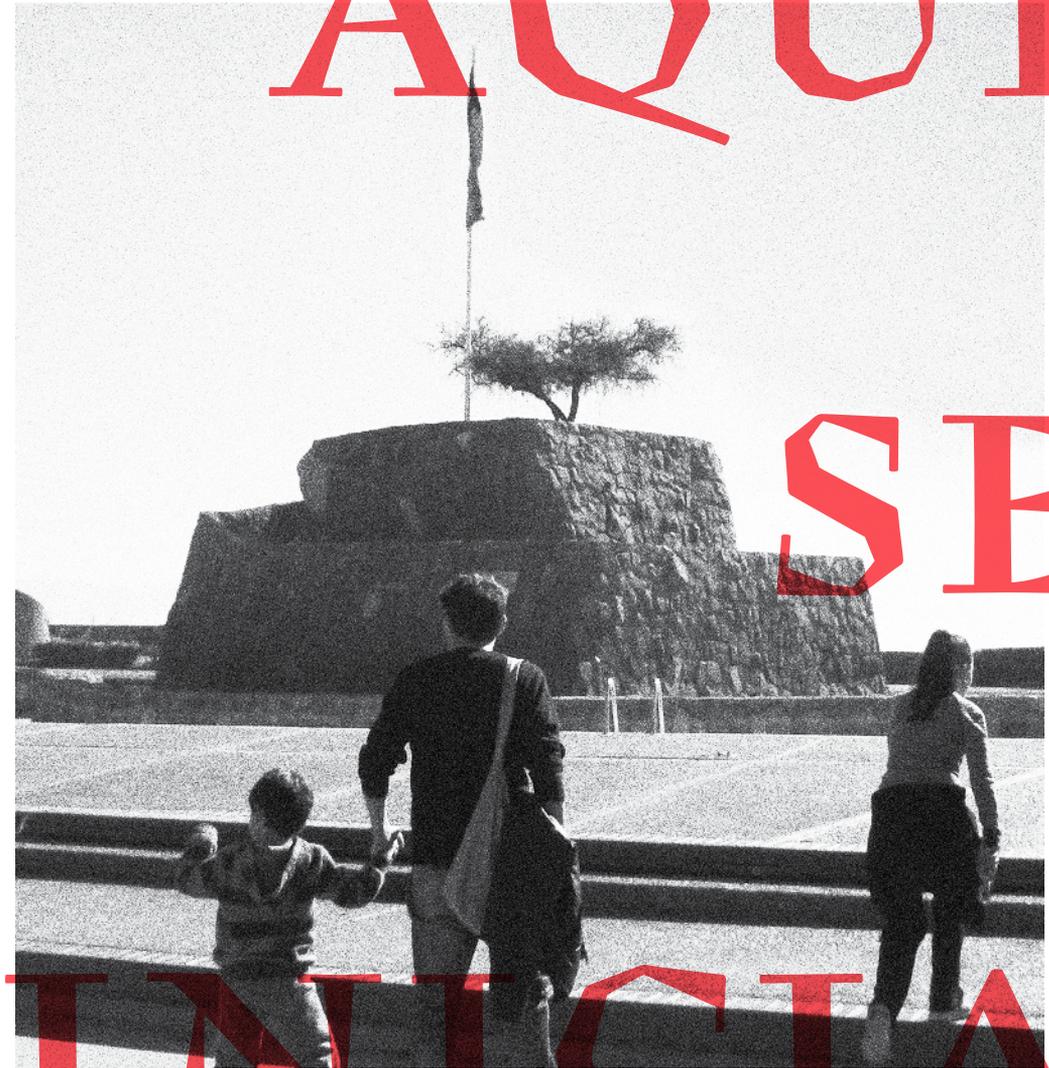
Moderó/

Ana Harcha Cortés

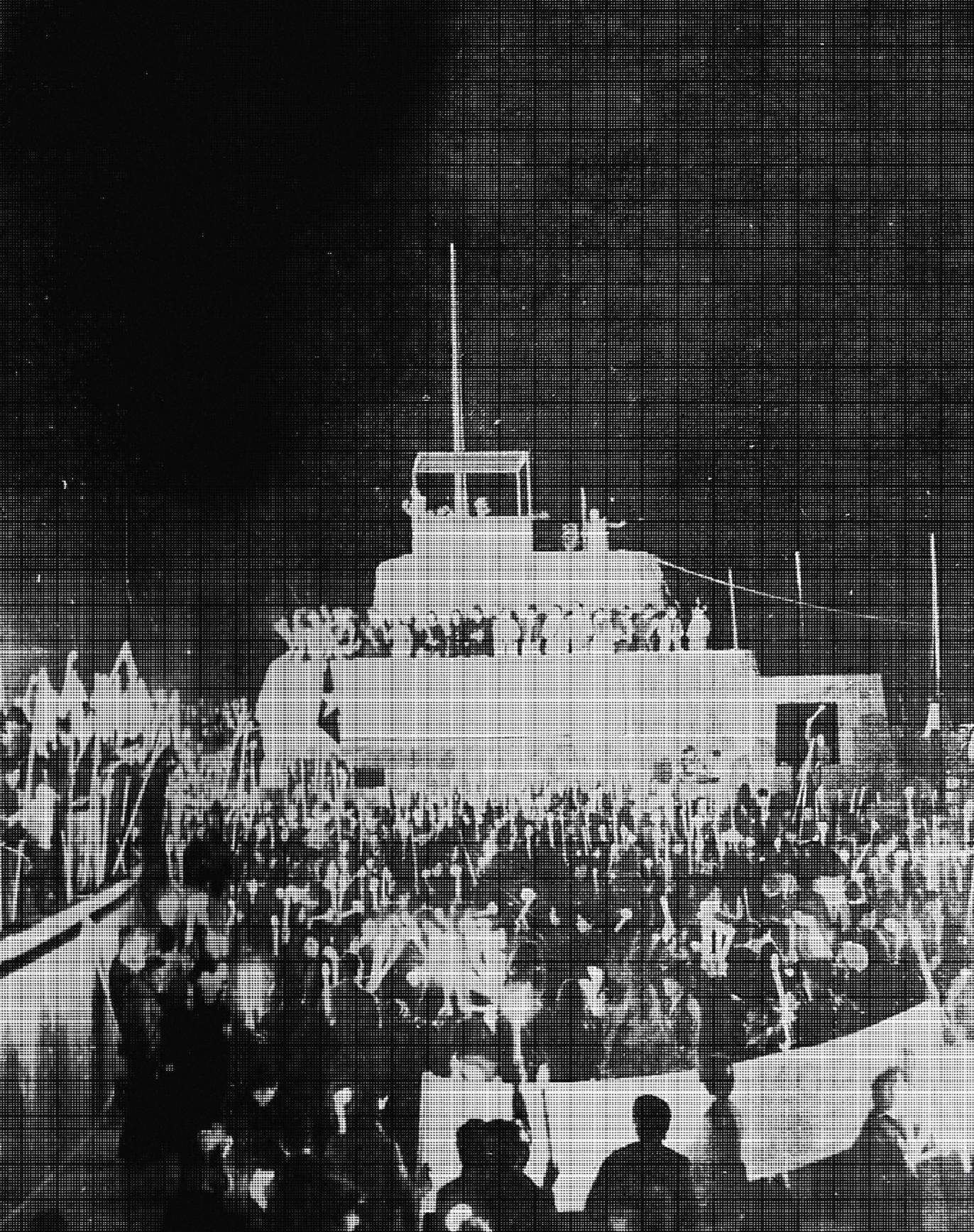


AQUÍ

SE



INICIA



Con motivo de relevar el rito realizado en Chacarillas, en julio de 1977, en donde el régimen militar sentó públicamente las bases de todo el proyecto económico, político y social que se establecería en la CONSTITUCIÓN DEL 80, vigente hasta hoy, se hizo necesario descubrir y recorrer el lugar en donde esto aconteció —el cerro, del mismo nombre, en el cordón del Cerro San Cristóbal y la piscina Antilén, en particular—.

Para esto se instalaron parlantes por toda la escalinata de ingreso a la piscina, con grabaciones que recordaban extractos del discurso que esa noche Augusto Pinochet dirigió al país. Además, se instalaron otras grabaciones que intercalaban trompetas marciales y una entrevista realizada para la ocasión, con la pregunta: *¿Sabes qué es Chacarillas?*

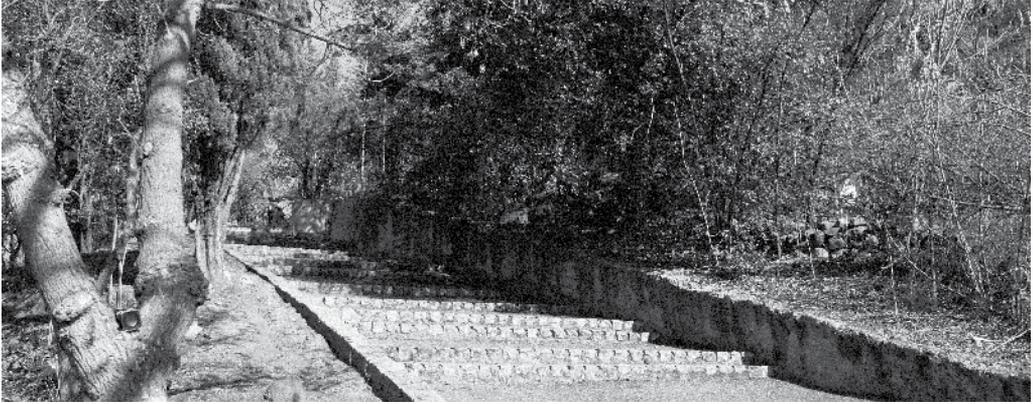
En medio del sendero que se dirige a la piscina, se instaló una señalética de tránsito que le recuerda a los transeúntes el paradójico carácter del lugar; la imagen de la Virgen del Carmen, a la que se agradece la *Constitución concebida*. Finalmente, en las veredas del camino que conduce a la cumbre del cerro se instalaron setenta y siete frases distintas, extraídas de los tomos de investigación y otras creadas para la ocasión.

Acción Chacarillas #1



Viernes 25 de julio del 2014
CERRO TUPAHUE,
PARQUE METROPOLITANO
DE SANTIAGO.

*Instalación e intervención
sonora y site specific
performance.*



Esta obra constaba de tres módulos, cada uno se constituía de un letrero tipo señalética de parque, con diferentes imágenes relativas al lugar donde se llevó a cabo la ceremonia de Chacarillas 1977. La primera imagen correspondía a la Virgen del Carmen (Patrona del Ejército Chileno); la segunda, al altar donde Augusto Pinochet da su discurso sobre la nueva institucionalidad para Chile; y la tercera imagen, a la piscina Antilén, lugar exacto donde ocurrió esta ceremonia en el cerro San Cristóbal, actual Parque Metropolitano de Santiago. Bajo cada uno de estos letreros había una caja metálica en la que se emitían sonidos referentes al acto de Chacarillas 1977; y a los pies de estas cajas, dispuestas sobre el suelo, tres torres, cada una con 8 volúmenes de las ACTAS de las sesiones de la comisión constituyente: COMISIÓN ORTÚZAR, impresas en papel. Actas que dan cuenta de las periódicas sesiones realizadas durante 5 años por dicha comisión, para redactar la directrices de una nueva visión de país, una nueva democracia: *autoritaria, protegida, integradora, tecnificada y de auténtica participación social*, materializadas en la ilegítima CONSTITUCIÓN DE 1980.

Chacarillas #2 se convirtió en la primera bajada a piso de posibles materiales, y procedi-

mientos artísticos de los archivos estudiados sobre el anteproyecto constitucional (COMISIÓN ORTÚZAR). Luego de *Chacarillas #1* (intervención sonora-visual en cerro San Cristóbal), surgieron estos materiales: *el sonido y la señalética como herramientas posibles para unir un contexto histórico con la actualidad de un lugar o territorio*. Generando un desplazamiento de estos objetos iconográficos del lugar consumado de la ceremonia fascista, para llevarlo al zona de exposición. El ejercicio de transportar ese *no-lugar* histórico al lugar del presente. Entes estéticos que en esta muestra utilizamos para aproximarnos al otro, intentando develar la existencia de un hito refundacional para Chile; también desde la instalación de los tomos físicos de las sesiones de la comisión, pues su volumen es evidencia de la energía puesta por la dictadura cívico-militar para transformar violentamente nuestra concepción de sociedad, para fundarla en un descarnado libre mercado y una individualidad personal.

Al recibir la invitación de exponer en el marco de la muestra colectiva *Compromiso con la Fractura*, en Galería Conejo, justo por esos momentos, nosotros —*Núcleo Arte, Política y Comunidad*— nos preguntábamos si era pertinente la necesidad de vincularnos con la

Acción Chacarillas #2

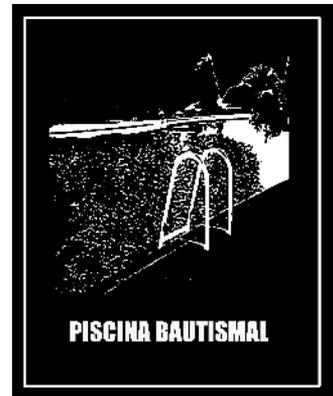
Miércoles 6 de agosto del 2014
GALERÍA CONEJO,
SAN ISIDRO 604.

Marco de la segunda edición
de la muestra colectiva
Compromiso con la Fractura,
bajo la curatoría de Cristián
Inostroza.
Instalación sonora.

comunidad. A raíz de esta inquietud creímos acertado acceder a la invitación, ya que este espacio de exhibición tenía características no institucionales de circulación de arte, pero sobre todo tenía vínculos y redes con la comunidad y vecinos de su sector, y esta acción se podía transformar en una instancia de experimentar *el afuera*.

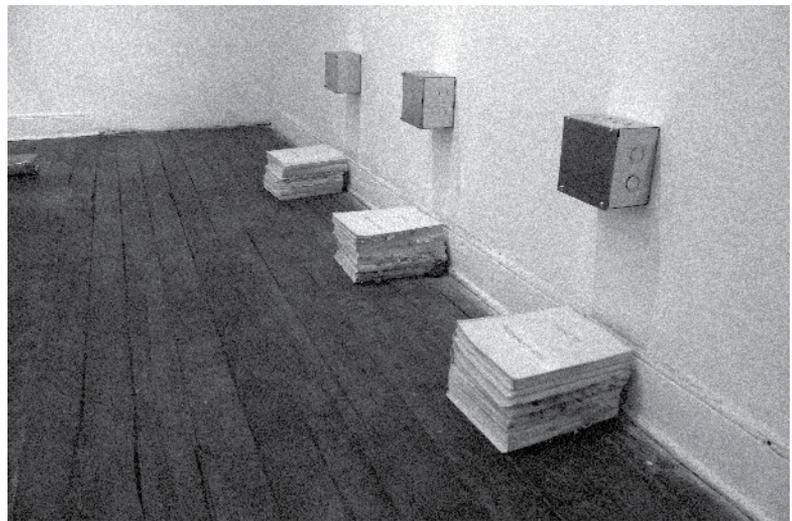
Chacarillas #2 fue nuestra primera presentación en sociedad, fue nuestra primera instancia de

mostrar nuestro trabajo investigativo a la comunidad con el propósito de revelar que el Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973 no fue solo un pronunciamiento militar a razón de los problemas institucionales del país en ese entonces, sino, fue desde su origen una intención consumada de transformación de nuestra concepción de Estado, sociedad y modelo económico de desarrollo.





85



El martes 19 de agosto a las 19.00 horas se reunieron en la Galería Conejo: Ana Harcha, Gonzalo Dalgarrando, Rodrigo Torres, Constanza Blanco, Mauricio Barría, Benjamín Bravo y Daniela Jofré; ocupando el espacio de la instalación *Chacarillas #2*, a realizar una serie de acciones con el fin de establecer un diálogo común entre materiales de archivo del acto de la Refundación de Chile, del Cerro Chacarillas, el discurso emitido ahí por Augusto Pinochet, sus setenta y siete invitados de honor y la piscina Antilén, en el año 1977. Esta piscina vacía dio origen al nombre de la *performance* en la que se enmarcan estas acciones: *El piscinazo*.

Los *performer* se reunieron en círculo con la mirada hacia el interior de éste. El público los rodeó teniendo como único lugar de referencia una pequeña batea de plástico y de forma circular que sirvió de escenario, en donde cada uno de los participantes de este círculo revivió el discurso del Cerro Chacarillas, luciendo un traje de baño, lentes y gorra (alusivos a la imagen de las Fuerzas Armadas, del Régimen). Paralelo a esta acción, los otros intérpretes rememoraban y enunciaban setenta y siete frases, de los setenta y siete invitados a la ceremonia de refundación, buscando nuevas interpretaciones y versiones de las

mismas. Estas acciones, al ser al unísono, lograban algo similar a un *coro ensordecedor*.

La *performance El piscinazo* trabajó sobre la repetición y la resistencia de los cuerpos de los intérpretes, los que no sólo debían enunciar una y otra vez las frases de diversos modos, sino que debían aguantar el frío intenso de ese día invernal.

Nuestra acción, quizá se volvía a ratos hermética para los demás asistentes, lejana para aquel espectador que resistió hasta el final, y que es probable solo percibiera nuestra propia lucha por mantener la atención en un ejercicio, sin dirección previa, pero con una tarea clara: *leer e interpretar sin detenerse ni cuestionar*.

Acción Chacarillas #3

El piscinazo. En vísperas del cumpleaños nº 41 de nuestra institucionalidad

Agosto del 2015
GALERÍA CONEJO,
SAN ISIDRO 604.

Performance.



A lo largo del proceso de investigación, aparecieron diferentes interrogantes y conflictos a la hora de traspasar cada idea desde el plano teórico al trabajo práctico de cada disciplina. De esta manera, cada propuesta de objeto o elemento con el que se experimentaba desde la creación práctica, respondía a una necesidad o potencial solución, directamente relacionada con los ejes de trabajo de la mesa de investigación. En el caso del uso de las pizarras de tiza, y su incorporación tanto en el desarrollo de los coloquios como en la muestra final, respondió en primera instancia a la pregunta constante sobre *la comunidad* y sus posibles aproximaciones, y a la búsqueda de un puente entre el trabajo propuesto por los investigadores y ese *otro* para quien estaba dirigido el acto de comunicación, ya que en dicho punto del proceso, se volvió imprescindible la visión y el *feedback* de una mirada externa al grupo.

De esta manera las pizarras se instalaron como un elemento estética e ideológicamente vinculado a los ejes de trabajo del *Núcleo*: a través de ellas y de su uso, fue posible la aparición de un canal concreto de comunicación entre la propuesta del colectivo y la opinión de la comunidad, y además, direccionaron desde un punto de vista visual, la propuesta

total de creación aportando un imaginario referencial particular y significativo para los intereses de la investigación. Ideológicamente, las pizarras se convirtieron —sobre todo en su uso en los coloquios— en una manera de invitar a ese *otro* a ser partícipe de escribir esta historia en conjunto, y una forma concreta de abrir el trabajo del *Núcleo* a la *comunidad*.

Desde la intuición, la pizarra de tiza representa una materialidad que es fácilmente identificable en un contexto histórico y social determinado; representan una época y un sistema que de cierta manera ha quedado obsoleto. A su vez, se trata de un objeto que brinda la posibilidad de asociar de manera inmediata ciertos lugares comunes y experiencias relacionadas con las temáticas de la investigación, ya que de su uso, se desprenden un sinnúmero de imágenes que pertenecen a nuestra memoria colectiva, como la vida escolar, la infancia, los profesores, el sistema educativo o bien —al tratarse de un objeto anacrónico que es cada vez menos frecuente de encontrar—, aludir al pasado, al paso del tiempo, al olvido o a los ejercicios de memoria.

Sobre esta última idea, la acción misma de escribir sobre las pizarras se puede constituir como un *ejercicio de memoria*; cada palabra que se escribe y luego se borra

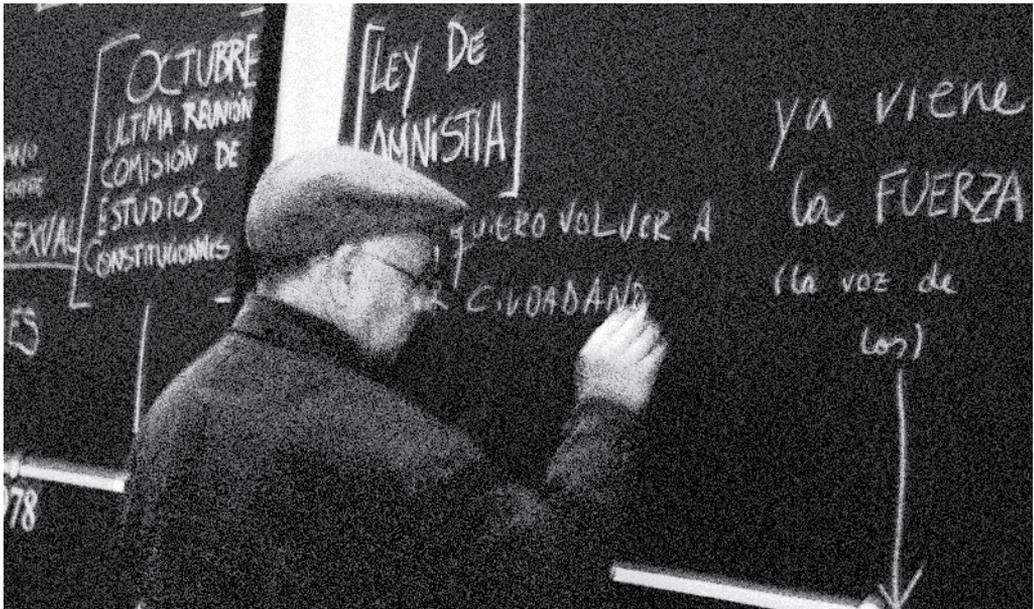
Pizarras

Septiembre–Octubre del 2015

ZÓCALO DEL DETUCH,

MORANDÉ 750.

deja una huella tras de sí que no desaparece. Se puede volver a escribir en el mismo sitio, pero esta huella deja en evidencia una historia anterior que no termina de desvanecerse. Este gesto, genera un ciclo que metafóricamente puede relacionarse con nuestra manera de vincularnos con la memoria, desde lo personal hasta lo colectivo, y de recordarnos, directa o indirectamente, que la historia —por mucho que sea borrada— siempre deja tras de sí, una huella que no se desvanece.



LAS

PODER CONSTITUENTE
CONFIEGO A LA JUNTA
MILITAR POR DECRETO LEY
11/11/1973

11 SEPTIEMBRE
Golpe Militar

16 Sep
"¿Quién Tira La Bomba?"

1973

1974

24 SEPTIEMBRE
PRIMERA SESION
COMISION ORTIZ

Montral todo
Es dinamitando
mi madre cumple 11 años
en la calle caben 40
A Normal... ella misma
ha querido venir a los



It

MUERTOS

ABril
Discurso "Chicago
Boys"

Cambio de
moneda del
Es usado el
\$ PESO
En total 1.000
Escudos son
1 PESO

JUNIO
DECRETO LEY 524
LEGALIZO A LA DINA

1975

JUNIO
PINCHET ES
INVESTIDO
JEFE DE LA DINA

11 de Septiembre
PINOCHET ENCIENDE
LLAMA DE LA
LIBERTAD
↳ DELETE

INSERTE
Una moneda, fong o hombre de ARTE!

COMISION

FONDO
LA VEZ EN
QUE TORO EL
AÑO FUE 1976
NACE EL
MOVIMIENTO PUNK
COMISION

ENERO
CREACION
CONSEJO DE
ESTADO

No me
interesa el
espectador !!!
right now!!!

1976

GENERAR Redes
DE APOYO. LA VOZ
DEL ARTE DE BE
ESTAR PRESENTE

MAYO CASO
CALLE CONFERENCIA

SU

ORTUZAR

ESCRIBEN

Desde aquí
Comprendemos

Desde aquí
creamos

RENUNCIA
DE SILVA
BASCUNJAN

Desde aquí
dominan
PD: NO separar la una
de la otra

NO QUIERO VER A GENTE
Sobreviviendo.

1977

QUIERO A LA GENTE VIVIENDO

EL AÑO DE LA

TEXTOS

LA

#TALLER ME DUELE

EL CIUDADANO
COMUN ES SIEMPRE

HETEROSSEXUAL
(heteronormativa)

#ASIES

EN Iquique también quiero estas charlas

NOCTURNO
Misma Reunión
Comisión de
Estudios
Constitucionales

Consejo de Estado
Roberto Cárdenas
EPP

1978

lo tiempo

JULIO
ENCUENTRO
CERRO CHA-
CARILLAS

NO SABIA QUE
SE PEDIA
RAZAS

CASO
LONQUEN

AQUI

HISTORIA

Recordar que el cuerpo
es el lugar/espacio común

ya viene
la FUERZA?

LEY DE
AMNISTIA

yo, quiero volver a
ser CIUDADANO, CIVICA
PARTICIPATIVO y
ACTIVO, ES LA RAZON POR
LA QUE LOS ESCUCHO.

1979

AQUI NACI

UPD
\$39

1990-1999

¿PUEBOS?

¿Y la generación?

Todo es importante una
+HEA

2014 y

TODAVIA
EXTRANAMOS
A LOS MUEROS

HISTORIA que ESTA EN NUESTROS CUERPOS

En el contexto del 29 Festival Internacional de Teatro Callejero, FITKA 2014, se levantaron entre árboles y luminarias de la Plaza Yungay, cuarenta carteles de distintos colores con frases seleccionadas de los tomos de las ACTAS DE LA COMISIÓN ORTÚZAR. A modo de literatura de cordel, la instalación se dispuso en medio de la realización del festival con el objeto de visibilizar el pensamiento de LA COMISIÓN.

Acción de carteles FITKA

92



Sábado 29 y domingo 30
de Noviembre del 2014
PLAZA YUNGAY, SANTIAGO.

Instalación visual.



La acción comienza en un espacio cerrado de muros negros. Al centro del espacio se observa, de atrás hacia delante: una persona (performer) de pie mirando al frente, ropa blanca (un pantalón y una polera), una vasija grande con agua, los once tomos de la COMISIÓN ORTUZAR apilados en dos grupos, dos frascos de tintura roja y una cinta de tres colores: blanco, azul y rojo.

Al llegar el silencio, la persona comienza a cantar:

Chile limita al norte con el Perú

*y con el Cabo de Hornos limita al sur,
se eleva en el oriente la cordillera
y en el oeste luce la costanera,
la costanera.*

*Al medio están los valles con sus verdores
donde se multiplican los pobladores,
cada familia tiene muchos chiquillos
con su miseria viven en conventillos,
en conventillos.*

*Claro que algunos viven acomodados,
pero eso con la sangre del degollado.
Delante del escudo más arrogante
la agricultura tiene su interrogante,
su interrogante.*

*La papa nos la venden naciones varias
cuando del sur de Chile es originaria.
Delante del emblema de tres colores
la minería tiene muchos bemoles
muchos bemoles.*

*El minero produce buenos dineros,
pero para el bolsillo del extranjero;
exuberante industria donde laboran
por unos cuantos pesos muchas señoras,
muchas señoras.*

*Y así tienen que hacerlo porque al marido
la paga no le alcanza pal mes corrido.
Pa no sentir la aguja de este dolor
en la noche estrellada dejo mi voz,
dejo mi voz.*

*Linda se ve la patria señor turista,
pero no le han mostrado las callampitas.
Mientras gastan millones en un momento,
de hambre se muere gente que es un
portento, que es un portento.*

*Mucho dinero en parques municipales
y la miseria es grande en los hospitales.
Al medio de Alameda de las Delicias,
Chile limita al centro de la injusticia,
de la injusticia.*

Sin dejar de cantar esta canción, repitiéndola una y otra vez, el performer comienza a quitarse sus ropas poco a poco. Luego toma las prendas blancas que hay frente a él vistiéndose con ellas.

Toma los colorantes rojos disolviéndolos dentro de la vasija con agua, acto seguido, toma la cinta tricolor y amarra uno a uno los tomos apilados. La cinta sobrante es amarrada a su cuello, levanta los tomos y los lanza dentro de la vasija con el agua teñida, los saca y hace una sola gran pila de estas hojas blancas manchadas con agua roja delante de la vasija, sin dejar de cantar. El performer se ubica detrás de la vasija, la levanta y sale del espacio cerrado de muros negros.

Comienza su trayectoria por la calle Morandé, es enero del 2015

Al centro de la injusticia

Enero del 2015
RECORRIDO ENTRE
MORANDÉ 750 Y PLAZA
DE ARMAS DE SANTIAGO.

Performance.

y el suelo arde, él está descalzo y canta. Camina por calle Rosas, donde lo único similar a una rosa son los colores de las telas que se venden en tiendas que sobreviven por su antigüedad a las inmobiliarias *modernas*. La cinta amarrada al cuello tira, los tomos se enganchan en distintos pilares, semáforos o señaléticas de tránsito como si éstos realmente hicieran el trabajo de impedir la caminata. El suelo arde más, de vez en cuando la vasija deja caer agua al suelo por el vaivén de la caminata refrescando los pies descalzos. En la esquina de Paseo Puento se observa a la multitud que cumple con su rutina diaria de un día *hábil*. ¿Hábil para quién? —me pregunto— si sus rostros solo reflejan el sentimiento de ser personas inhabilitadas a opinar, a crecer, a ser.

La caminata por Paseo Puento es más amable. Las grandes arquitecturas utilizadas como tiendas de ropa en la actualidad brindan un poco de sombra refrescando el suelo, la tierra. La bulla de la gente opaca el canto y la vasija pesa más y más, siendo esto paradójico —por el agua derramada durante el trayecto—. Duele la garganta tratando de hacer oír la letra de Violeta Parra.

En la esquina de Santo Domingo hay una luz roja, todos se detienen, el *performer* deja la vasija

en el suelo, la tierra, y entra en ella para refrescar sus pies. Se acerca una persona, una mujer adulta y le pregunta: —¿Por qué está haciendo esto? —Él, canta.

Camina una cuadra más, llegando a la (re-modelada) Plaza de Armas, se ubica frente a la catedral posicionando los tomos en un semicírculo hacia el frente, la vasija al centro y él detrás.

Canta, se desviste, lava la ropa blanca con el agua roja de la vasija, se vuelve a vestir y guarda silencio. Luego de un tiempo, habla a los transeúntes:

Hola, buenas tardes. Lo que ustedes ven aquí en el suelo son los once tomos de la Comisión Ortúzar, comisión que estuvo a cargo, por orden del Dictador Augusto Pinochet, de redactar lo que serían las bases de la actual constitución chilena. Esta comisión estuvo conformada por distintos abogados de la Universidad de Chile y la Universidad Católica. Universidades públicas que brindaron a estas personas educación de calidad. Universidades tradicionales que han visto el crecimiento de nuestro país gracias a sus enseñanzas. Ellos fueron los que redactaron el primer documento y que luego revisado por Jaime Guzmán se convertiría en la actual constitución chilena. Constitución elegida por un falso plebiscito en el año 80. Falso ya que las personas podían votar más de una vez, donde los ciudadanos analfabetos eran pagados por votar, y más allá de ser alfabetos o no alfabetos ¡ESTABAN EN UNA

DICTADURA MILITAR! ¡POR ESO ESTA CONSTITUCIÓN ES FALSA! ¡POR ESO SU CONSTITUCIÓN ES FALSA! Porque es una constitución que yo no elegí y que probablemente la mayoría de ustedes que están presentes tampoco lo hizo.

Es esta Constitución la que permite que hoy la educación sea privada, que la salud sea privada, que nuestros recursos naturales sean privados, y que todos nuestros derechos sean nombrados como bienes de consumo. Es esta Constitución la que permite que los bancos manipulen a todo un país, y que las grandes empresas priven el desarrollo independiente. Es esta Constitución la que asesina a ciudadanos comunes y corrientes en nombre de la democracia. Esta Constitución es la que permite gastar millones de pesos en la remodelación de la Plaza de Armas ¡DE ESTA PLAZA!, y que quede igual que antes. Es esta Constitución la que permite que los hijos de políticos asesinen a personas con sus autos y que salgan impunes. Es esta Constitución la que probablemente genere que una persona se pueda detener a escucharme y otra se vea obligada a seguir su rumbo por cumplir sus horas laborales.

Esta Constitución, esta FALSA Constitución, que nos rige hoy en día, que ni tú ni yo elegimos ¡FUE HECHA EN DICTADURA! Y puede cambiar quien este a la cabeza, puede llamarse a esto democracia, pero todos ellos, los que están en la presidencia, en el parlamento y en el juzgado, todos ellos son cómplices de seguir defendiendo leyes hechas en dictadura, por tanto esto jamás será una democracia.

Muchas gracias por prestar un segundo de su tiempo para escucharme, espero que tengan un buen día y que en algún momento logremos que todo esto cambie.

El *performer* retoma el canto, toma uno a uno los tomos, los deja dentro de la vasija, levanta esta última y retoma su recorrido de regreso al espacio cerrado de muros negros.







Como parte del proceso artístico para construir la obra final que daría cuenta del trabajo sobre las ACTAS DE LA COMISIÓN ORTÚZAR, acontecieron acciones (muestras, ejercicios que generaban los materiales que luego se constituirían en las escenas de la obra) que ponían en juego un cruce de reflexiones que excedía a los asuntos de las Actas, más bien, exploraban por los síntomas y respuestas a ese aparatoso conjunto de leyes que se desprendieron de la Comisión y que dan el marco normativo que impone, regula y, por qué no, construye nuestras relaciones sociales.

Algunos de estos ejercicios, además de exceder lo propio de las Actas, parecieran intentar agrietar el mismo marco regulador. Este fue el caso de una de las acciones de Tomás Henríquez.

Esta acción fue presentada más de una vez con algunas variantes en los procedimientos y, por lo tanto, en el relato que construía pero sin alterar el sentido. Parte de esta acción fue trabajada y se incluyó en la obra final.

La secuencia es narrada de la siguiente manera por Tomás y me he permitido comentar algunas de sus acciones intentado dar cuenta de lo que señalo anteriormente:

Un actor/*performer* en el patio de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

- a_ La camisa blanca puesta.
- b_ Con pintura negra dibujar(se) una bandera chilena en el pecho.
- c_ Hacerlo con harta pintura para que el dibujo se traspasara al cuerpo.
- d_ Sacarse la camisa y dejarla en el piso.
- e_ Dejar la camisa puesta en un colgador de camisa y en el suelo.
- f_ Poner dos ladrillos dentro de la camisa.
- g_ Poner la constitución sobre el ladrillo.
- h_ Martillar el libro al ladrillo con dos clavos de 12cms.
- i_ Utilizar los brazos de la camisa para amarrar los restos de ladrillo, el libro y los clavos.
- j_ Con cable amarrar la camisa de modo tal que nada de ladrillo caiga.
- k_ Arrastrar esa bola de cable, camisa, libro, clavos y ladrillo hasta el fierro que lo sostendrá.
- l_ Pasar el cable sobre el fierro y preparar la acción de alzar la bandera/camisa.
- m_ Levantar y dejar suspendido el objeto.
- n_ Caminar por el techo desnudo y el pasamontañas puesto.
- ñ_ Extender la manguera por el techo hasta el fierro que sostiene la camisa y los ladrillos.
- o_ Abrir la llave y hacer que el agua que pasa por el cuerpo caiga justo sobre la camisa y los ladrillos.
- p_ Se filtran restos de agua y ladrillo anaranjado debajo de esa situación.

Notas sobre una acción

Entre septiembre y enero del 2014-2015
DETUCH.

Proceso de ensayo.

Al presenciar esta acción fue inevitable hacer las conexiones con todos los materiales que estábamos revisando. La camisa blanca dibujada con pintura negra inscribía al cuerpo que accionaba como sujeto, un cuerpo que no tenía ninguna mediación (con el mundo) ni representación (social) pasó, a través de la acción, a constituirse en su condición de sujeto de la patria y de toda su carga simbólica a través de la inscripción de la bandera de Chile en su pecho.

LA CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE CHILE DE 1980, junto con un ladrillo de construcción fiscal son martillados y envueltos por la camisa que tenía la bandera chilena. Son martillados por ese cuerpo que devino sujeto por la inscripción en su piel del símbolo patrio. Esta articulación de significaciones parecía nombrar un gran revoltijo de clausuras, y no hablo (solo) del peso concreto que añaden los ladrillos a la Constitución política, sino, de la paulatina fragilidad que va adquiriendo el cuerpo por la energía física que debe implicar en accionar sobre los elementos. Desde la acción de martillar, el cuerpo de Tomás comienza un camino de precariedad y fragilidad... la caminata del encapuchado desnudo manipulando una manguera con agua (que hace todo más inestable) por un techo

débil, para mojar la camisa con los ladrillos y la constitución, fue sumamente inquietante. La articulación que plantea Tomás no es solo de significados y enunciados, lo que pone en circulación son textos que articulados producen uno nuevo. La bandera en el cuerpo no es solo un símbolo patrio, la constitución clavada no es solo un libro de leyes que nos rigió perforado, la capucha en un cuerpo desnudo en techo frágil que manipula una manguera de agua, no es la imagen de la estética de la insurrección. Todos estos elementos al articularse abandonan su autonomía y construyen un texto que circula por la idea de la inscripción de los aparatos simbólicos (símbolos patrios) y normativos (conjunto de leyes) en el propio cuerpo, se trata de una inscripción biopolítica, de un ejercicio de poder en el propio territorio soberano: el cuerpo.

En una de las oportunidades que Tomás realizó esta acción leyó el siguiente texto que, de alguna manera, expone y sintentiza el lugar de síntoma desde donde se sitúa el ejercicio a propósito de lo insoportable que resulta la existencia en nuestra realidad:

*(...) La capucha deshace el género. Lo desbor-
da. Lo vuelve irreconocible. Deforme.
Diluye toda la claridad de su identidad
tras un pedazo de tela. Pone en el anoni-
mato un rostro que es el rostro de todos.*

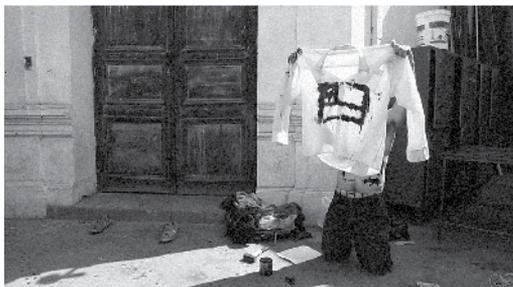
(...) *El encapuchado es un arma de doble filo.*

Expresa todo el desborde, toda la rabia, todo el asco por una institucionalidad que se pudre, pero puede ser al mismo tiempo un desalmado de su propio pueblo.

Es insubordinación, desacato y disidencia, pero también en muchos casos, reaccionaria violencia contra aquellos que defienden luchas comunitarias.

(...) *El encapuchado es abyecto y profusamente erótico. Desbordante y por eso mismo peligroso. Porque hay rabia. Hay mucha rabia que existe hacinada, que se acumula por entre los cerros, que periódicamente se hace marcha, desacato y encapuchado descontento. Y sin embargo podría no haber razones. Podría no haber argumentos. No haber palabras ni sintáxis alguna, puesto que la educación formal nunca dejó de ser privilegio de pocos. Podría no haber más que un salvaje y barbárico instinto de destrucción sin otra razón que sentirse violentado en lo más profundo de la vivencia emocional.*







La acción corresponde a la imagen de un hombre vestido de obrero de los sesenta: casco, camisa, chaqueta y pantalón de jeans. Este sostiene un cartel pronunciando *Yo construyo*. Acto seguido, ingresan dos hombres que poco a poco le quitan las ropas dejándolo a torso desnudo. Lo lavan, lo limpian. Luego, con esas mismas manos, con esas mismas esponjas, lo bañan en tinte rojo. Su piel, ya no es su piel: *ahora esta está manchada*.

Lo visten con su camisa original, pero esta vez le ponen una chaqueta, no de jeans, no de obrero, sino de empresario, oficinista, una chaqueta de un trabajador del siglo XXI. Ahora, sostiene un nuevo cartel, el cual dice *Yo consumo*.

La distancia que puede existir entre estos dos conceptos, puede ser relativo a sus significados, pero detrás de ellos (en el caso de los últimos 42 años) hay una historia cultural, social y política.

El hombre que vemos en primera instancia es un ciudadano común que está dispuesto a realizar algo, material o inmaterial, una idea tal vez, un país tal vez. Un hombre, un ser humano que busca ser productivo y ser parte de esa productividad, sintiéndose un factor activo de lo que sus manos pueden llegar a construir, en conjunto con otros y para otros.

El hombre que vemos en una

segunda instancia es un ciudadano, quizás no tan común, ya que depende de la productividad. Esta es un bien a consumir, a utilizar, a gastar, a extinguir. Su objetivo no está más allá en el goce de sí mismo, como individuo, consigo mismo y para sí mismo. Y cuando hablo de *productividad*, hablo en relación a la primera imagen, según el hecho de cómo producir, cómo construir, una idea tal vez, un país tal vez. Este hombre, este segundo hombre, es el que está a la espera de que *otros* hagan algo para él y su placer.

La diferencia está, en que este último, debajo de su camisa, está manchado con tinte rojo, y está no se oculta, si no que deja ver entremedio de su nueva vestimenta, las manchas que existieron para que él pudiera estar así: *bien vestido y a la espera de su satisfacción*.

Para que esto ocurra, en la acción misma que se utiliza en COMISIÓN ORTUZAR, hay dos hombres que realizan este cambio, exponiendo que no es una decisión voluntaria del hombre en querer cambiar. Estos representan lo que podemos entender como ideología impuesta, a la fuerza, a punta de metralla. Esta ideología queda plasmada en lo que nosotros conocemos hoy como la Constitución chilena.

Finalmente, vemos representado el hecho mismo de como en

Yo construyo/ Yo consumo

Entre septiembre y enero
del 2014-2015
DETUCH.

Proceso de ensayo.

tan solo 42 años, 42 largos años, nuestra idiosincrasia, nuestra cultura, nuestro propio factor activo dentro de la construcción de un país, se ve anulado por pinturas que nosotros no decidimos, por colores que nosotros no decidimos y que de alguna u otra forma han logrado plasmar en nuestros cuerpos lo que en algún momento, el abogado Jaime Guzmán, nombró como un objetivo claro: *transformar al proletariado, en propietarios.*















REFUNDACIÓN & vocación de inmanencia

BIOGRAFÍA

¿Cómo somos capaces de relacionar lo íntimo con lo político?

1. TOMÁS Y PEQUERÍA BIOGRÁFICA (Proyecciones Arq)
2. PATRICIA TEXTOS INÍCIOS ARBOL, DEPIND, TACONES.
3. NIENULITA CHACARILLAS Y ARDILLAS.
4. ANA BIOGRÁFICA (con música) - Proyecciones Pueblo
5. GONZALO BIOGRÁFICA (contexto pd)

MATERIALIDAD CONSTITUCIÓN + ACCIÓN EN RESISTENCIA

¿Cómo estas acciones físicas entran en relación con las dimensiones definidas?

1. TOMÁS ENCARACHADO, TECHO, LADRILLO, CONSTITUCIÓN
2. TOMÁS LADRILLO, CAMISA, LADRILLO, CONSTITUCIÓN
3. ANA SOBRE TOMOS AUCHILANDO A MIEMBROS CONSTITUCIÓN + VIRGEN DEL CARMEN.
(+ ANA CAMINANDO SOBRE ACTAS)
4. BENJAMÍN CANCIÓN, VIOLETA PARRA, PZA ARMAS, TOMOS COLGANDO (MULTIPLICABLE)
5. DANIEL CARTELES
6. PISUNAZO
7. INSTALACIÓN CARTELES (PLAZA TUNGAY MEJORADO, SELECCIONAR TEXTOS) + AUDIOS.
8. LECTURA SONORO - POLÍTICA (INAURICIO)
9. TOMOS CARGADOS por GONZALO (YO NO HABÍA NACIDO [SOSTENER TOMOS])

Andamiaje jurídico
ACTAS
PLEBISCITO 80
REFORMAS 1989
(Pacto transicional)
REFORMA 2005

CONCEPTO POLÍTICO-FILOSÓFICO

¿Cuáles son los otros tipos de conceptos que participan?

- 1- PATRICIA FRASE BENJAMÍN SOBRE LÍNEA DE TIEMPO + POSTROS CATRILEY / GUTIÉRREZ)
- 2- PATRICIA ESTADO SUBSIDIARIO: YO CONSTRUYO / YO CONDUJO
- 3- PANCHO METAL SONORO. ADORNO

LO VIGENTE de este ORDEN

- Cota muestra larga
- Patricia muestra larga.

LA COMISIÓN

¿Cómo llevar a escena el "material duro" de los actos?

- 1.- COTA y LED EXPLICACIÓN GENERAL COMISIÓN, PATY GONZALO y BENDA LEEN FRASES COMISIÓN.
- 2.- GONZALO CON MARIONETA ORTÚZAR SEÑAL COM. INTERAM.
- 3.- GONZALO - BENDA MARIONETA ORTÚZAR, HUASO CIEGO (EXPLICACIÓN SALUD, VIVIENDA, EDUCACIÓN) (7 REFORMAS podría ser)
- 4.- COTA CANCIÓN.
5. MARIONETAS COMISIÓN: 11 ESCENAS (11 TOMOS) (20 min)

POROSIDAD

¿Cuáles son los mecanismos para relacionarse con el público?

- 1.- COTA LANZAR HUEVOS A LÍNEA TIEMPO.
- 2.- COTA HILO ENVOLVER MANOS AL PÚBLICO
- 3.- HUENULTA - CHACARILAS - ARDILLAS (HACHA AL PÚBLICO)

OTROS

LÍNEA DE TIEMPO

1973-2015

Neoliberalismo no hubiera entrado sin el terrorismo de estado.

en PIZARRAS y con contrapuntos - comentarios más la posibilidad de que las personas escriban

- TRANSFORMACIÓN COMO PREMISA
- TITERE PERMITE EXTREMOS: GUITO
- ROMPER RITMOS
- ACCIONES PERFORMATIVAS PRECISAS: Esther Ferrer

- PISCINA = HA DESAPARECIDO. (aparecer más)
- Madre Matías C y hermana, rechazan indemnización DIENIDAD.
- ABORTO: Más.
- PACOS EN EL ARCIS.
- GUIA TURÍSTICA MAPA
- Señalética in situ.

y 1991
(Lago)

SIÓN
UZAR
EN TORNO AL
UNA REFINANCIACIÓN
2015



EL FESTIVAL DEL LUCRO
INSTALA SISTEMA NEOLIBERAL
... TODO MUY BIEN PENSADITO... AMARRADITO.
CONSTITUCIÓN (1980-2005-ACTUALIDAD)
SIRVEN TEX
PRIVATIZACIÓN
PÉRDIDA DE DERECHOS SOCIALES
ENDEUDAMIENTO

¿QUE LA CO REMATE LA NUEVA CONSTITUCIÓN, O QUE LEGITIME SU PROPIO PROBLEMA EN TÉRMINOS JURÍDICOS?
¿QUE LA CO SE RE- E, PARA EXTENDIR EL PRO...

1956
¿QUÉ PASA EN ESTE MOMENTO?
¿QUÉ PASA EN ESTE MOMENTO?





LA CAMBIO CONTINENTE de la
JUNTA MILITAR
Quinta vez 2017
1956 1967
FUC

¿CÓMO
ADMINI
EL CMO.
Si la gente
de la
1967
1956
1967
1956

RESISTENCIAS HISTÓRICAS → ¿La academia violenta a la comunidad?
↓
¿Por qué LA UNIVERSIDAD? No toda la comunidad ingresa a la UNIVERSIDAD
→ Campo de disputa ↓
→ Vocación Didáctica ↓
LUCHA DE HEGEMONIAS ↓
La Educación SEGREGA SEGÚN CLASES SOCIALES
→ Tenemos que conservar una o des universidades públicas que parecen que son públicas así como para que no digan que arrastramos con la educación PÚBLICA.







COMISION ORTUZAR

PROYECTO BICENTENARIO

CONTEXTO POLITICO 73-80

LA DICTADURA Y SU PROYECTO

CONTEXTO GUERRA FRIA



INTENCION REFUNDACION
VOLVER A UN CAUSE NORMAL
CAMBIAR EL MODELO DE DESARROLLO

EL NEO-LIBERALISMO NO HUBIERA ENTRADO SINO MEDIANTE EL TERRORISMO de ESTADO.

EL ESTADO RENUNCIA A SU ROL PROTECCIONISTAY LO ENTREGA A LA POLITICA PRIVADA

DISCURSO PIN-8 CHACARILLAS

OPUS DEI
PEGOTEO CHICAGO +

PARTIDOS POLITICOS
MAGNARIAS MONOPOLICAS de PARTICIPACION CIUDADANA



EL FESTIVAL del LUCRO

CONSTITUCION (1980-2005 -ACTUALIDAD)

INSTALA SISTEMA NEOLIBERAL

...TODO MUY BIEN PENSADITO... AMARRADITO...



PRIVATIZACION
PERDIDA de DERECHOS SOCIALES

ENDEUDAMIENTO



RESISTENCIAS HISTORICAS

¿PORQUE LA UNIVERSIDAD?
Campo de disputa
Vocacion Didactica

LUCHA DE HEGEMONIAS

¿La academia violenta a la comunidad?

No Toda la comunidad ingresa a la UNIVERSIDAD

La Educacion SEGREGA SEGUN CLASES SOCIALES

¿QUE QUIERE LA JUNTA?

LA C.O. CO-GOBIERNA?
ESTATUTO CONSTITUCIONAL PROVISIONAL
↳ LO PROPONE OVALLE, PERO LO NIEGAN.

¿QUE LA C.O. REDACTE LA NUEVA CONSTITUCION, O QUE LEGITIME SU PROPIO PROCEDER EN TERMINOS JURIDICOS?

¿QUE LA C.O. SE DEMORE, PARA EXTENDER SU PROPIO TRABAJO Y ASI EL REGIMEN EXTIENDA SU GOBIERNO?

*C.O = COMISION ORTUZAR



¿QUÉ ES EL BIEN COMÚN?

Desarrollo material y espiritual del individuo

SEGURIDAD NACIONAL

- LAS FFAA AVALAN EL ESTADO DE DERECHO
- SON INSTRUMENTOS FUNDAMENTALES PARA LA PRESERVACION

TOMO 2

NACIONALIDAD Y CIUDADANIA

- ¿CÓMO SE COMPONE LA CIUDADIA?
- ¿QUÉ SIGNIFICA SER CIUDADANO?
- QUITAR LA CIUDADANIA A DETERMINADAS PERSONAS X SU SITUACION POLITICA



"TODOS LOS DERECHOS TIENEN EXCEPCION" (JG)

EL DERECHO A LA VIDA Y A LA PENA DE MUERTE

PRESTAR SERVICIOS A UN PAIS ENEMIGO O EN GUERRA

ATENTADO CONTRA LOS PRINCIPIOS DE LA NACION

TRAICION

JOSÉ TORIBIO MERINO declara:

"Los bolivianos son unos eugénidos humanoides metamorfoseados..."

"MÁS QUE LOS CONTENIDOS, LO IMPORTANTE ES EL AMARRE..."

J. GUZMÁN, REFIRIÉNDOSE A LA CONSTITUCIÓN



LA LIBERTAD DE EDUCACION LA EJERCE EL ESTADO

TOMO 4 LIBERTAD DE ENSEÑANZA

- ¿QUÉ SE DEBE ENSEÑAR?
- ¿CÓMO EL ESTADO DEBE REGULARIZAR ESTA LIBERTAD?

La libertad de enseñanza debe ser vigilada por el estado en un momento de

UNIDAD NACIONAL

79 DIRECTIVAS SOBRE EDUCACION

Enseña lo que quieras mientras no vaya en contra de orden social, la moral, las buenas costumbres y el orden social.

sólo el E° determina contenidos para CLASES

¿CÓMO SE ADMINISTRA EL CAOS?

Sub comisiones PARA QUE REDACTEN ARTICULOS

- FUNDAMENTOS CRISTIANO-NATURALISTA → BIEN COMUN
- PROPIEDAD COMO PRINCIPIO CIVIL → EJE CENTRAL FUNCION SOCIAL
- RÉGIMEN PRESIDENCIALISTA

DEMOCRACIA CONTROLADA (LIBERTAD VS SEGURIDAD)

DEPURACION POLITICA / IDEOLOGICA

¿CÓMO SE GARANTIZA? (J. GUZMÁN)

LEY DE PARTIDOS NO MARXISTAS

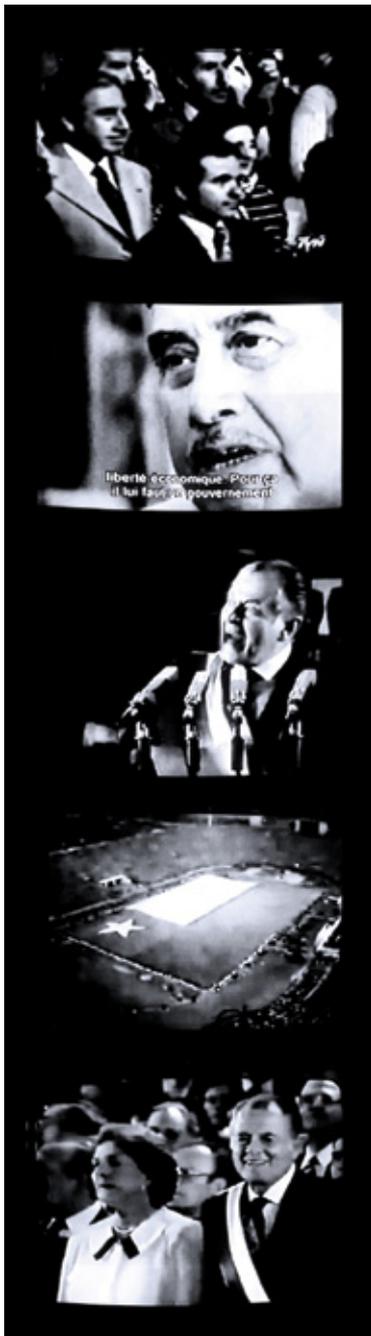
"LA CE NO PUEDE PROHIBIR IDEAS"

CAPITULO 24 OBLIGA A JAIME GUZMAN A DEVELAR SU POSICION

LEY DE PROCURADORIA GENERAL DE LA REPUBLICA

SESION 34 → PROYECTO DE LEY













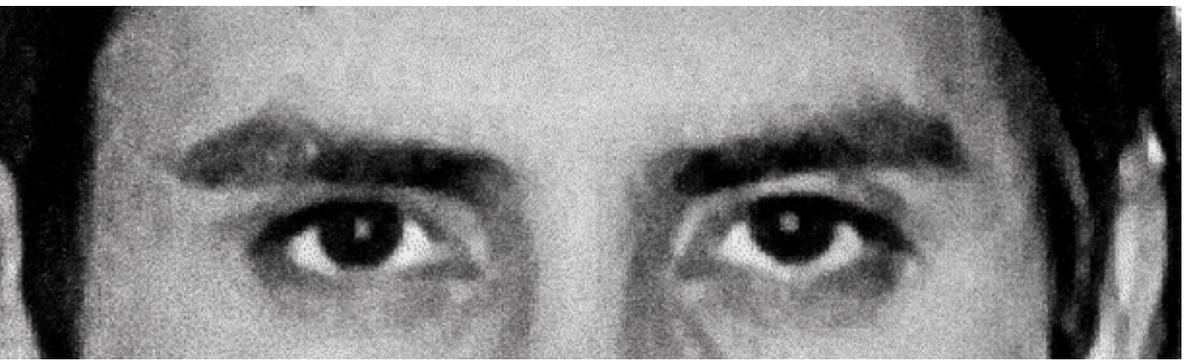
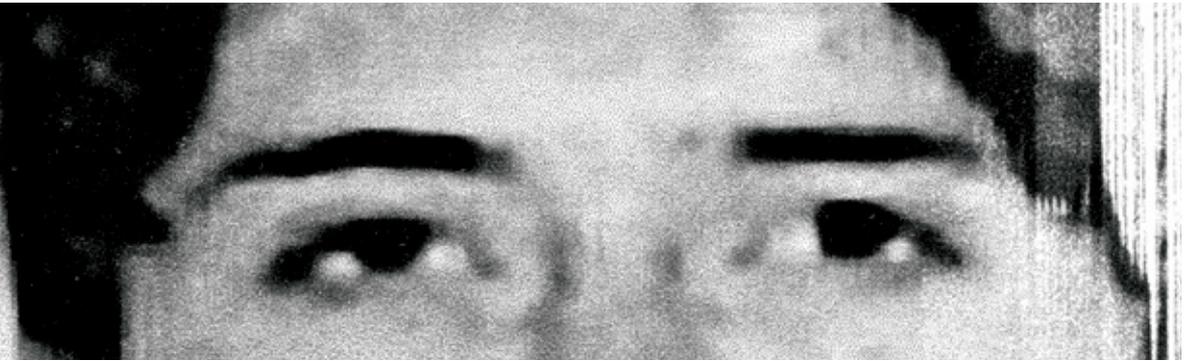


LA CONDICIÓN "CONSTITUYENTE" de la
JUNTA MILITAR
decreto Ley 527 año 1974.

1956

1974





2005

~~CONSTITUCIÓN~~

~~PINACHEL~~

LAGOS



CONSTITUCIÓN
POLITICA
DE LA
REPUBLICA
DE CHILE



Constitución
del
80



135





ARTISTAS EN ESCENA

[Actores, performers, músicos]

Mauricio Barría, Francisco Sanfuentes,
Rodrigo Torres, Ana Harcha Cortés,
Gonzalo Dalgalarando, Tomás Henríquez Murgas,
Constanza Blanco Jessen, Benjamín Bravo Luengo,
Sebastián Chandía Chiappe, Daniel Marabolí,
Patricia Artés, Ana Allende.

ARTISTAS VISUALES/ESPACIALES

Andrés Maturana, Carola Sandoval Goubet,
Josefina Cifuentes.

REGISTRO FOTOGRÁFICO & AUDIOVISUAL

Cristián Muñoz Darlic.

DISEÑO GRÁFICO

Pamela Figueroa.

TÉCNICOS

Josefina Cifuentes, Camilo Rojas.

PRODUCCIÓN

Daniela Jofré, Katiuska Valenzuela.

DIRECCIÓN GENERAL

Ana Harcha Cortés.

**Ficha Artística
Comisión
Ortúzar:
Acciones en
torno al legado
de una/la
refundación**



C o l o f ó n

EL PRESENTE LIBRO-CATÁLOGO acabóse de imprimir en el mes de junio del 2016 en los talleres de Andros Impresores en Santiago de Chile.

¶ Se imprimieron quinientos ejemplares en papel Bond ahuesado de 90g para el interior, impreso a dos colores, PANTONE RED 032 U y PANTONE PROCESS BLACK U. Las imágenes del capítulo *Registro* fueron impresas en cuatricomía. Para la portada se utilizó cartulina Kraft-pack de 332g, impreso a una tinta. Cada uno de los ejemplares fueron intervenidos manualmente con tinta roja.

¶ El texto de las páginas interiores fue compuesto con la fuente Amster Pro, del tipógrafo chileno Francisco Gálvez. Para los títulos se utilizó la fuente Preissig, del tipógrafo checo Vojtěch Preissig.

¶ Proyectado y diagramado en la ciudad de Valparaíso, durante un momento histórico en que la muerte senil y pasiva de uno de los patriarcas de este sistema —fundado sobre el rojo sangre que cubre este libro—, convive en un país en que chilotes, mujeres, estudiantes, trabajadores, pescadores, mapuches, junto a tantas otras y otros, dan la batalla por hacer otra realidad posible donde la herencia de la dictadura se termine. No con soluciones tecnócratas de una participación ciudadana no vinculante, sino desde una democracia directa y cotidiana, venida de los barrios, las conversaciones, la tierra, los cerros, los ríos y la mar. Las acciones y reflexiones que se imprimen en este libro son parte de estos esfuerzos, a los que dedicamos nuestro trabajo.

Comisión
Ortúzar,
acciones en
torno al
legado de una/
la refundación

NÚCLEO ARTE, POLÍTICA Y COMUNIDAD