



**Universidad de Valparaíso  
Facultad de Arquitectura  
Escuela de Cine**

**ANIMITA  
BIOGRAFÍA OBJETUAL**

Tesis para optar al grado de  
Magíster en Cine y Artes Audiovisuales

Presentada por  
**Elizabeth Lazcano Ñancupil**

Profesor guía  
**Gustavo Celedon Borquez**

**Valparaíso  
4 de Mayo 2023**

**INDICE**

1. Introducción.	2
2. I. Animitas.	4
3. II. Animitas: consideraciones de contemplación artística.	15
4. III. Pero ¿por qué animitas?	24
5. IV. La obra: Una instalación que costó que se entendiera.	34
6. V. La Instalación.	51
7. Bibliografía.	57

## **Introducción**

El desafío de las imágenes es *fotocopiar*, fiel o no la realidad que percibimos, pero en el problema de la multiplicidad de formas de representación, la realidad se vuelve un ambiente inexplorado que está más lleno de errores que de aciertos orquestados.

Consensuamos recibir propuestas de dicha representación, cuando cumplen códigos simbólicos que abrazamos como propios, la película "Destino Final" la percibimos como real en la medida que su propuesta de imaginario nos parece coincidente con nuestra forma cultural, sin embargo reconocemos los signos de la fantasía imaginaria en la forma en que los personajes van muriendo. Exagerado pero no por eso imposible. Cuando los errores se cuelan en la propuesta de la realidad, esta ilusión se rompe.

El problema de la representación de la muerte ha sido abordado desde el teatro hasta el arte contemporáneo, es un campo expandido pero recorrido con mesura, por lo que implica en confluencia con el mundo emocional. Las animitas, son una expresión cultural antigua, un rito con raíces precolombinas que se ha adaptado a nuestra contemporaneidad. Una forma de celebrar la muerte trágica, cuando menos la esperamos sale al encuentro del viajante y termina por modificar desde vidas hasta la geografía de los lugares de suceso.

Cuando pienso en la muerte, pienso en Didi Huberman cuestionando la relación entre el hombre y la relación con la tumba, su significación y potencia comunicativa. Como dice "un vaciamiento que ante mí toca lo inevitable" (Didi Huberman 1997). A raíz de esta reflexión decidí pensar a las animitas como una obra instalativa que remite al vaciamiento frente al encuentro de un cuerpo físico. Que convive en una pantalla mental, que es convocada en la relación del deudo con el muerto. "Animita: Biografía Objetual" es la exploración en el campo del arte audiovisual de aquella evocación de la biografía del difunto entendida mediante los objetos que componen el cenotafio y que remiten a la memoria del mismo.

La obra se crea a través del registro en video; las almas vuelven a contar su historia mediante la relación visual con el espacio físico que habitan, convirtiéndose en un espectro espacial (volumétrico) que genera pantalla sobre pantalla al modificar el significado de los sectores que dialogan con la misma. Huberman habla del encuentro del cuerpo que representa una posibilidad certera de muerte, sabemos que vamos a morir, pero no sabemos cómo ni en qué condiciones. La video instalación propone un diálogo entre el transeúnte y el alma citada; esta es una animita universal que habla de y por las almas que salen al encuentro en el recorrido por el puerto de Valparaíso y Viña del mar. Las placas de agradecimiento componen el relato visual de la relación entre vivos y muertos anónimos inmortalizados por las propias comunidades porteñas.

La instalación obliga al visitante (o al deudo) a recorrer con la mirada tanto el video en loop como los objetos que intervienen al dispositivo, activando la tensión entre pantallas de objetos inertes y objetos en movimiento constante, por tanto, el espectador escoge de qué manera abordar la obra ya que no existe un código único para entrar en una animita y comprender qué nos quiere contar. La obra invita a los espectadores a relacionarnos con la animita como un portal a una trascendencia del alma en donde nos cuestionamos cuáles son las formas en que seremos representados una vez muertos, cuáles serán los objetos totémicos seleccionados para revivir nuestra vida en la memoria de los vivos. Cómo nos relacionamos con nuestro sistema urbano que abraza la muerte y lo hace parte del paisaje, dando cabida a las huellas del fin del camino de la vida.

Tal como en dictadura los artistas de CADA utilizaron la calle para visibilizar la muerte por tortura, las animitas visibilizan la posibilidad de la muerte trágica que convierte el alma en un ente cumplidor de favores, creando un tramado de relación popular entre los vivos y los muertos que trasciende creencias y tiempo.

El problema visual a resolver es la representación de las animitas a modo de obra instalativa, cruzada interdisciplinariamente por el video arte, creando una obra de arte audiovisual. La reminiscencia a lo fantasmagórico que significa trabajar con los muertos, el alma, y por sobre todo con las imágenes, que por naturaleza nos están retratando un tiempo que ya está muerto. Raúl Ruiz, en hacia un cine chamánico

reflexiona sobre este problema "...De eso estamos hablando: de ese llamado dirigido a nuestros antepasados, que llegan envueltos en su película invisible; de ese viaje por el más allá, ya sea el nuestro o el de los mundos animal, vegetal y mineral; y de ese regreso a nuestro mundo por caminos inexplorados. Eso es exactamente lo que practica el cineasta chamán" (2013, 90). El cine chamánico invita a explorar el mundo considerándolo como un campo minado por el cuál se construye su relato al abrazar los errores que la naturaleza misma nos entrega. La vida no es perfecta, por tanto la representación de la misma debe adolecer de permitir errores en su sistema, para que sea verídico.

Este llamado a integrar los mundos que van más allá de lo propiamente humano, lo encontramos tanto en lo chamánico como en las animitas y su culto. La obra espera que la condición de supra humanidad nietzscheana pueda aflorar, generar un espacio de reflexión y conciencia del ambiente que eleve la experiencia de un mero acontecimiento callejero. Como artista estoy lejos formalmente de un cineasta, sin embargo, abordo el video como un nuevo nivel de lenguaje en el que se condensa tiempo, imagen, sonido pero también emoción. La obra al ser presentada en una propuesta de montaje interventivo, busca cruzar el límite entre obra de arte y obra audiovisual para dar vida a un trabajo que amalgame ambas visiones plásticas.

### ***I. Animita***

Desde la antigüedad el hombre ha buscado la forma de poder resistirse al olvido, por ello, como una práctica que viene del propio ímpetu de supervivencia, este ha erigido esculturas y monumentos que nos traen a la actualidad la historia de sus hazañas. Principalmente este gesto poco democrático ha sido abrazado por las élites del mundo, de lo contrario tuviésemos esculturas de todos los humanos destacados inundando la tierra. Sin embargo, en las culturas latinas, el precolombino ya poseía la concepción de la importancia del acompañar y recordar a un fallecido, no importando realmente su casta, sino solamente su condición humana.

Esta historia ha devenido en prácticas que se han modificado durante el paso del tiempo, cambio de civilizaciones e inclusive, el cruce entre indígenas y

colonizadores. Esto ha generado que, ante la muerte, no existe gran diferencia conceptual, más que el buen deseo del alma que parte al *más allá*. Es en este sentido, que la animita toma protagonismo como una acción popular que nos recuerda la partida (ascensión del alma), mas no el cuerpo (cadáver) en sí mismo. Es un gesto de memoria, que pone en valor lo inmaterial, para crear un memorial, desde el acervo familiar, constituido por el círculo más cercano del fallecido, enalteciendo su propia historia, marcado su existencia y también su abandono del mundo que habitamos, para ser parte de una eternidad desconocemos.

Las animitas han interrumpido nuestros traslados en cualquier lugar del país con su presencia, su construcción no posee un imaginario en común, más sí criterios que la llevan a tener una estética que se cruza con lo biográfico y lo culturalmente popular. Aunque su forma (estética) varía según el área geográfica, su función es la misma: ser altar, punto de descanso, punto de encuentro y lugar de peregrinación. En el norte del país, cercano al desierto se erigen animitas que solamente son marcadas con cruces blancas, pero también con construcciones sencillas donde se destacan grandes fotografías que sobresalen las dimensiones de las estructuras instaladas.

En otros lugares, en el centro del país encontramos animitas que funcionan con la lógica de un memorial que se construye con objetos, esos que representan las aficiones y las causas de muerte del difunto, sean estas un casco porque murió en un accidente de moto, una bicicleta blanca si fue arrollado en un *pedaleo*; peluches, muñecas, fotografías de artistas, frases o cualquier cosa que denotara su edad.

Y es que la muerte tiene eso: se instala entre los vivos y trastoca nuestra existencia mirándonos de frente en un lenguaje que podemos entender, incluso nos invita a compartir con ella, tal y como sucede en el sur de Chile, por ejemplo, en donde las animitas conviven de manera tan profunda con el hábitat, que son construidas de dimensiones tales que logran cobijar a la familia que se reúne para recordar a sus muertos. Navidad, año nuevo, en alguna fiesta religiosa, o sin necesidad de un día en especial, ese espacio acondicionado para recordar la muerte se convierte en escenario de fiesta popular: se reúne familia, amigos, vecinos, y cualquiera que quiera celebrar con un alma que se mantiene viva por causa de ser recordada. La

condición fantasmagórica que poseen las animitas es lo que carga el propio peso de su resistencia al olvido.

Las familias que construyen animitas se ven en la necesidad de marcar un lugar donde ha sucedido una muerte violenta. La instalación de este memorial no está regulada por nadie, pero la consideración al comprender el dolor de la muerte, otorga dignidad y provoca el respeto de los transeúntes, quienes inclusive solicitan favores a dichas animitas. “Nace una animita por misericordia del pueblo en el sitio que aconteció una “mala muerte”. Es un cenotafio popular, los restos descansan en el cementerio, por lo que se honra el alma, la ánima” (Plath, O. 2012, 9). Estas siguen vivas porque se mantiene el ejercicio de la relación entre vivos y muertos, pedir favores para mejorar la calidad de vida, otorgar dichas peticiones para no morir en el olvido.

Las peticiones pueden ser variadas, aprobar algún ramo en la universidad o bien solicitudes complejas como pedir por la salud de un enfermo grave, se consideran a la hora de denominar una animita como milagrosa; increíblemente existen categorizaciones entre cuan milagrosa es o no el cenotafio: a mayor cantidad de milagros o favores concedidos, mayor es el fervor y favor de esta, por tanto, se cree es aún más sacra. Como medallas se instalan en su lugar placas metálicas con grabados que dicen “gracias (animita) por el favor concedido”, coronando así el pacto de fe entre fallecido y deudo satisfecho. De igual forma se acumulan juguetes de plástico, peluches, botellas con agua o flores plásticas, por supuesto las infaltables velas blancas que lloran sin cesar al interior de la animita.

El compromiso con la memoria demanda a las familias que constantemente estén en relación directa con la animita, retocando su fachada, limpiándola de la basura vial y velando por su aspecto en general; esto sin duda es una ardua tarea ya que hoy en día, el avance de las urbes requiere frecuentemente intervenciones de las calles en donde, precisamente, se inscriben estos memoriales. A modo de antecedente, en el año 2003 la concesionaria Vespucio Express debía construir una autopista que uniera el Norte y Sur de la capital, así como la Ruta 5 y Ruta 78. En dicho recorrido se encontraban una gran cantidad de animitas que entorpecían las obras, a pesar que la constructora tenía potestad para arrasar con estos cenotafios

comprendieron la importancia de la preservación de la memoria colectiva, reconociendo así el respeto de las vías tomadas por las animitas. Las familias de los deudos fueron contactadas y se les ofreció (dentro de otras opciones) la construcción de una *animita tipo*, cuyo modelo era el de una casa social básica, pintada de blanco y de material sólido, en las dimensiones de las construidas originalmente, dejando la posibilidad a las familias de poder reconstruir sus animitas así como decorarlas como quisieran.

La propuesta tuvo una amplia aceptación por la mayoría de las familias, propiciando el cambio y estandarización de las animitas; esto último es lo más destacable como resultado de toda esta gestión, ya que, difícilmente podemos hablar de una construcción tipo única de estos altares, como mencioné anteriormente, todas responden a diferentes criterios; la homogeneidad arquitectónica de estas instalaciones gestó una nueva estética para las animitas de carreteras y autopistas en la capital.



Animita ruta 78 correspondiente a accidente de Tur Bus año 2010 que provocó la muerte de 20 personas.

Urbana, P. (s/f). *Animita ruta 78*.

[https://\(https://www.plataformaurbana.cl/archive/2011/08/24/mejoras-en-ruta-78-mop-acelerara-obras-de-seguridad/\)](https://www.plataformaurbana.cl/archive/2011/08/24/mejoras-en-ruta-78-mop-acelerara-obras-de-seguridad/).

El cruce de decisiones para construir una animita se conjuga en la importancia de los ritos populares mortuorios, “la fe popular, cualquiera sea su manifestación, no es nunca simple emoción o sentimiento (...) en tanto ofrece un sentido a la vida del pueblo, bajo sus condiciones cotidianas e históricas, personales y colectivas, ofrece junto con el significado subjetivo y emocional, un significado objetivo y racional de la vida de los pobres. Aun cuando este significado racional no sea sistemático ni siempre consciente para los sujetos del pueblo cuya mentalidad no sigue los mismos carriles de la racionalidad ilustrada de las élites” (Parker G., C.1992, 174-175).

La animita, como expresión popular, es la manifestación propia de los habitantes que no tienen pertenencia a una clase burguesa que los obligue a ritos mayormente asépticos, por el contrario existe una gran cercanía en la convivencia con la muerte como un transeúnte más en la cotidianidad y marginalidad, es por ello que la toma de la calle en el rigor de la conmemoración de la muerte es una forma de reclamar un territorio que, ahora, tiene otra carga emotiva. Ya no es solamente una esquina o una avenida en nuestro camino, es en ese momento de la muerte violenta una demarcación de existencia de un presente y un futuro incierto, o en realidad, el término de un futuro posible para una vida que se ha ido.

La significancia de dicha manifestación funciona en el orden de lo biográfico, los vivos crean una biografía con objetos que representan al fallecido; esa relación personal con la calle provoca empatía entre quienes circulan por este lugar, es la forma *fantasmal* con la que nos relacionamos con los lugares, estos se tiñen con una carga humana que los transforma en zonas de rito mortuoria, congregación y peregrinación en aniversarios o fechas importantes. A pesar de que la muerte de un familiar se celebra de manera privada, en cada duelo individual, está también inevitablemente generará un impacto a nivel de comunidad, “(...) cuando alguien se muere se produce un acontecimiento colectivo en donde se expresan valores, rituales y, sobre todo, el sentido popular de la vida” (Parker G., C., 1992, 37).

Los recuerdos batiendo sus alas aceradas frente a la muerte de un ser querido, acuden con la nitidez de los primeros tiempos, es por eso que la instalación de una animita en un espacio público, es sin duda un ente impactante para la comunidad donde se emplaza dicho hito, la convivencia con ella se vuelve protagonista, logrando que la misma comunidad sea agente protector de esta; por tanto no es de extrañar que el trabajo que realizan los familiares de aseo y ornato sea, igualmente, compartida por sus vecinos; la comunidad abraza este lugar y lo involucra en su propio desarrollo, proyectando una eternidad existencial que va mas allá de lo que entendemos por superar la muerte en un contexto religioso: es abatir al olvido para ser perenne. Existen antecedentes en nuestra historia de dicha relación, como se describe en los textos sobre mitos de Chile:

A los que viajan por los caminos, rezando el rosario, lo acompañan las ánimas del purgatorio. (...) El informante refiere a un individuo que iba por despoblado rezando el rosario, le interceptaron el paso en una encrucijada, varios bandidos, los que al acercarse a él, huyeron atropelladamente, porque lo vieron acompañado de muchos jinetes que llevaban cubiertas las cabezas con pañuelos de diversos colores, como los humanos que " corren a Cristo" el domingo de Cuasimodo. Estos jinetes eran ánimas del purgatorio (Cifuentes, J. V. 1915).

La integración social de las animitas las convierte en una *expresión cultural* en donde convergen las creencias populares, así como los relatos orales, los que van con el paso del tiempo sumando características milagrosas, elevando su condición de mera *casucha* a un objeto sagrado. El texto citado de Vicuña Cifuentes da cuenta del cruce de eventos religiosos que conviven y nutren entre sí, tal como lo es el *Cuasimodo* y la presencia de las *ánimas del purgatorio*, ambos referidos a la influencia católica, herencia de la mixtura en tiempos de conquista española a tierras indígenas, en donde los ritos de los pueblos originarios fueron absorbidos e interpretados desde la cultura europea, transformándolos en una tradición que logra

empañar y terminar con la autenticidad indígena y presentarse como una actividad propia del mestizaje.

Esto también nos da cuenta de la importancia del *creer* en algo que alivie el dolor de la pérdida, la muerte es un lenguaje universal, como el amor; no importa en qué siglo suceda, cómo o qué tan violenta sea, morir es la única certeza que ha tenido el hombre a lo largo de su vida en la Tierra; la manera en que la entendemos, su proceso, el qué sucede después de que llega a buscarnos es lo que la propia cultura que habitamos nos empuje a creer.

Los materiales usados para construir una animita dependen de su ubicación geográfica como ya mencioné anteriormente, pero también dependen del criterio para con el muerto. La disposición de los objetos en su portada nos dará a entender cuándo precisamente estamos viendo una animita y no basura. Es fácil pensar que un montón de objetos abandonados son basura, sin embargo si vemos un peluche, que se apoya en una muñeca, y que convive con una placa de “gracias”, tal vez una bota tejida para un bebé y, siendo más explícita, una fotografía que termine por unir el relato en una unidad visual. Aún en abandono, la animita sigue siendo animita, aunque la comunidad no la proteja, la familia ya no exista, mientras se erija en el horizonte como una casita blanca vacía en su interior, sabremos que allí hubo un alma que partió. En particular la memoria se activa por la relación con los objetos que habitan con nosotros, es normal pensar que hay cosas con las que nos identificamos o con las que somos identificados, algo que representa nuestra propia personalidad y que instalado en una animita se convierte en parte del relato de nuestra historia.

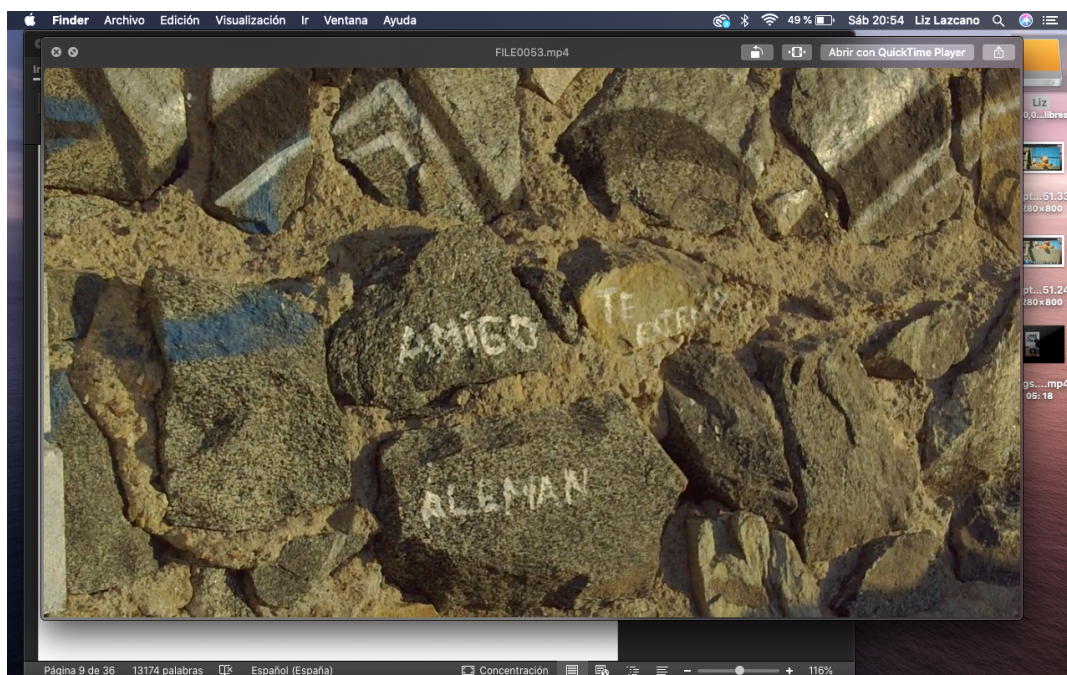
La función de las animitas además de marcar un lugar de muerte es la de expresar la historia del fallecido mediante los objetos que la llenan. Estos funcionan como tótems que nos revelan una verdad, los afanes más identificables de una persona que se transforman en agentes de representación de la esencia de los muertos; bajo esta luz, hablar de la esencia de las cosas, hablamos de su identidad, de su configuración como un *esto* concreto, que también es entendido desde la dimensión representativa de lo real, como lo cinematográfico y lo fotográfico. Bazin, por ejemplo, niega que el realismo en el cine sea el resultado de la copia perfecta de las

apariencias, más bien subraya que las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su capacidad de revelación de lo real, en este sentido, el cine se considera un arte (representativo) distinto del resto, puesto que nos concede ver en directo la esencia de las cosas.

La construcción cinematográfica y las animitas poseen el mismo ejercicio reflexivo de representar la realidad por medio de un orden de elementos que nos entregan lo verídicamente aceptable de un relato para ser creíble; nos disponemos al apreciar una pieza audiovisual, a creer en lo que estamos viendo a menos que la fantasía se rompa y no por voluntad del público, sino porque esa fantasía sea víctima de errores que irrumpen en la visualidad. Un problema de continuidad en una pieza nos quitará la venda de consenso de realidad, aunque intente volver a retomarla; las animitas nos entregan una situación de veracidad en la medida que su construcción sea relativa a su propia cultura, es decir, hecha de juguetes, una casita, los elementos que comenté anteriormente, que cumpla con códigos visuales que la hacen inconfundible, sin embargo, es la falla en el ejercicio de memoria lo que la convierte en una falacia, ergo basura.

Una casa del árbol no puede ser animita, puesto que su realidad pertenece a otra función: ser escenario de juegos de niños. Una animita no podrá ser una casa de juegos porque su trabajo es el de hacer recordar a un muerto a través de sus objetos, una pantalla mental que está constantemente en *play* desplegando recuerdos que la mantienen con vida. El acuerdo de aceptar la animita como una realidad, aunque no creamos en las almas, la muerte o el más allá permiten que su historia siga en desarrollo.

La memoria, la pena, y cualquier sentimiento es parte del mundo de lo inmaterial, aquello que no podemos tomar con las manos, y que, sin embargo, podemos sentir en nuestro cuerpo como un "algo" que nos llena. La muerte es la conexión con aquello que percibimos como un vacío en nuestro corazón o en nuestra alma, saber que un otro falta, duele; saber que ese otro se ha ido de una manera violenta, duele aún más; aceptamos estas sensaciones como una realidad, aunque son parte del mundo inmaterial.



Registro audiovisual de animita en Av. Altamirano, Playa Ancha. Archivo personal, 2023.

La tumba se convierte en una certeza concreta de que existe un vacío, transformando a la materia concreta (la carne) en un *vacío performativo*, el cuerpo tal como la tumba son prueba de que hubo vida vivida, en su ausencia sólo podemos confiar esa energía en un vacío representado, una existencia en el más allá que depende de las capacidad de recordar de los vivos, en esta dimensión frágil en que se dice que Chile tiene mala memoria, las animitas persisten como entes individuales no políticos, es decir que no tienen una razón de ser por propaganda, más que por necesitar de un punto de partida, algo que denote que allí estuvieron, como los souvenir de los viajes que acumulan la energía de la memoria de un paseo que no queremos olvidar.

Didi Ueberman señala que el encuentro con la tumba abre en dos nuestra experiencia, porque impone intangiblemente a nuestros ojos la escisión evocada al comienzo:

Por un lado, está lo que veo de la tumba, es decir la evidencia de un volumen, en general una masa de piedra (...) más o menos figurativa, más o menos cubierta de inscripciones: una masa de piedra trabajada, siempre que

atrae a su lado el mundo de los objetos (...) el mundo del arte y el artefacto en general. Por el otro está lo que me mira: y lo que me mira en una situación tal ya no tiene nada de evidente [èvident], puesto que, al contrario, se trata de una especie de vaciamiento [èvidement]. Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira -el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra (Didi-Huberman, 1997, 19.)

Uberman habla de lo que miramos y lo que nos mira, pero entendámoslo como una acción performativa. La comunicación no verbal genera un diálogo, en la medida que reconocemos los objetos que conforman la animita con la que nos estamos relacionando. La interacción con las cosas (objetos) llena un espacio físico, es evidente que vemos una aglomeración de objetos que se erigen de manera particular, ninguno es situado al azar, ni tampoco es así su elección, sin embargo, al no existir una lógica de montaje explícita, igualmente se subvierte a la necesidad de comprender toda la instalación como una unidad o conjunto visual.

El encuentro entre la mirada y el vacío es la experiencia pura y personal, imposible de reproducir ni de corromper, puesto que es aquí donde actúa la memoria como detonante y protagonista de esta experiencia completa. Es en este punto en donde ya no referimos a la animita solo como un montón de cosas atiborradas, sino que damos paso para que suceda la experiencia humana de la melancolía y la nostalgia. Lo que lleva a la mente a viajar por los hitos que hicieron importante esta relación en vida, si es que fue un amor, un amigo, hijo o hermano, siempre lo que evocamos aparece como una imagen mental que en ocasiones llenamos con eventos que nunca sucedieron, sólo porque nuestro cerebro necesita crear la coherencia y convencernos de que estamos viendo una realidad que no tiene tiempo; al recordar damos la capacidad de poner en valor el tiempo en el que se sitúa esa memoria, no necesariamente siendo exacto, puesto que la relativización de este evento no es tan importante como su implicancia en la interacción con nuestra historia.

En rigor, todo lo que nos importa en la vida, es exclusivamente algo que nos ha marcado en nuestra vida, suena obvio, pero recordar es un acto de reconstruir nuestra propia historia a expensas de otro que está muerto, elegimos confiar en esa interacción, pero realmente, estamos presenciando un artificio de nuestra mente que se activó con un miserable *cachureo* que podría ser basura si no tuviera un sentido personal. En este asunto recordamos de vez en cuando alguna carta de amor que dedicamos y que luego vimos en un tarro de basura junto a una manzana a medio morder; a pesar de que abrimos nuestro corazón en la performance de transmitir amor, este no ha sido correspondido por tanto destinado al olvido, finalmente convertido en basura; las animitas no correspondidas también tienen como final terminar como estas cartas de amor adolescente.

Las animitas, poseen la capacidad deíctica de comunicar. Los aspectos constitutivos de las imágenes son diversos en cada caso, según se trate de pintura de cuevas, íconos, máscaras, cuadros tridimensionales, dibujos, fotos, procedimientos de imágenes, diagramas o imágenes móviles. Pero todos estos casos coinciden en algo: en sus heterogéneas formas de aparición ellos activan un *momento estructural* que los vincula unos a otros y los convierte en imágenes (Bohem, 2011).

Los cenotafios se comunican de esta manera, constituyendo un estado de momento activado por la memoria, no importando su medio (objetos que lo componen). Entendiendo este evento desde el punto de vista de la *Bilwissenschaft*, las animitas se forman como un material que se aloja en el mundo de la visualidad conceptualmente. Los *visual-studies* ó *Bilwissenschaft* situarán a la animita como un cuerpo portador de imágenes que pertenecen a la psique siendo exploraciones visuales que corresponden a la imaginación. En la medida que la propia memoria va mutando, el imaginario actúa para rellenar ese recuerdo y mantenerlo vivo en el inconsciente. La memoria registra las formas comparables y la energía de las emociones que provocan (Bredenkamp, 2007).

Es gracias a esta contemplación con potencia plástica que las animitas se convirtieron en un problema visual a revisar, la importancia de las animitas como expresión popular, y todo lo que conlleva su existencia, lo que contiene y cómo poder representarlo desde el arte audiovisual.



Registro audiovisual de peluches abandonados en Cementerio N°3 de Playa Ancha.  
 Archivo personal, 2022.

## ***II. Animita: consideraciones de contemplación artística.***

De momento me he referido a la animita desde la relación de fenómeno humano, sin embargo, lo que convoca esta tesis no sólo es la contemplación del rito, sino que las posibilidades de análisis desde la mirada del arte.

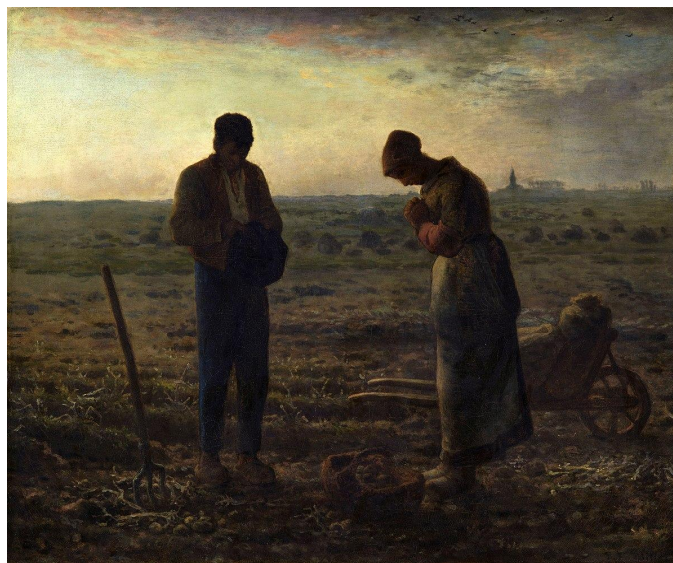
El arte contemporáneo ha dado lugar a expresiones artísticas que tienen el espacio para dialogar entre ellas, ampliando el campo de creación hacia la experimentación de sí misma, llevando a una transformación en donde encontramos situaciones en donde las obras no han sido hechas de manera que puedan ser catalogadas o inscritas bajo una sola clase; es de hecho la interdisciplinariedad lo que ha llevado a que el arte hoy por hoy logre ampliar su lenguaje; esto no quita que, por supuesto, las bases del arte más tradicional o de academia sigan presentes en cuanto a su influencia para la composición de obras.

Los grandes maestros utilizaban la insinuación y significantes para dar mensajes en sus pinturas, un caso ejemplificador es *El Angelus* de Jean-François Millet. Este cuadro fue una obsesión para el gran Salvador Dalí, puesto que este artista español comprendía instintivamente que la pose en que la pareja está plasmada en el

cuadro no es solamente para rezar como cualquier día, su experiencia personal de la muerte de su hermano lo llevó a empatizar con esta composición entendiendo que había algo oculto en esta pintura.

El *sentido arácnido* de Dalí no se equivocaba ya que de hecho esta pintura efectivamente poseía un mensaje oculto. Cuando Millet presentó esta pintura la clase acomodada francesa, quienes realizaban gran parte del mecenazgo de la época no vio con buenos ojos que el pintor concentrara su mirada en el pesar de una pareja de campesinos que lloraban a su hijo muerto enterrado en la tierra que trabajaban, este rechazo al unísono llevó a Millet a censurar su propia obra; y es que el contexto artístico era complicado, siendo un escenario en donde otro gran pintor estaba liderando esta nueva mirada del arte, Courbet, las obras de arte se concentraban en el romanticismo, en enaltecer las banalidades de la vida, la belleza y los amores idílicos imaginados en bosques frondosos que sólo hablaban de la exquisitez de vida de la sociedad acaudalada europea.

Millet y Courbet dirigieron su pincel para poner en protagonismo al obrero, al campesino, a la clase menos glamorosa de Europa, dicha decisión principalmente marginó a Courbet de las exposiciones más importantes de la época, viéndose obligado a tener que realizar su propio gran salón de arte en donde exponer su trabajo. Jean-François Millet para evitar tener el mismo final que su amigo Courbet decidió censurar su propia pintura.



(Millet, J.-F. 1857 - 1959). *El Angelus*

Aunque el elemento del cuerpo del niño fallecido fue removido de la composición, la postura de los padres y la luz predominante del cuadro no fue modificada, lo que nos da a entender que hay algo que a primera vista no estamos viendo. Lo relevante de esta obra es precisamente lo que no muestra, sino lo que significa cada elemento en su unidad visual, convirtiendo una imagen campestre en un referente pictórico de un rito funerario. Este antecedente artístico es una forma de ejemplificar como el arte puede operar usando las bases más tradicionales pictóricamente para representar eventos humanos complejos, en donde podemos intuir cuál es la historia retratada aun sin tener la información exacta de época.

En el momento de la creación de esta pintura se vivía una gran crisis alimentaria, en donde la papa es insertada como una promesa de alimento que salvará a los más pobres de la inanición, por tanto, no es casual que la canasta en vez de contener a un niño contenga papas en su interior. Podemos alimentar nuestro cuerpo, pero ¿cómo alimentamos el alma cuando está partida de dolor? La historia ha normalizado la muerte de cientos de infantes por enfermedades o incapacidades de los padres, a pesar de ello eso no quita que fuese un evento doloroso tanto ayer como hoy, que se mezcle con un mensaje político no es al azar tampoco, en particular si los pintores mencionados tenían estrecha relación con los campesinos.

Los artistas siempre han estado llamados a observar y acusar lo que la mirada anestesiada de normalidad no alcanza a ver, viviendo en desgracia la pobreza y los obreros fueron los temas que significaron comenzar con una nueva corriente artística, no con un fin plástico propiamente tal, sino que las implicancias políticas del momento empujaron esta decisión. De la misma manera, el *Povera* aparece en la historia del arte, como un regreso a reflexionar sobre las formas de hacer arte. Michelangelo Pistoletto nos invita a pensar en los objetos orgánicos del momento, siendo a través de estos que comunica un nuevo problema de pensar la existencia del hombre y la modernidad, el consumo y el exceso de desechos producidos; así nos propone analizar cuánta vida es la que vivimos a través de la basura, de lo frágil y del *Happening*.

Lo performativo se vuelve un nuevo material a usar, dando importancia a la experiencia artística como un resultado de la relación obra – espectador: una obra secundaria que naciera desde el acervo personal y de la relación con los objetos “orgánicos” pensados por los artistas. Tal como el *Ready-made* resignifica los objetos en la vida, cuestionando su propia forma original, extrapolando su significancia llevándola al ámbito del análisis conceptual, tensionando su propia existencia, tanto como objeto táctil, como un objeto que construimos visualmente al construirlo mentalmente, resultando un avatar artístico. La dimensión representativa se mueve de ambas maneras, tanto en lo lingüístico como en lo figurativo, en el *Ready-made* y el *Fluxus* se expresa que “la vida se puede entender como una composición artística global” (Vásquez R. A., 2013). Los artistas conceptuales comprendieron la importancia de dar un paso adelante en la creación de obras que incluyeran y a la vez diluye la realidad, el proceso de obra se vuelve tan o más importante que la obra misma. Esto permite completar la construcción mental, o bien el estímulo del imaginario en el espectador que lo hace partícipe del proceso creando una obra que sucede en la mente más que en el mundo físico.

Ideológicamente Pistoletto, Courbet y Millet tienen un punto de encuentro, el abdicar de las reglas tradicionales de lo que es considerado la belleza canónica para tomar un giro drástico y poner atención al imaginario de la pobreza y humildad; desplegando un nuevo discurso en donde la vuelta a lo cotidiano nos trae nuevas posibilidades de texturas y composiciones. La forma de abordar la pincelada, que viene desde el trazo cuidado y paleta cálida, al desplazamiento de su discurso político ejemplificado en la manera tosca y cambio de paleta, a una que trae a la vista los tonos basados en amarillos y rojos, generando mezclas con resultados *ocres* observables en cuadros que ejemplifican la vida de los obreros. Ejemplos son los cuadros *Los Picapedreros* de Courbet (1849 - 1850) y el mismo *El Ángelus* de Millet ya mencionado.

Michelangelo, proveniente del *Ready-made*, se valía de desechos objetuales humanos para sus creaciones, cruzando el presente con el pasado, como su obra “La Venus de los Trapos”. La figura ha sido conseguida de una reproducción de la diosa mencionada, hecha para decoración de jardinería, por lo tanto no se asemeja al mármol al que estamos habituados a ver en museos, también la ropa es desecho

de producciones de ropa del tercer mundo, de la India y Taiwán en donde se fabrica ropa en serie para ser consumida por el primer mundo. Este, representado por Venus, quien se posa dando la espalda al espectador dejando ver su blanco revés en contraste con la colorida ropa que se erige como un fondo.

El contraste entre el blanco de Venus, el colorido de la montaña de ropa abandonada nos da el contexto de encuentro entre lo viejo y lo nuevo, lo pulcro y el desecho, puesto que significativamente la imagen europea de la diosa nos remite a la alta clase, no así la ropa que en su disposición de montaje nos entrega la insinuación de olvido, tal y como lo vemos lugares donde hoy en día podemos conseguir ropa por kilo o fardos de Europa para ser revendidos a menor precio en países como el nuestro.

Se ejemplifica de esta manera lo que postula Rancière en el encuentro entre el arte y vida en los regímenes del arte; “arte y vida intercambian continuamente sus propiedades de los supuestos del “arte de la vida” y de “la vida del arte” hacia una lógica que operaría bajo las ideas de “latencia” y “reactualización” donde se mezclan lo extraordinario y lo ordinario y donde se yuxtapone todo lo usualmente perteneciente a las esferas del arte y el no-arte” (Vega y Valerio Rocco, F. 2018, 17). Contundente con los postulados del *Ready-made*, la vida cotidiana y el arte se retroalimentan constantemente para generar experiencias que se subvierten a la latencia de la experiencia artística, se pretende hacer uso de los canales oficiales del arte para adoptar los medios disponibles y crear una obra total, sentando bases para lo que hoy desarrollamos como arte interdisciplinario. Las esferas del lenguaje artístico se renuevan para disponer del arte como un nuevo modo de concebir la cotidianidad de la vida misma, a reflexionar como un problema artístico en si mismo.

La palabra clave para englobar toda esta expresión, tanto artística como popular es la yuxtaposición, el convivir en placas traslapadas que hablan de la vida cotidiana pero, también del arte, son las formas de poder comprender la relación entre las animitas y el arte. Un cenotafio no nace con la lógica curatorial que existe en un museo o en un montaje artístico, pues es un acto reactivo a la muerte; sin embargo, hay formas curatoriales que no se sigue por las reglas del arte (si es que



Registro de instalación de obra *“La Venus de los trapos”* de Michelangelo Pistoletto en MNBA.

consideramos que hay ciertas reglas, por lo menos en el área), sino por una pretensión sensible de rendir honor y memoria a un muerto. Las animitas, en una visión simplista, no son más que objetos atiborrados que significan a alguien, a pesar de que de hecho nos presentan de una forma orgánica la vida anacrónica basada en los recuerdos, los que también se presentan de forma anacrónica en nuestra memoria.

La cabeza no dispone de una suerte de archivador que libera en orden cronológico los eventos que hemos vivido, tenemos la capacidad de ordenarlos, pero estos no responden al mismo orden, de pronto una imagen, un cuadro o una figura nos abrirán un recuerdo, un olor nos lleva de vuelta a las faldas de una madre o abuela, o la suavidad de un peluche nos puede recordar la panza del primer gato que entró a nuestra vida. Los recuerdos son reactivos a los estímulos, en el caso de las animitas, a los objetos, precisamente porque estos son resignificados en cuanto logran representar a un individuo.

La re-significación de los objetos es un problema visual que da las bases al arte instalativo moderno, por ejemplo, el caso de Duchamp con “Urinario” o “El Regalo” de Man Ray, ambas obras que dan uso a un objeto cotidiano cambiando su apreciación al cambiar el contexto en el que son presentados; ambas obras al ser presentadas en galerías, museos se entienden como avaladas por la academia, lo que la consigna en sí misma una obra de arte. Pero ¿qué sucede con los objetos en las animitas?. Mi observación repara precisamente en este ámbito, los juguetes, peluches o diferentes objetos que ornamentan las animitas fuera de este contexto mortuario no son más que juguetes, que podrían estar en cualquier hogar, sin embargo, montada en una animita estos adquieren la condición de “sacro” al pertenecer al difunto.

Resignificar es otorgar a algo un sentido nuevo y distinto al original. En el campo del arte se utiliza la resignificación como un nuevo recurso para la creación: los artistas dan nuevos significados a obras de otros artistas, a objetos cotidianos, a los espacios que nos rodean (Manzini, C, (s/f).

Los objetos de las animitas resignifican la biografía del difunto, son elementos puestos por su familia en primera instancia, pero una vez que la historia comienza a circular, los objetos se convierten en ofrendas. A mayor posibilidad de concretar un milagro, es mayor la cantidad de agradecimientos que recibe la animita, en este caso, pasamos a ver distintas materialidades en su constitución, desde plástico, tela, felpa a placas de cobre, cerámica o metal grabado, a veces un humilde papel o una tablilla que indica las “gracias por el favor concedido”. Una vez más, la intención que ponemos en los objetos es la que determina la finalidad de este, un trozo de papel puede terminar siendo basura, pero cuando su contenido dice “gracias por no abandonarme” y es puesto de manera cuidadosa, es manifiesto que dicho documento ya no es sólo un mero papel, es una ofrenda de agradecimiento y probablemente testigo de algún acuerdo milagroso entre el penitente y el muerto.

Es igualmente importante comprender cómo la animita dialoga con el espacio en donde se instala, de cierta manera expande su capacidad de contener memoria y de evocar recuerdos en correspondencia con el lugar del suceso. El cenotafio precisamente realiza el ejercicio de marcar permanentemente el lugar del deceso, y

es que a diferencia de una tumba, donde el cuerpo es catalogado y almacenado, la animita no convoca un cuerpo, sino que la inexistencia de este; celebramos restos que no están físicamente, más lo reconocemos por su relevancia a nivel humano, cambia vidas, cambia una comunidad y sin ir más lejos, cambia el barrio.

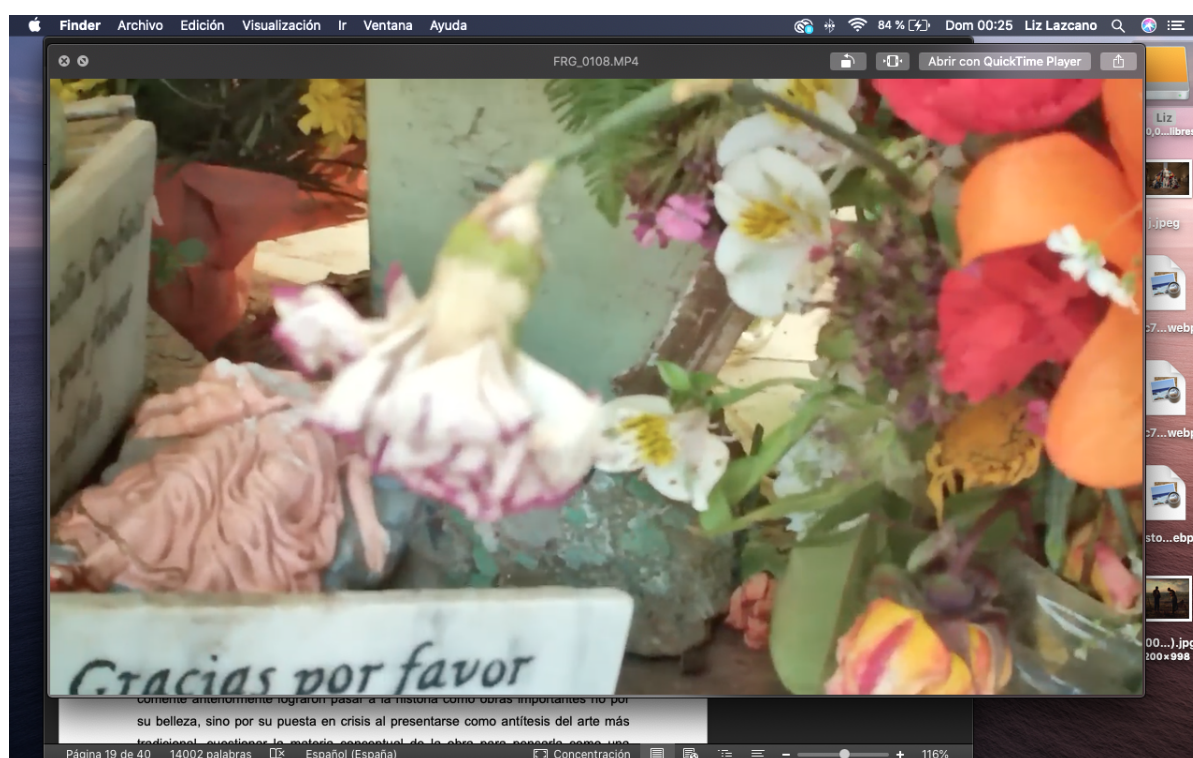
“...Por intervención se entiende la interrupción de la trama cotidiana de un lugar, ya sea un edificio, casa, calle o plaza. En un sentido opuesto, la integración supone la adecuación de la obra al lugar de emplazamiento, entrando a dialogar en armonía con los códigos y las formas del sitio específico...” (Szmulewicz, Ignacio. 2012, 64).

Las animitas no solo intervienen el espacio en su contexto volumétrico, sino también en su forma de “evento”, es decir, en lo que significan en el espacio. Esta cualidad permite la identificación de un sitio que se convierte en tierra sacra, lugar de procesión de deudos y penitentes; es esta característica la que me ha atraído de las animitas, el poder que tienen de intervenir un espacio, romper con los códigos de la calle que, en cierta medida, les abraza de igual manera. Pone en acción una nueva forma de relacionarnos con los lugares marcados por la muerte, no persiste la tristeza, más si la historia que hay detrás de las animitas; tanto en su nivel emotivo como en la forma en que nos invita a conocer a una persona que está siendo identificada por terceros, a través de objetos: de un cúmulo de objetos que en el fondo, se terminan convirtiendo en basura, sin embargo colocados en esta disposición espiritual, toman la tarea de ser ofrendas.

Basura o no, es la diferencia que nosotros mismos les damos, para unos es un regalo, para otros desecho, ¿cómo los podemos diferenciar? en la medida que dicho objeto, sea juguete o no, esté tocado por el aura del muerto, siendo parte de este, construyéndose como testimonio de vida. La condición física propiamente tal del objeto no determina su función, si es nuevo o viejo, sino la carga que se le atañe.

Pistoletto usaba basura como un lenguaje que le permitió a través de la instalación y performance crear *statements de arte*, resignificó desechos para ser convertidos en obras artísticas, *La Venus de los Trapos* es una obra en donde el arte se rinde ante los desechos, y se funden para crear una instalación en donde la hermosa Venus

carga y a la vez se hunde entre los desechos; es la representación de marcar el término de una época para dar una nueva entrada a otro periodo artístico que será fundador para el arte contemporáneo. Denota la muerte de una corriente artística para que otra continúe; Duchamp, por el contrario, solamente se ríe de la exagerada forma que tiene la academia de necesitar validar obras, incluso si son basura. Las animitas como potenciales obras de arte tienen la capacidad de interpretar a un muerto solamente con el uso de objetos en abandono, que no son basura dependiendo de cómo se vea.



Registro audiovisual animita Emile Dubois, Playa Ancha, 2022. Archivo personal.

El aporte de las animitas son la habilidad de resignificar un espacio por medio de su instalación en la calle, como la comunidad, no importando cuántos años hayan pasado, seguirá fundiéndose con el cenotafio y alimentándose el uno al otro, por medio de acumular más ofrendas; de la misma manera que los artistas y obras que comenté anteriormente lograron pasar a la historia como obras importantes no por su belleza, sino por su puesta en crisis al presentarse como antítesis del arte más tradicional, cuestionar la materia conceptual de la obra para pensarla como una basura o un hecho artístico, también lo performativo en la realización de dicha obra,

y que finalmente el resultado real sea el propio shock cultural que genera que una obra tensione su ambiente y a su observador apelando directamente a su memoria y acervo cultural. Las animitas también son queridas y odiadas por este mismo hecho, lo performativo de su existencia, la capacidad de contener una materia vacía conceptual como es el alma, y que el resultado como obra no sea necesariamente la contemplación del deudo con el muerto, sino su propia fe actuando para mantener con vida dicho cenotafio, para que su animita sea aún más milagrosa. En algún lugar del mundo está un estudiante de arte mirando una fotografía de Picasso y rezándole para poder aprobar el semestre; si Pablo cumple, podría convertirse en un santo resignificado.

### ***III. Pero ¿por qué animitas?***

Las particularidades visuales de las animitas siempre han sido atractivas para mí, a pesar de su contenido emotivo, mi acercamiento a ellas al principio era algo meramente visual; siempre me detuve a ver los objetos que constituían a la animita, desde sus juguetes, hasta las fotografías y placas conmemorativas. Comencé a ver cómo la historia del fallecido se convertía en algo tangible al conectar todos los objetos en el lugar, y a su vez generaba un relato y una conversación con algún desconocido sobre qué había sucedido.

Me sorprendía la diversidad de objetos que pueden contener una carga emotiva, no importando si eran ofrendas elaboradas o humildes, el valor monetario en sí mismo no es una característica determinante a la hora de pedir favores. En los barrios poblacionales de la capital, en particular en Pudahuel existen tantas animitas como farmacias en las esquinas, durante el tiempo que viví allí pude ser testigo de cómo las animitas iban cambiando, el tiempo dejaba su huella en ellas, haciendo que algunos adornos se malograrán, otros que desaparezcan; también vi, tristemente, cómo otras animitas quedaban en el olvido. Era imposible no preguntarme qué había pasado con esas familias, ¿habían olvidado a su muerto? O tal vez ya no podían ir a velar aquel cenotafio.

No fue solamente una relación visual la que generé con estos elementos, sino que también me tocó verlo de cerca experimentándose en la muerte de mi hija, debido a

este evento tuve que concurrir a funerarias, cementerios, así como conocer gente, en particular mujeres que estaban o habían vivido la misma experiencia. Descubrí que el mismo ejercicio de memoria sucedía en los hospitales, en las unidades de infantes, donde aún recordaban a algunos bebés que habían fallecido en esas camillas donde Matilda, mi hija, también había muerto. Doctores, enfermeras, y todos los que trabajan en dichos lugares recuerdan a los niños con sobrenombres, por alguna característica particular, algo que los ayude a memorizar a los que se han ido; a mi hija le habían puesto “gatita” puesto que su llanto se escuchaba como un débil maullido.

Asociar cosas o características destacables de alguien para ser recordado parece ser un gesto natural del razonamiento de cualquier persona, pero no es sino en la ausencia que podemos darnos cuenta que nuestra memoria se activa según hemos guardado recuerdos en nuestra mente; funciona como una llave que nos lleva a un momento perdido en el tiempo, que ralentiza un recuerdo que corta nuestro tiempo presente y se hilvana con un relato producido por el ejercicio de recordar.

El recuerdo ha sido un tema que me cuestiono constantemente, mi abuela paterna murió con Alzheimer, con una mente que se estancó en su vida a los 8 años, reviviendo recuerdos gracias a las muñecas de porcelana y peluches que fue acumulando con el pasar de los años. En mi memoria ella siempre será la mujer distinguida de joyas hermosas, estilo refinado y cabello siempre arreglado, de cuerpo generoso y risa escueta, que siempre me correspondía los abrazos aunque estuviese cansada de cocinar todo el día.

Crecer convirtió esos recuerdos en pequeñas joyas en mi cabeza, por mucho que con el tiempo me enterara de que dicha persona no era tal como la recordaba, que precisamente las últimas veces que la vi fue ver a una mujer completamente distinta, delgada, malograda, con su cabello maltratado, ropas que ella jamás usaría, mientras comía un helado y miraba a la cámara del teléfono de mi Tío Bernardo (hermano de mi papá), con la mirada perdida.

Decidí dejar ese recuerdo en mute, prefiero recordar la voz de mi abuela llamándome para comer a escondidas en su cocina, antes que guardar en mi

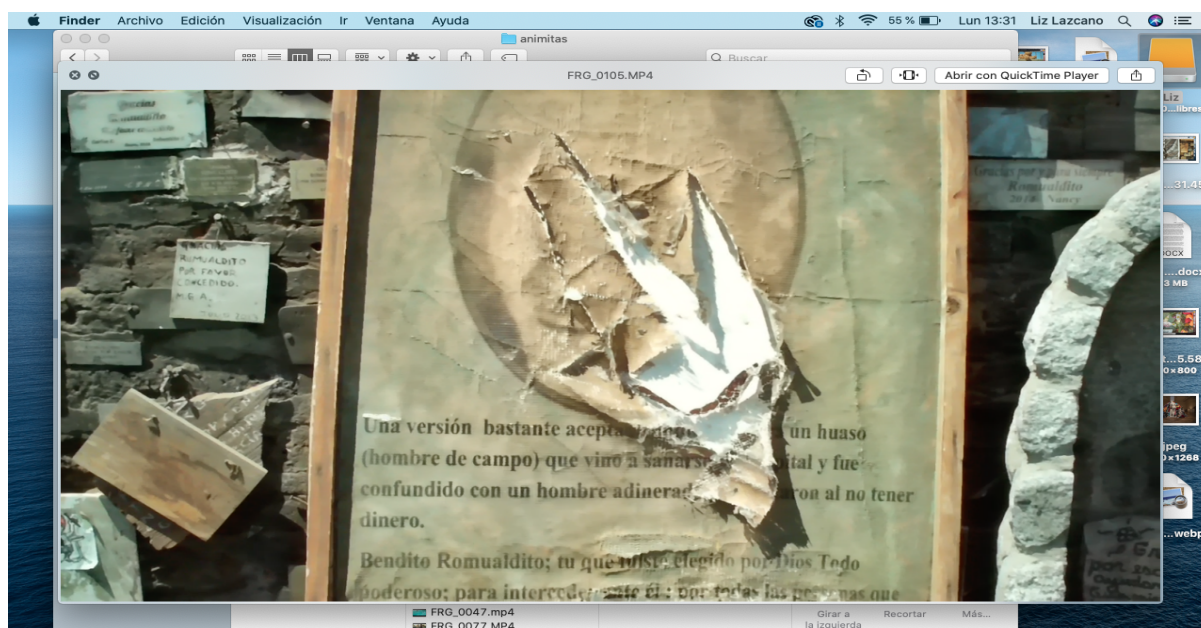
memoria aquella voz grabada que pregunta dónde está su papá, con el habla incrédulo y el tono que se transforma por el propio smartphone. Hoy en día mi abuela vive a través de los objetos que dejó en vida, sus muñecas, peluches, los abrigos de piel y las joyas; de ella solamente conservo un par de aros que le pertenecieron, y que prefiero guardar celosamente, puesto que temo perderlos, pero cada vez que los veo, sé que ella está allí. Entiendo perfectamente que es casi una prosopopeya aseverar que los objetos pueden contener en su vacío un recuerdo; es abstracto imaginar que la memoria puede tener una masa y que esta se encuentre geográficamente en un lugar en concreto, pero, aunque la explicación suene efectivamente abstracta, podemos entenderla, porque habla de un sentimiento universal. Recordar a razón del amor que sentimos por un fallecido nos pone en una transversalidad a nivel macro, en donde todos entendemos o empatizamos con el significado de perder a un ser amado.

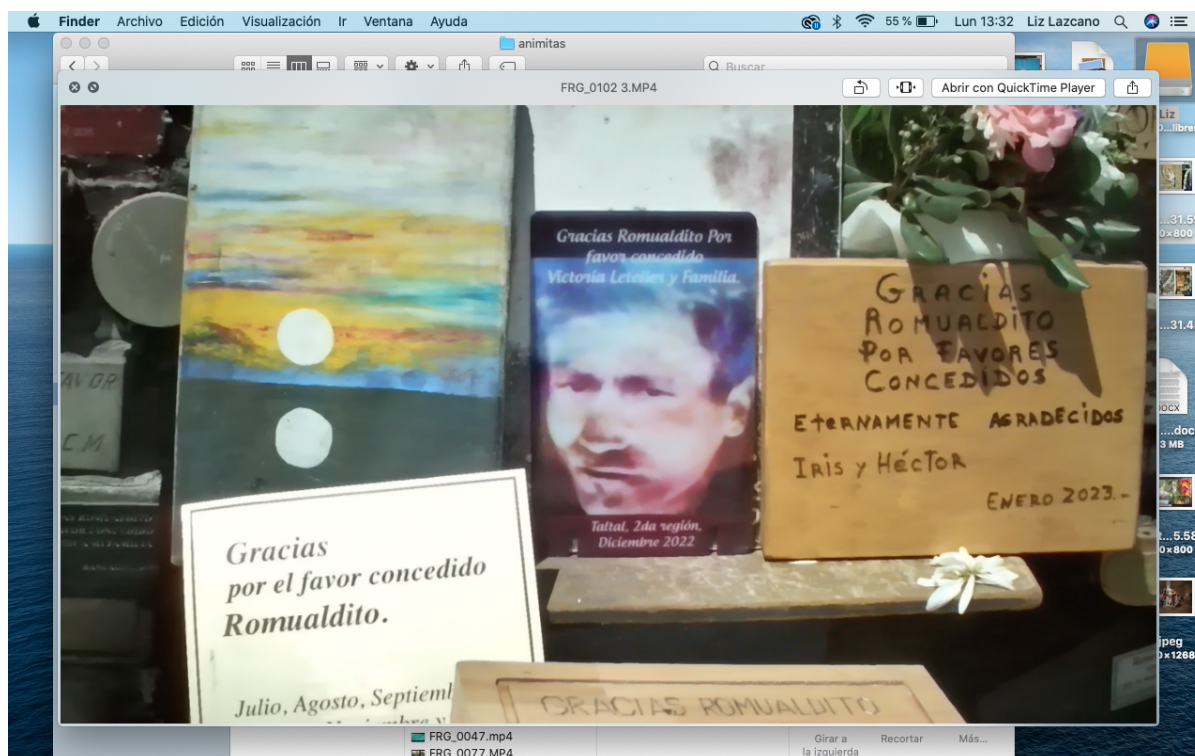
Las animitas crean un *lenguaje visual* que a primera vista se vuelve ininteligible para quien no se da el tiempo de observar esta instalación. Es un acto performativo indicial que poco a poco va construyendo la biografía del muerto basada en los objetos, para darle sentido hay que detenerse a ver los detalles; hay ocasiones en que las animitas tienen información explícita, podemos ver esto, por ejemplo, en el caso de la famosa animita de Romualdito en la Estación Central en Santiago; dentro de la impresionante cantidad de placas y recordatorios que se instalan allí, hay algunas pancartas que revelan las condiciones en que murió este hombre, así también exhiben fotografías del rostro ya muerto de Romualdito.

Este lugar se adaptó para que la animita persistiera en el tiempo, ya que la construcción de sus alrededores ha ido mutando concordante con los años, ahora existe en este lugar un supermercado Santa Isabel y un Homecenter Sodimac que, no obstante su enorme volumen, han respetado y mantenida impoluta la animita completa, con cada placa conmemorativa guardada, incluso los epitafios tallados en cerámica y mármol se encuentran resguardados en una casa animita, que también cobija velas y perros vagabundos del sector. Romualdito es una de las animitas más grandes que se pueden encontrar en la capital, cubre casi media cuadra, sin ir más lejos, es del tamaño de casi una planta completa del centro comercial que colinda;

inicialmente fue una sola casita blanca, pero hoy se acumularon muchas *casuchas* que han aparecido con la misma intención de cobijar al alma de Romualdito.

Como un acto instalativo, la obra (la animita) se torna un trabajo colaborativo comunitario, donde los mismos locatarios del sector dialogan día a día con este lugar, para pedir favores, proteger y también producir; en semana santa aparecen los ramitos de palma con la foto de Romualdito, vivo o muerto, según sea su preferencia, para luego ser bendecido y quemado en el *Miércoles de Ceniza*.





Tres registros audiovisuales de animita Romualdito, ubicada en Estación Central, Santiago. La primera captura de imagen es el rostro fallecido del fallecido; la segunda imagen corresponde a un lienzo de agradecimiento vandalizado en donde se inscribía el rostro de Romualdito. Finalmente, la tercera imagen es de una reconstrucción realizada por el SML gracias a restos dentales que permitieron reconstruir cómo era el rostro del fallecido al momento de ser asesinado.

A pesar de que este hombre no tiene ningún tipo de reconocimiento oficial desde la iglesia, como una validación santa, el fervor popular lo ha adoptado para que sea su propio santo, sin necesidad de una canonización eclesiástica que poco tiene que ver con la misma diversidad cultural del sector, y es que cuando el acto artístico y humano se aleja de lo político hegemónico (la política de televisión), el pueblo logra conectar con la obra, pensando, insisto, en la animita como una obra de arte. La participación cultural cuando se aborda en un *Site-specific*, como es una animita, despliega su propia reflexión en un enlace central del problema específico de la memoria; esta es móvil y frágil, pero las condiciones simbólicas, sociales y culturales la convierten en un lenguaje de contexto coyuntural, el debate público político se margina de estas esferas sociales, puesto que las abrazamos desde el

acervo no ideológico; vemos una vida representada en este lugar, pero también nos vemos a nosotros mismos reconociendo estos simbolismos.

Este mismo gesto reflexivo se puede expandir a gran parte de las animitas que encontramos en las calles o carreteras, con juguetes que logran dar énfasis en los afanes del muerto, si le gustaba algún equipo de fútbol en particular, si andaba en motocicleta, si manejaba camiones, incluso se puede inferir la edad; en el caso de las animitas de niños se hacen evidentes cuando se exhiben sus zapatos, chupetes o biberones juntando polvo. El abandono se ha convertido en un elemento visual transversal en las animitas, y es obviamente por su condición callejera; este estado en específico lo remite a un estado orgánico de la materia fabricada y no creada naturalmente, o podemos llamarle *plásticamente orgánico*. Como en el cine, lo que podemos considerar como verídico, lo aceptamos como tal, por ejemplo acepto que dentro de la magia cinematográfica puede ser plausible que una joven logre predecir accidentes, sin embargo esto no la ayuda a salvar a sus amigos, de hecho es testigo de cómo un camión que transporta madera por una carretera choca de lleno con el vehículo que ella misma conducía, produciendo la muerte horriblemente trágica.

Lo verídicamente orgánico es lo natural que se *comporta* el objeto en un ambiente que no es para el cual fue hecho; las velas, por ejemplo, siempre las asociamos a tumbas, cena romántica, animitas o cortes de luz, es decir que es más probable encontrar una vela encendida en un rito mortuario que un peluche en el mismo contexto; por el contrario, peluches, juguetes, botellas con agua, no son objetos que esperamos encontrar relacionados a la muerte, estos cumplen funciones específicas que hacen su interacción sea orgánica, porque entendemos que están instaladas para convocar la memoria de un alma, o para ser ofrenda. El agua tiene un tiempo de descomposición de 12 días embotellada en un proceso no aséptico, como es el que sucede en una embotelladora industrial, pensaríamos que es evidente que nadie tomaría agua que está estancada quién sabe desde cuándo en medio de la carretera, sin embargo, el sentido de ese gesto es el de proveer de agua al alma para que pueda seguir su camino.

Viviendo durante 30 años en la capital con la vista de la cordillera tapada por el smog, basura por las calles principales, y muchos muertos; lo que más me llamaba la atención era que la construcción de las animitas era muy similar a las casuchas que veía a orillas del río Mapocho, las que se erigían entre cartones, plásticos y planchas metálicas, muchos de los mismos materiales que veía en las animitas; vistas desde lejos podían parecer un cúmulo de basura, sin embargo cuando se asomaba una cabeza y luego un cuerpo se completaba la imagen de que aquellas planchas atiborradas que parecían desechos eran realmente el hogar de alguien.



Registro de ladera norte Río Mapocho, Cerro Navia, Santiago.

De lejos las animitas y las casas que se levantan a la orilla del Río Mapocho parecen basura, hasta cuando una persona entra en la escena e interactúa con este ambiente, es en ese entonces en que comprendemos que lo orgánico para ese humano no es lo mismo que para nosotros, para él o ella el desecho es lo normativo, es regular ver que recogen basura de los tarros de basura de las casas en las villas cercanas, o en la feria rescatando los vegetales reventados en el suelo, antes que un perro lo haga.

La relación con los objetos que son potencialmente desechos son cruzadas por la capacidad de despojarnos de lo material, los regalos que recibimos y mantenemos pero que luego desechamos porque ya no adscriben al sentimiento que lo originó, los enamorados se regalan flores o peluches que luego de un tiempo, tras el quiebre

amoroso terminan en la basura; los sentimientos y la memoria mutan con el tiempo, dando curso y final a una relación amorosa o fraterna, y de estos desechos se crean nuevas intenciones emotivas, como decidir adornar una media agua con una flor plástica encontrada en la calle para dar un ambiente acogedor al hogar en una toma de terreno; seleccionar o no este objeto no responde a lo que significó en su momento, porque se desecha el material, mas no el sentimiento, no podemos interpretar lo que significó para alguien en un momento determinado, pero podemos resignificar al utilizarlo con otro fin.

Percibir estos ciclos como algo orgánico, natural y normal me hacía constantemente pensar en el *Povera* y los *Ready-made*, ambos concebidos desde la reutilización de los materiales que se utilizan para sus obras, que luego de una disposición diferente a la pre concebida cambian de sentido, se vuelve un objeto banal en una obra de arte que habla desde la observación y afán del artista. Personalmente las materialidades tradicionales de las artes no me eran atractivas, tampoco me ofrecían las dimensiones que requería para poder contar algo a través de estos, ¿por qué forzar crear algo desde cero cuando puedo utilizar lo que ya está hecho? Siempre fue natural que lo orgánico se entendiera como una hoja en un árbol, pero los árboles en las poblaciones de Santiago no tenían hojas; de sus ramas secas colgaban bolsas plásticas que habían sido atrapadas en pleno vuelo, volantines, hilo curado, pelotas y, en algunas ocasiones, hojas que estaban secas, ya que no hay posibilidad de regadío suficiente para mantener un árbol sano y que logre producir una copa que de sombra.

No, lo orgánico en una población es la basura, los objetos abandonados, los papelillos de pasta base en el suelo y es en este ambiente donde las animitas se erigen en medio de un escenario que no está diseñado para que existan.

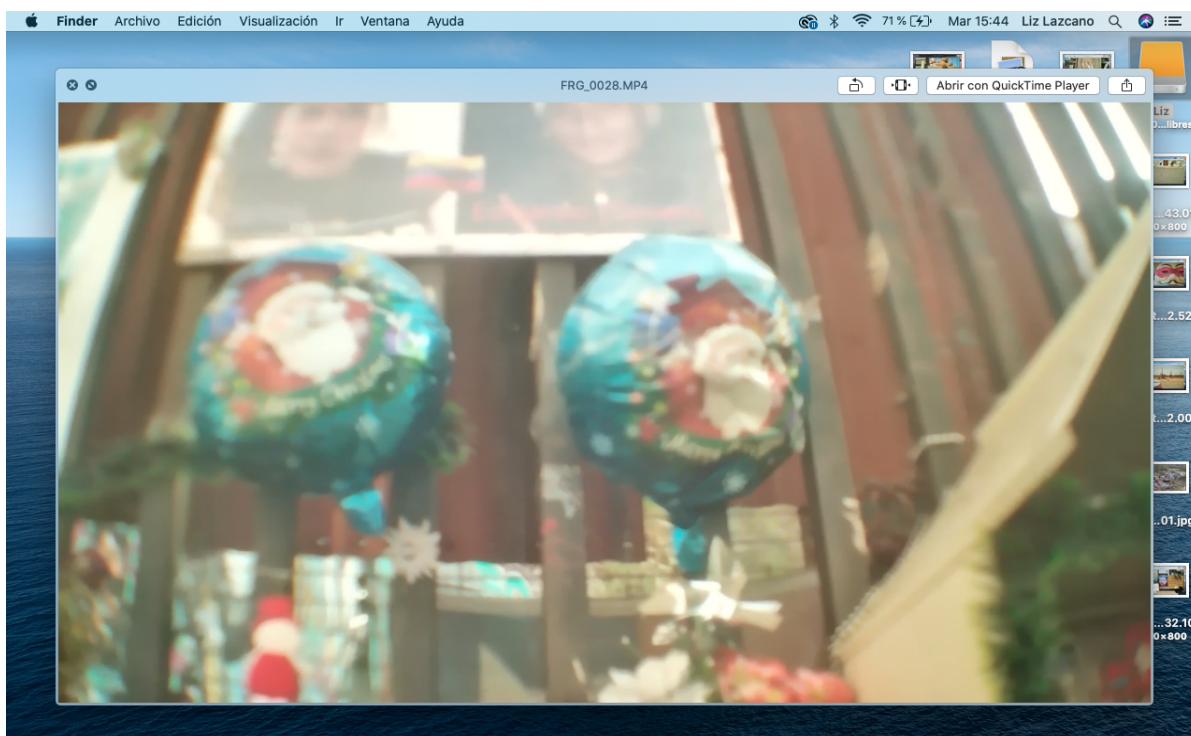


Imagen anterior: Registro audiovisual de ofrendas de animita en calle Molina, Valparaíso. Esta corresponde al registro de la placa conmemorativa de Jaime Guzmán abandonada en un basural en Antofagasta, año 2019.

Los *Happenings* son el gran motor del arte performativo, también del *Povera*, provocan experiencias artísticas que solamente suceden una vez, es complicado poder recrear una obra de este tipo cuando se depende tanto de muchos factores que influyen dentro de esta realización, es por ello que cada *Happening* es una obra única. Dichas percepciones de experiencias artísticas son tan personales como lo son la memoria, la forma en que guardamos un recuerdo y cómo lo evocamos; las animitas no son *Happenings* propiamente tal, entendemos que su creación no va en esta línea; sin embargo la experiencia que cada transeúnte tiene al encuentro con ellas es lo que lo convierte en un acto performativo, no podemos prever cómo las personas se van a comportar frente a este estímulo, puesto que la instalación de la animita en este lugar específico (*Site-specific*), no solamente demarca un lugar de muerte, sino que, también, cambia el sentido del habitar el espacio público; ya no estamos solamente conviviendo con cemento, casas, calle, todos los elementos normativos del paisaje urbano, estamos también dialogando con la carga de la experiencia de la muerte representada en un objeto.

Las intervenciones callejeras son un arco dentro del arte contemporáneo que han sucedido, particularmente en Chile, de la mano con el contexto político del momento, la obra de Lotty Rosenfeld es de las que me parecen más pertinentes de nombrar, "*Una milla de cruces sobre el pavimento*" es una obra que fundamenta lo político de los habitantes, no lo correspondiente al poder del estado; el gen de rebeldía ante la toma de espacios públicos hizo que Lotty llevara la subversión de signos a un lenguaje sutil que denominara su postura en contexto de dictadura, pienso que es una obra fundamental para comprender la acción de hacer uso de la calle para representar un pensamiento personal sin caer en el complejo lenguaje que a veces hace que el público se aleje de obras basadas en el *Happening* y Fluxus.

Cuando se piensa en usar la calle como medio de expresión artística, probablemente pensamos en CHRISTO, con obras grandilocuentes pero imposibles de habitar. Lo mismo sucede con Zurita, en el caso local, con obras con carga poética pero no accesibles para cualquiera, se mantiene dentro de las esferas elitistas del arte; es complicado usar un espacio público para hacer una obra que se desmarque de este ámbito, puesto que olvidar que la gente convive y habita esos

espacios torna muchas veces un ambiente de diálogo donde no hay diálogo. Lotty logró irrumpir esa escena usando elementos básicos, desechables, para conjugar un lenguaje sutil que fue entendido por todos los observadores del momento, convirtiendo su obra en un trabajo atemporal.

Lo emotivo es un lenguaje universal, podemos descifrarlo y entenderlo no importando el lugar en donde estemos, de manera instintiva todos empatizamos con la muerte, sea causada por la dictadura, o bien cuando sucede en trayecto; la potencia que tiene la animita ayuda a ejemplificar que podemos comunicar una historia por medio de objetos, juguetes, elementos en abandono desde el anonimato.

En este sentido es que menciono que las animitas son biografías objetuales, reconstruyen a nivel macro una vida, que no necesariamente conocemos, pero podemos comprender sus afanes gracias a las cosas en las que se representan, algo básico como que aún se considere que el color rosado es de niñas y el azul para niños. Parece ser un pensamiento retrógrado, sin embargo son signos que tenemos por crianza inscritos en nuestro razonamiento, distinto es concordar con ellos; en dicho caso, no pongo en cuestión la identificación personal con cualquier objeto que represente un pensamiento sesgado, lo que pongo en discusión es la capacidad de estos de poder representar una vida, o un trozo de ella, entendiendo que de esta manera logramos individualizar al fallecido como una persona única, con pensamientos y amores en particular que lo distancian del resto de los muertos, en primer lugar y, tal vez, lo más obvio, por la forma en que ha fallecido, consecuente es la posibilidad de montar en un espacio público su vida a través de objetos personales.

#### ***IV. La Obra: Una video instalación que costó que se entendiera.***

Pistoletto, Rosenfeld, Boltansky lograron comprender la potencia de los objetos siendo representaciones del mundo personal como un lenguaje que puede ser universal, algo así como cuando se dice que el amor es un lenguaje universal; debido a esto reflexione desde este punto de vista sobre las animitas, esto me llevó a la observación de los objetos que la componen, como los que he mencionado

anteriormente, encontrando que hay elementos en común que dispuestos de manera de crear una unidad visual que engloba la estética de las animitas, siendo así una comprensión e interpretación universal.

La característica volumétrica torna una tarea compleja su registro, la fotografía hubiese sido el medio más obvio para registrar su instalación, pero la carencia de movimiento, tridimensionalidad y capacidad de interpretar una textura macro hacían de este medio algo insuficiente; por ello decidí embarcarme en el registro audiovisual. El lenguaje visual cinematográfico entrega herramientas que la fotografía adolece, las cuales han sido sumamente valiosas para complementar mi trabajo plástico; las posibilidades de abordar e inmiscuirse en una animita de tal forma que pudiese captar temperatura, tiempo, movimiento, cadencia y textura, fueron algunas de las capacidades que se perdían constantemente en los *Happenings* al ser solamente subvertidos a lo fotográfico.

El montaje visual, aunque un lenguaje en sí mismo quise tomarlo como una capa dentro de la pieza, que tuviese una autonomía que a través del recorrido evoca el relato sin ser explícito; las grabaciones permitieron construir una base de trabajo diversa gracias a que el imaginario dentro de la obra permitió acoger esta diversidad para hablar sobre la muerte, no como el final obvio, sino como el detonante, la experiencia inicial para contar sobre la relación de las personas con los lugares que habitan.

Pensando en la representación cinematográfica, como pie forzado, comencé a ver varios referentes visuales, los que más conocía eran los artistas plásticos, lo cual ya tenía más o menos resuelto con los creadores que mencioné anteriormente (Pistoletto, Rosenfeld, Boltanski); pero en lo audiovisual no es mucho el material que existe, o por lo menos al que pude acceder; en primera instancia llegué a la obra "Cofralandes" de Raúl Ruíz, el capítulo "I - Hoy en día (Rapsodia Chilena). La pieza mezcla el imaginario de las animitas, además de la interpretación de lo que sucede con el ánimo dentro de la animita, basado en el relato oral descrito en textos de tradiciones chilenas, en éste se hace énfasis en plano secuencia de los detalles de la constitución de las animitas, así como sus dimensiones para dar cabida al relato. Lo aborda desde el absurdo, un poco cómico también, pero recordemos que las

creencias y relatos orales tienen la marca del absurdo del imaginario local, como la animita que velaba por los aviones para que no cayeran en pleno vuelo. Parece una broma, pero muy probable que dicha situación haya existido, y que exista en la actualidad, cuando le pedimos protección por algún viaje que realizaremos y del cual tenemos miedo de no llegar a destino.

En segundo lugar en los motores de búsqueda de Google encontramos los reportajes de televisión sobre animitas, contando la historia desde la familia que sufrió la pérdida, así como de los fieles que han convertido estas almas en milagrosas. Las personas comentan que van a dejar ofrendas a cambio de milagros, desde sanar enfermedades hasta conseguir dinero, un trabajo o pasar algún ramo en la universidad. En el programa de Chilevisión *“La Hermandad”* dedican un capítulo completo en donde analizan el fenómeno de las animitas, como una expresión popular que ha sido absorbida por la iglesia católica, la cual no aprueba este tipo de manifestaciones por su pasado indígena. La iglesia poco puede responder cuando las familias que perdieron a un ser querido, en condiciones tan violentas, buscan respuestas para entender lo que ha sucedido, la posición siempre se remite a no cuestionar la voluntad de Dios, pero es difícil rendirnos ante la iluminación del *“porque Dios así lo quiso”*; el proceso de comprender el suceso de la muerte requiere una dimensión de desarrollo que va más allá de lo que podemos interpretar solamente en la visualidad, requiere el refuerzo de un relato que se condiga con las imágenes que contienen la historia tras la animita, es decir, por medio de la contemplación ante el altar y la conexión emocional que ello conlleva, nos iluminamos encontrándonos a nosotros mismos en la animita, dimensionando cuáles son los dolores y amores implicados en la comparecencia de la muerte, ésta siempre habla más sobre nosotros, nuestros miedos y deseos que del fallecido propiamente tal, a pesar de estar representado en los objetos, lo que aflora es nuestra memoria en relación a estos elementos.

Los humanos pensamos en pantalla, estamos constantemente cruzando nuestra mirada a través de una pantalla que nos muestra el mundo, parece que cada vez tenemos menos tiempo para ver con nuestros ojos la realidad en la que nos movemos. Los ojos son los espejos del alma, dicen; los ojos también son una pantalla que nos revela información sesgada, solamente la que nuestro campo

visual nos permite, usando o no lentes, la mirada siempre está interrumpida por lo que podemos observar; constantemente las pantallas a través de las que miramos están entregándonos información explícita, los rayados en la calle, la pantalla del teléfono, computadores, cualquier dispositivo comunicacional, el mundo parece un lugar comprensible; hasta que nos enfrentamos a lo que no posee pantalla, que es sentir a través de los objetos inanimados que nos devuelven la mirada por medio del mundo de los sentidos. Sentimos con el corazón y la fe que hay un alma que está navegando por esos lugares marcados en la calle, elegimos creer con la convicción de que sabemos el dolor que simboliza esta intervención. Vemos a través de la empatía, el dolor y el recuerdo, incluso cuando tenemos que construirlo de manera radicalmente intuitiva.

La muerte también, en su representación, nos convoca constantemente a apreciarla en distintos contextos. Nuestro campo de visión va disminuyendo con los años, cada día vemos menos cosas de las que vimos en la jornada anterior, sea porque no están allí, físicamente, porque algo ha cambiado en el paisaje, o bien porque despertamos en otro lugar; los paisajes se quedan grabados en una memoria, que también se deforma con el tiempo que transcurre, estamos constantemente olvidando y matando paisajes que ya no volveremos a ver de la misma manera; hoy no veo el mar con la misma intensidad que cuando era pequeña y viaja a Valparaíso de vacaciones, hoy lo veo desde la perspectiva de una adulta que vive en este lugar y tiene tiempo de apreciar detalles que antes no pude. El puerto que conocí de la mano de mi papá no volverá a existir nunca más, se perdió en el tiempo y en mi memoria, porque la niña de 8 años también ha muerto.

Las pantallas digitales también mueren, se rompen, fallan, o bien no logran mostrar la información del pasado, que se aloja como un dato algorítmico, pero este también va cambiando a cada segundo, por tanto, difícilmente volveremos a ver la misma imagen que ya *scrolleamos*,. De toparnos con ella tampoco la podemos mirar de la forma que lo hicimos, puesto que ya está alojada en nuestra mente, como se sindicaba a veces “ahora sólo vive en mi memoria”, esto ya nos ha desvalido de la primera impresión que da una nueva imagen.

Con todas estas reflexiones en mi cabeza comencé a salir todos los días a la calle a grabar con mi cámara, primero quise trabajar con una Canon T3i, con la que tome registros audiovisuales y fotografías; mi primer criterio para trabajar con este tema fue acercarme a la animita e inmiscuirme en su textura, por lo que me dedique a hacer planos detalles de las cosas que encontraba dentro de las casitas: velas encendidas, cera, vidrio, cerámica y mucha basura. El plástico se hacía presente siempre, en el 100% de las animitas que capturé había algo de este material, flores, juguetes, figuritas, en fin. Así fui recorriendo entre Santiago y Valparaíso, todos los cenotafios que podía grabar en poco tiempo, cabe señalar que no poseo gran manejo en grabaciones, mi pulso es pésimo y tampoco poseo un equipo profesional que me permitiera tomas limpias; mi ignorancia fue un problema cuando comencé a ver los resultados en el computador, descargaba las grabaciones, las cargaba al Adobe Premiere e iba organizando, sin tener nada muy claro, más que la idea de que debía concentrarme en texturas. Pensaba que a través de este criterio podría hablar del tiempo, el abandono o la memoria activa de los vivos, sin embargo dedicando tiempo una y otra vez lo que conseguía era un muestrario de animitas que no decía nada.

Lo que menos quería era crear un “catálogo”, esa visión fría de la obra tiesa frente a la cámara, como las fotos de pase escolar dejaba fuera el alma contenida, por lo que me obligué a repasar todas las animitas que ya había grabado, nuevamente con la misma cámara, pero con planos más abiertos, que entregaran algo de contexto a lo que estaba mostrando. Vuelta al proceso de montaje, sucedía lo mismo: un muestrario. Un año completo de grabaciones no me sirvieron de mucho, esta tesis la venía pensando desde el primer año del magíster; un amigo una vez me dijo “estudiar un magíster en cine no te hace ser cineasta”, por lo que pensé que estaba abordando el tema visual desde la pretensión de algo que nunca he sido, que a pesar de que las palabras de esta persona me molestaron en su momento, tenía la verdad de mi ignorancia en el área. Me retraje y reconsideré la forma de abordar el problema visual: ¿cómo representar las animitas de manera audiovisual?, esto derivó en otras preguntas:

¿Qué veo cuando observo una animita?

¿Qué representa la animita como unidad visual?

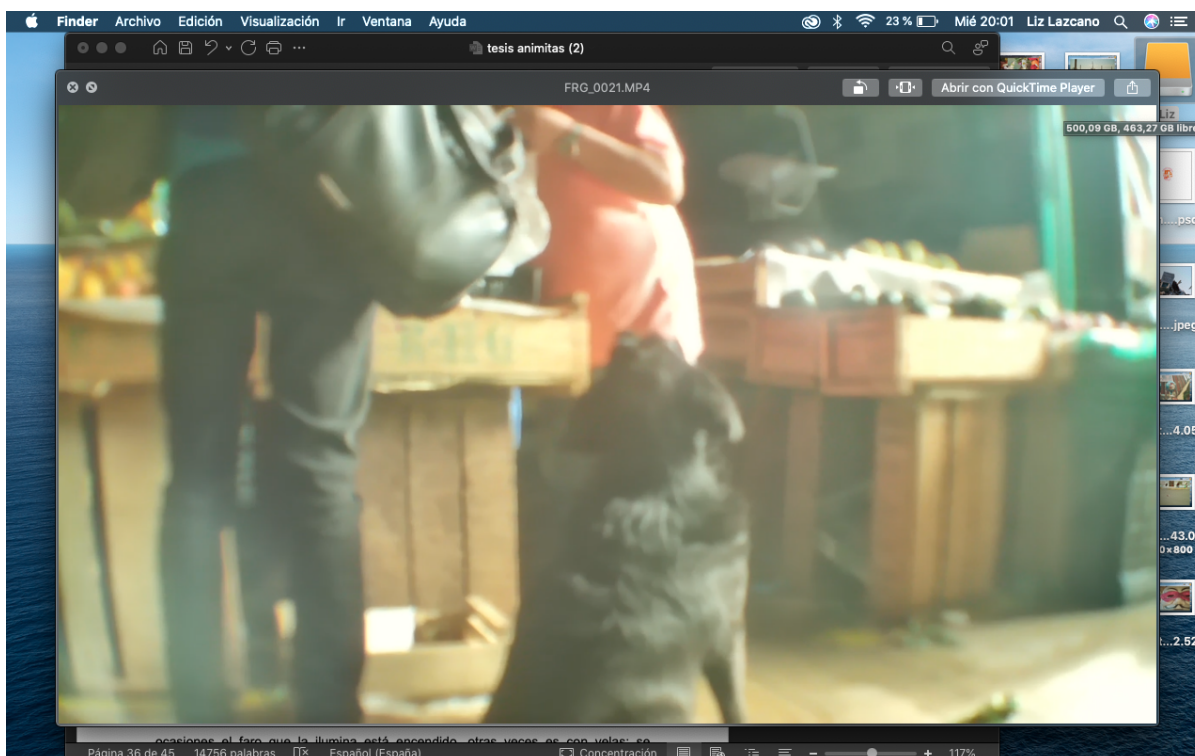
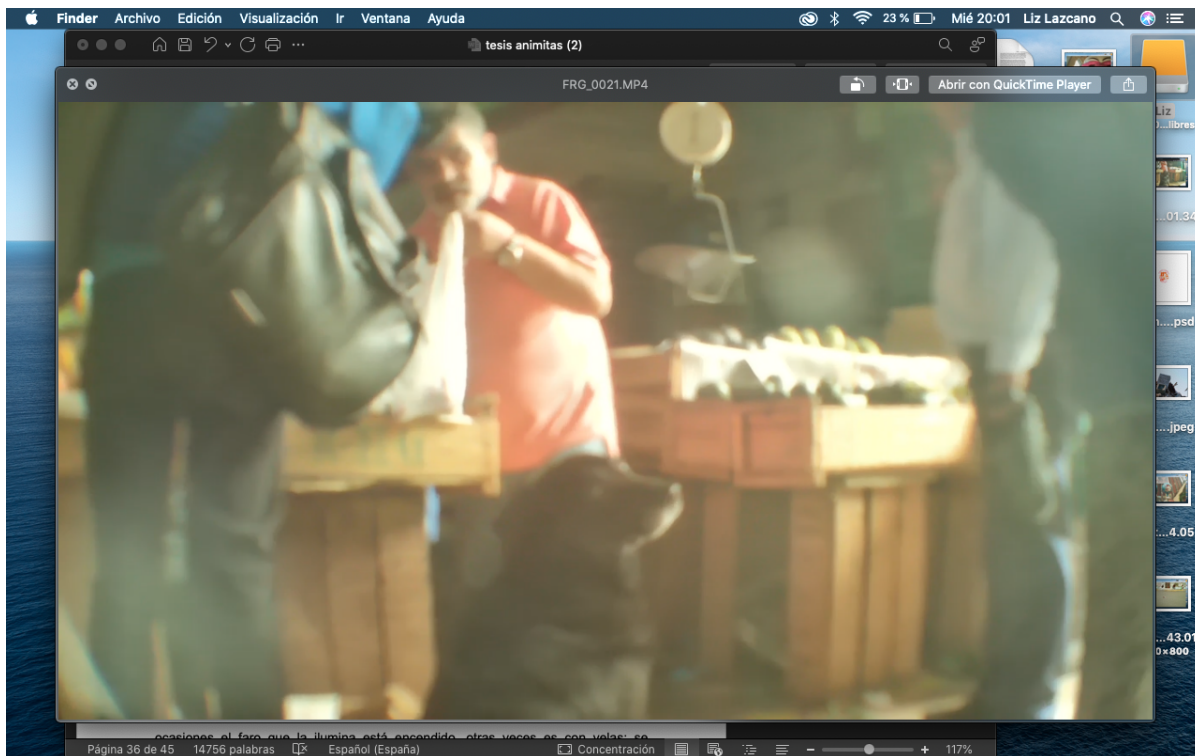
¿Qué puedo observar cuando veo el detalle de las animitas?

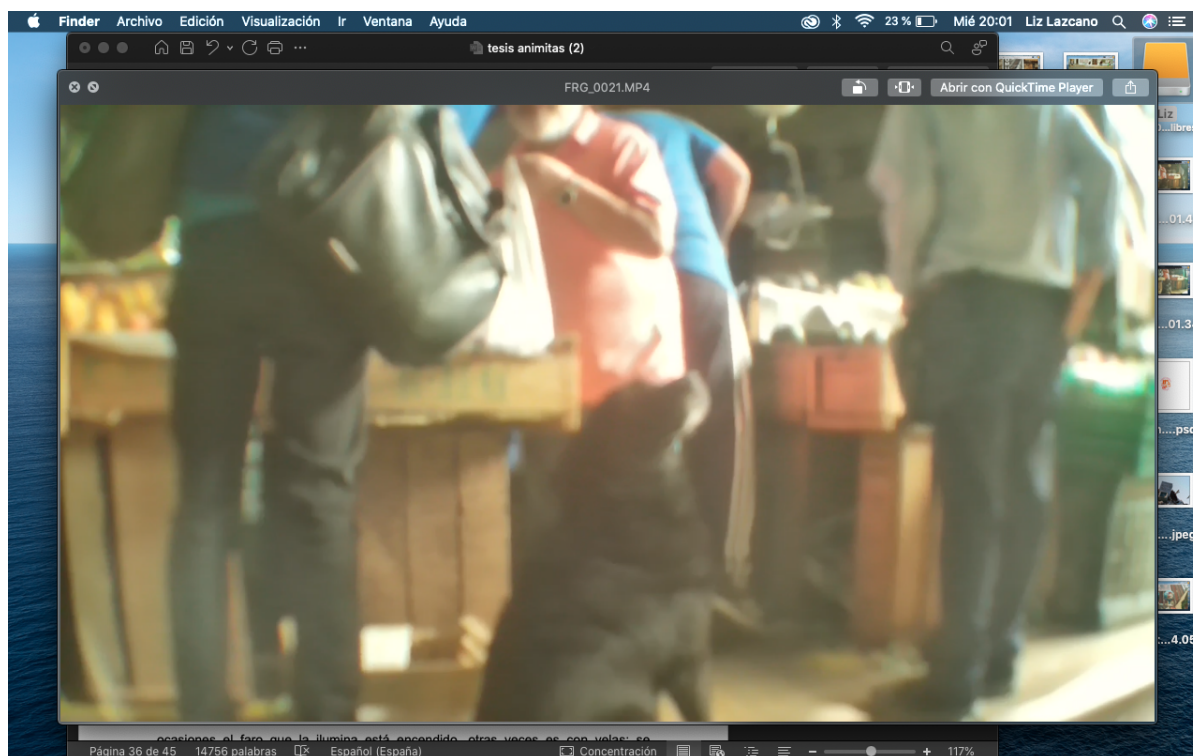
Reflexionar frente a estas preguntas me llevó a cuestionar el tipo de imagen que estaba buscando, más que mal lo estético siempre está inevitablemente cruzado con todo lo visual; lo primero que vino a mi mente fue el trabajo de Jonas Mekas, la cadencia de la cámara en sus tomas aportaba información sobre la presencia de su persona, estamos mirando a través de su ojo como el relator, los colores que utiliza y la imagen sucia que remite a obras que se concentran en la melancolía de la memoria.

Que los recuerdos se modifican con el tiempo, es un hecho; esto lo interpreto de manera *sucia*, usando una imagen que no tenga la definición HD de una cámara moderna, porque también estoy hablando sobre el abandono y el paso del tiempo en las animitas. La respuesta que amalgama todas las preguntas que me había hecho era el *tiempo*; lo que veo cuando observo una animita es el tiempo pasado, como se marca en surcos en las superficies, en las placas que agradecen con fecha, que también hablan de los materiales de la época, hasta llegar a las placas de agradecimiento más modernas impresas en 3D. No sólo las placas muestran tiempo, las ofrendas que se acumulan en la casita también se tiñen de antigüedad, los objetos se oxidan, se rompen, a veces son robados, incluso algunos por su diseño representan un periodo de tiempo específico, muñecas que ya no se fabrican, o materialidades que hoy en día están prohibidas por su toxicidad.

La *precariedad* siempre ha sido parte de la estética de mi trabajo visual, fue por esto que decidí usar una cámara *Fragment 8* para volver a grabar gran parte de las tomas entre Santiago y Valparaíso, el ejercicio de volver a mirar lo que ya tenía capturado me dio a entender que había concentrado la mirada en el tránsito, puesto que la muerte asociada a las animitas es la que sucede en medio del traslado, pero esto no me permitía acceder al detalle que requería visualmente; en dichas grabaciones, las animitas al ser captadas desde un bus en velocidad eran solamente manchas en el horizonte, yo sabía que eran animitas, pero el ojo tiene la capacidad de retener unos segundos y enfocar lo que la cámara no puede, en especial si particularmente el dispositivo que estaba usando es de juguete, no tiene funcionalidad en sus lentes, ni zoom, ni nada que regule la visión, menos pensar en

el ISO, por lo que la tarea de capturar imágenes se volvió performativa; cada gesto que hacía con mi mano quedaba manifiesto en la pantalla, incluso los días en que me temblaban las manos por la fatiga de mi trabajo en la cafetería que atendía.





Figuras 1, 2 y 3 captura de pantalla de registro audiovisual con cámara *Fragment 8* tomado en el Mercado Cardonal.

Mi recorrido me llevó a lugares que no había visitado, he logrado conocer la región gracias a los muertos que me he encontrado en la calle; así mismo los ebrios de la calle Molina me contaron sobre la familia que murió cuando se cayó el cerro, sus animitas están allí y comparten espacio con otras 4 personas más; también la historia de Panchita, la niña que murió en playa Las Torpederas cuyo cenotafio se distingue por los juguetes y peluches que la decoran, que explicitan su corta edad, también grafican el tiempo que ha transcurrido, el desgaste se mezcla con el paisaje de rocas en la quebrada, hay ocasiones en que el pequeño faro que la ilumina está encendido, otras veces se ilumina con velas; se acumulan a rabiarse los agradecimientos, en *stickers*, placas, papeles, rayados en la misma roca, “es una niña cumplidora”, dicen. Tengo una conexión personal con este lugar, mi abuela de la que ya hablé con anterioridad me llevaba a nadar allí en las escuetas vacaciones de verano que el bolsillo permitía, siempre guardo lindos recuerdos de Las Torpederas, allí también yacen las cenizas de mi hija.

Durante el 2022 vi como aparecieron animitas en calle Avenida Errázuriz, en Valparaíso, una joven transexual fue asesinada a orillas de las vías del metro, su cuerpo fue apuñalado y luego su casucha fue quemada con ella en su interior. Los vagabundos del sector me contaron que fue por droga, estaba peleando con su asesino por unos “*monos*”, otros dicen que fue crimen de odio, que el motivo fue su condición sexual; dicen que era loca y puta, otros comentan que la van a extrañar mucho. A los días de su asesinato una pequeña animita apareció, era una bandera, aún quedaban cenizas en el suelo, luego apareció una casita, luego una foto, una vela, un peluche. La misma gente que frecuenta ese sector le construyó su animita, para que su alma pueda descansar bajo techo, y que la misma los proteja de los peligros de la noche.

En Santiago visité a Romualdito, cuya animita conozco desde que tengo uso de razón, pero también las que existían en los barrios que habité durante 30 años, uno de estos, “El Perro”, un joven drogadicto que murió colgado en un árbol, ex alumno de mi madre, vecino y frecuente pretendiente de mi hermana Lorena; su familia se aburría de intentar sacarlo de la calle, lo dejaron solo, en esa decisión, falleció. Su animita está impecable todos los días, su madre sagradamente va todos los días a limpiarla, quizás tratando de reparar la relación que abandonó, la pena se quedó grabada en sus ojos y su vida se detuvo. En la película “*Big Fish*” de Tim Burton hay un diálogo que dice: “...*They say when you meet the love of your life, time stops.*”

estadio yermo

en medio

del vacío de tu muerte

del velo de tus ojos

negrura de esta calma

cavidad de la respuesta

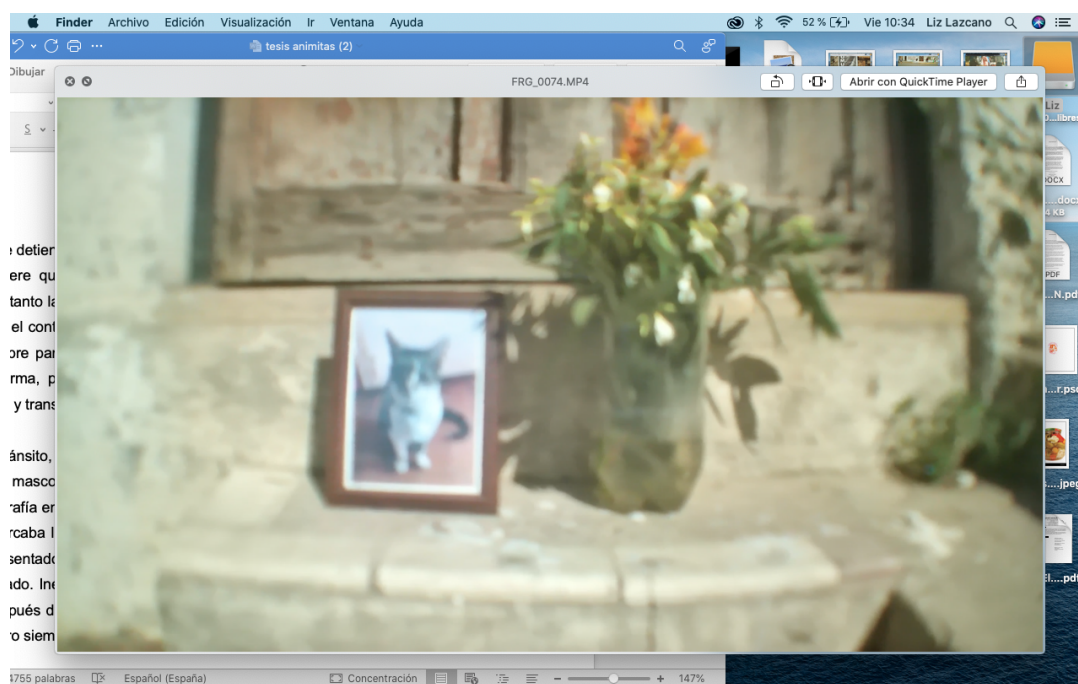
eco de la vida

te sigo    seguimos amando.

(Forch, J. 2003)

La vida se detiene por amor o por pena, la muerte puede congelar el tiempo también, ello requiere que exista una detención en la información que la animita puede entregar; tanto las fotografías como los adornos fueron recorridos con la cámara, al igual que el contexto en el que se emplazan, el paisaje había cambiado de manera que siempre parecía la muerte un estado anecdótico y fuera de contexto, que de alguna forma, por consenso popular, continuaba conviviendo con los espacios habitados y transitados.

En la puerta de una casa en calle Jenofonte en el Cerro Cárcel, una fotografía enmarcada puesta cuidadosamente junto a un jarro transparente con flores marcaba la muerte de un gato, quien en la foto miraba directo a la cámara, posando sentado, mostrando sus colores y la mirada amorosa del felino que ha sido domesticado. Ineludiblemente me sentí cruzada por esto, y volví a entender que el amor después de la muerte cruza especies, no importando cuál fuese, perder a un compañero siempre es un dolor que se marca como un tatuaje.



Registro audiovisual de animita de mascota en calle Jenofonte, Cerro Cárcel, Valparaíso.

El relato comienza a hilarse solo, cada animita remite a una historia, y dicha historia al no tener el dato de origen exacto tuve que reconstruirla desde el sentido común y la intuición; se volvió importante bajo este criterio registrar la vida cotidiana, pero me concentré en conocer la quinta región gracias a las memorias colectivas, a los momentos que se adornaban con la luz del sol. Descubrí que la ciudad comenzó a entregar detalles que antes, como turista, no lograba percibir, sus personajes, como cambia la luz en ciertos momentos del día, las sombras sobre la arena a contraluz del atardecer; descubrí la belleza de la calma, vi que la cadencia del mar se reflejaba en la gente, en sus actitudes, en su color de piel. Viniendo de una ciudad conocida por su tono gris, ritmo colérico pero que esconde joyas para quien quiere recorrerla, Valparaíso me entregó la misma experiencia. Mi mirada cambió, dejé de mirar como turista, observé desde la mirada curiosa que se fascina con la belleza de lo cotidiano y simple, la honestidad de los momentos, o como titula Vertov *“La vida al imprevisto”*; el apreciar la yuxtaposición de las realidades, como dos mundos paralelos, las niñas en esta obra pegan carteles en pro de la comunidad, aludiendo a la camaradería, mientras las mujeres buscan carne de una vaca que revive gracias a la manipulación del tiempo que transcurre en el montaje.

Estos tiempos que se cruzan están en constante muerte, pensemos que el tiempo que está sucediendo segundo a segundo, nunca podrá ser recuperado, no tenemos forma de regresar el tiempo y revivir lo que memorizamos, puesto que ni siquiera el ánimo y volver a sentir lo mismo que en el momento es posible sentir con la misma intensidad. En la conciencia de que el tiempo mientras avanza, va muriendo, como nosotros mismos, como la memoria se modifica, un recuerdo es reemplazado por otro, bloqueamos lo que nos daña, recurrimos a momentos bellos para compensar la infelicidad, estamos siempre añorando tiempos mejores, que recordamos con felicidad, pero es porque también hay algo de romanticismo el vivir en permanente nostalgia. Quien vive de nostalgia, muere en vida al detenerse por voluntad, cuando se nos muere alguien, el tiempo se detiene porque estamos sintiendo con intensidad la pérdida, no hay un problema de voluntad, sino que la pérdida sensible nos hace cuestionar cómo es posible que el mundo siga avanzando si a quien amo ya no está en este mundo. Hay un lugar común en el cual el lenguaje visual nos puede llevar a entender el mismo concepto de forma transversal, completando la información faltante para recrear o inventar una historia en la mente, como los ejercicios de

Hitchcock cuando explica el “*efecto kuleshov*”, entendemos mediante signos culturales y gracias a estos podemos inferir cuál es el relato propuesto; tomando en cuenta esto precise la mirada en momentos comunes que fuesen comprendidos no importando el acervo, origen o idioma.

Las animitas forman un portal visual hacia otro plano, una dimensión que se presenta por la significancia de los objetos que la componen; las lecturas referentes a estas pueden diferir dependiendo de quién las mire, desde apatía hasta empatía o bien desdén, pero sin duda no dejan espacio para la no presencia de esta en el rabillo del ojo. Me interesó en particular la posibilidad de ventana que poseen las animitas, se enmarcan en una casita, que se re-enmarca por los objetos que la rodean y adornan y que también la protegen y funcionan como dispositivos de distanciamiento del ambiente en donde se instalan; las formas que la constituyen son un acervo popular, que al igual que con los monumentos en los bandejes: poseen su propio lenguaje que identifica el tipo de accidente o bien la edad del fallecido. Estas directrices no son antojadizas, devienen de las tradiciones de altares católicos con los que la mayoría de los chilenos hemos dialogado en algún momento de la vida; se han quedado en nuestra retina, en nuestra memoria, convirtiendo todo lo que está en su interior en algo “sacro”, sea animita o una gruta, existe un respeto inherente a la educación católica a la que mayormente accedemos en la infancia. El respeto a los objetos sagrados es propio de las culturas creyentes, no necesariamente de la católica, puesto que la representación de las imágenes religiosas se da transversalmente en todas las creencias, las visualidades sacras permiten a los creyentes depositar la fe en un objeto físico, siendo más fácil sobrellevar su dogma.

La contención de objetos sacros nos da un contexto de pantalla sobre pantalla que devuelve la mirada al observador, los objetos se encuentran en un altar, el cual está ubicado en un contexto, una iglesia, parroquia, en fin, edificaciones que remiten a lo religioso. El edificio en donde se sitúa todo este contexto ya nos entrega la información sobre lo que veremos en su interior; ya existe la preconcepción de que en la iglesia encontraremos elementos referentes a la religión, además de personas que estarán en un ambiente silencioso desplegando su fe en oraciones personales, a menos que estén en una ceremonia. Cada persona también es una pantalla sobre

su mundo interior, cada uno de ellos tiene razones personales para practicar la fe, por lo tanto es un ambiente que sólo podemos observar mas no estar inmersos. En su mente existen situaciones que se atañen al momento de reflexión invocando la memoria para poder sostener su propio pensamiento e intencionalidad, si rezan o piden por alguien, posiblemente estén invocando a esta persona en su mente al recordarla. La evocación en la memoria nos desplegará recuerdos que se someten al contexto en el que los estamos trayendo al presente, no son sincrónicos, ni siquiera en su invocación, el recuerdo opera según las imágenes mentales que podemos desplegar en el momento particular.

La consistencia de la pantalla, no exactamente de manera física y literal lleva a que la obra se despliegue de la misma manera, ya que estamos reflexionando sobre la memoria, la muerte, las posibilidades de la interacción con los objetos y, además, de la construcción biográfica a través de elementos totémicos; por tanto las grabaciones que realicé en observación de animitas, sus texturas y relatos de la región deben tener un soporte de pantalla. Pareciera algo obvio siendo que el medio es el audiovisual, sin embargo mi propuesta se configura como tesis de obra interdisciplinaria; cruzar el video con el arte contemporáneo de manera que se presente una tensión entre la pantalla y el medio en el que se expondrá.

La pieza audiovisual se transmitirá en un televisor antiguo, un PANASONIC de 29' de pantalla CTR, la cual aporta una nueva capa de textura al video presentado, el cuál fue grabado en primera instancia con una Fragment 8, la cual da la estética de cámara Super 8, luego proyectada en la misma pantalla CTR siendo grabada la misma en una cámara 3D configurada para hacer grabaciones en 2D. Esta tensión entre las pantallas crea una nueva capa de textura no generada digitalmente, sino por la interacción de los propios píxeles los cuales al dialogar dan vida al efecto Moiré, el cual es causado por la interacción de dos patrones situados uno sobre otro, provocando interferencias visuales de formas geométricas que se presentan en la pantalla.

El televisor estará montado en un plinto blanco, de dimensiones 100 x 90 x 90, de manera que podrá soportar el dispositivo además de la intervención objetual a la cual se someterá el mismo. Al ser un objeto contenedor, como las animitas, este

logra crear el mismo ejercicio de revivir pantallas y memoria por medio del relato de la pieza visual, por tanto, la caja televisiva es una animita en sí misma, está constantemente transmitiendo imágenes que ya no existen más que en un archivo digital, susceptible a su rápida extinción. No hay relación directa entre quienes aparecen en la pieza, por tanto, tampoco hay vestigio de su creación ni testigos de esta (el video). La imagen se despliega al igual como el ojo mira el momento que vive, pasa el tiempo y este también se va modificando y muriendo a cada segundo que transcurre, mientras lees este texto tú también estás muriendo segundo a segundo sin notarlo, no vale la pena tampoco retroceder la lectura, o las imágenes para revivir una sensación o recuerdo, este ya estará influenciado por el *statement* que acabo de postular.

Como mencioné, el dispositivo a montar estará intervenido por objetos que remiten a los encontrados en las animitas, estos son respetando las mismas texturas y elementos que hacen referencia en la pieza audiovisual, sean peluches, luces, velas encendidas y posiblemente unas apagadas, por ende también esperma de velas, las cuales tienen la condición de rehacerse a sí mismas; desde la propia cera derretida de una vela se puede volver a fabricar una vela nuevamente hasta que se produzca la fatiga natural del material, es decir que la cera se queme por completo hasta que sea imposible volver a fundirla. La vela es un elemento importante dentro de las animitas, representa *la luz* o la forma de iluminar el camino de un alma, según la creencia popular. También el fuego de la vela se asocia a la comunicación entre el penitente y el ánima invocada, simboliza igualmente la presencia de visitantes y creyentes de los cenotafios, es tradición no sólo católica que se enciendan velas para entrar en un estado de concentración y conexión con el mundo interior mental para sentir la comunicación con el alma, *el más allá*, un santo, Dios, o la entidad a la que se quiera remitir; otras religiones o disciplinas también refieren a la iconografía de la vela como una herramienta de trascendencia mental y espiritual.

Los objetos que estarán en directa relación con el televisor serán seleccionados y montados con la intención de saturar la visión, de manera que exista una interacción entre éstos que llenen el espacio visual por sí mismos y no por dispersión de los elementos en la escena, generando los espacios visuales de descanso concentrados en las velas encendidas, de manera que el visitante pueda entrar en

un estado contemplativo. La contra forma del video en movimiento y los elementos dispuestos en el televisor que no tienen movimiento serán la ruta de la mirada sobre la obra, la interrelación de estas dos aristas termina por dar el contexto de animita citada.

Una instalación al ser dispuesta en un espacio toma siempre en cuenta la relación con el entorno, pareciese ser algo obvio y propio del estudio disciplinar, sin embargo hay ocasiones en que la no consideración de esta variable, lleva a que la obra sea imposible de recorrer. A pesar de que estemos interviniendo un espacio urbanizado, siempre hay posibilidades de que la obra tenga interacción con situaciones no planificadas, si estamos disponiendo un trabajo en un sector altamente concurrido, las posibilidades pueden ir desde que la obra sea banalizada, hurtada, en el mejor de los casos que sea dañada fragmentariamente; las instalaciones volumétricas, sea esculturas o montajes experimentales están en constante diálogo con las condiciones orgánicas de las urbes. La basura, contaminación, animales ferales, emanaciones subterráneas son parte del paisaje urbano que pasamos por alto, el habitar constantemente estos espacios anestesia la mirada, pasando de ser un observador detallista, especialmente cuando estamos recién habitando un vecindario, a dejar de observar y sólo mirar. La diferencia lingüística pareciera ser antojadiza, sin embargo, el ejercicio no es el mismo; observar requiere separar lo conocido y visualizar de manera desnuda lo que se nos presenta en la vista, no buscar los detalles específicos, sino que dejar que sucedan ante nuestros ojos; requiere un esfuerzo intelectual de no interpretar nada de lo que observamos, más interiorizar como un gesto humano.

Valparaíso es un lugar que requiere más observación que sólo mirar, puesto que suceden cambios en su ambiente día a día, desde el cielo que nunca se ve igual, se somete constantemente a la influencia privilegiada del sol que deja ver la vaguada costera cuando ingresa a la bahía, o las nubes que bajan desde los cerros, transformando una ciudad costera en un símil a Puerto Montt en el corazón del invierno, cuando a las 18:00 horas se encienden las chimeneas y salamandras provocando una nube densa que baja rápidamente para inundar el espacio, con un humo blanquecino de aroma intenso a madera seca. Sus constantes mutaciones revelan su propia condición orgánica, lo que la hace ser una ciudad completamente

distinta de las otras que existen en nuestro país; particularmente la ciudad puerto posee la condición orgánica del tiempo, es decir, coexisten las construcciones del pasado con edificaciones modernas, tensionando la perspectiva de la estética del tiempo en sus paredes, que entregan placas informativas que conmemoran más de 100 años de construcción.

El cruce entre el proceso de conservar y el de avanzar en la modernidad nos sitúa constantemente en un estado de división. *“Construir con un pie en el futuro y excavar con la mirada hacia el pasado. Ambos procesos se cruzan en una temporalidad abismante, embriagadora y sobrecogedora”* (Szmulewicz, I., 2012). La abstracción del tiempo al interior de la ciudad es similar a la que se produce en una obra audiovisual, en donde tanto la ambientación misma como la arquitectura nos permiten contextualizar la interacción humana en tiempos asincrónicos; la pieza audiovisual hace hincapié en esta característica de nostalgia con el uso de *sinsignos*, las animitas están constantemente excavando en el pasado, o bien en un tiempo congelado en la vida de los deudos, en donde la muerte está latente como lo está el trauma en sí mismo. No miramos la muerte directamente, la animita adolece de cadáver que deje huella, sin embargo estamos denotando el dolor de la pérdida mediado por la animita como dispositivo. Esta construcción (literal) que mira hacia el pasado, el hecho ineluctable de la muerte violenta, nos retorna un contexto imaginado de la pérdida de la vida, toda vez que nos protege de tener que vivirla en carne propia. *“La imagen técnica propia de los aparatos fotográficos y cinematográficos ejercen una función de “escudo” en el sentido, en el que ella nos permite, como el escudo reluciente que Atenas da a Perseo para que mate a Medusa sin mirarla directamente a los ojos, observar lo irrepresentable gracias a la mediación del aparato”* (Vera., A. 2022). En el caso de la presente pieza audiovisual, la propuesta opera como el uso de las imágenes capturadas en cámara como un dispositivo de distanciamiento que separa, y defiende al vivo del recuerdo de la muerte, abierto como una herida mortal. La obra instalativa opera como un escudo de la obra audiovisual de la realidad, en el que los observadores se protegen de una vivencia extrapolada que no necesariamente adscriben, por el contrario, ellos terminan por interpretar la obra completa y generar su propia interpretación de la obra.

El imaginario de la calidad análoga en el audiovisual se justifica en el romanticismo de recordar, hoy en día muchos dispositivos y aplicaciones digitales permiten acercar esta visualidad a la actualidad, donde el fílmico es cada día más difícil de poder ejecutar por el costo y accesibilidad de sus materiales, a pesar de esto, la pieza que propongo ha sido realizada con herramientas que la producen y simulan, de forma que desarrollan un resultado visual que es producto del error mismo de la imagen siendo sostenida en distintos formatos; la hiperproducción de una visualidad crea la tensión en el que llegado el punto la imagen pierde el sentido del relato, convirtiéndola en una amalgama de colores y formas dificultando su comprensión; personalmente esta habilidad de mutar de las imágenes me fascina.

Pero dejando fuera los afanes personales, es importante siempre dar el espacio al observador de poder descifrar e interpretar una obra alejándose de su obvia literalidad; precisamente ello ha sido el camino de hiper tensión entre imagen y dispositivo, generando capas que juegan con el error, lo borroso y formas difíciles de identificar. Tacita Dean usa este criterio en su creación de obras, consciente de la capacidad del error como una nueva posibilidad de un lenguaje plástico que no se puede volver a repetir (Dean, T. 2013). En el caso de Dean, su obra se vale del error como una característica propia de la postproducción análoga, sin embargo, este recurso lo he tomado como referencia para modificar la visualidad de las grabaciones digitales que componen la obra aquí propuesta, de manera que, también en postproducción, permito que cada pixel en la pantalla sea víctima de su propia forma de operar, se revela el error de la pantalla de tubo al ser grabada por una cámara reflex, generando una estética que no puede ser repetida.

Este proceso de excavación se remonta a excavar el pixel, reventándole hasta que es imposible comprenderlo, la imagen se torna perturbadora e incómoda y la mente comienza a divagar, la reflexión personal también es una generación imaginaria que no podemos prever, la obra, como un ente individual fuera del control del artista, debe también considerar la conciencia del imaginario personal de los que dialogan con la pieza. Transmitir la pieza en un televisor viejo es un pie forzado para que la imagen pueda mutar a sí misma, da contexto de antigüedad a quien visita la obra, nos da la estética que los medios digitales tratan de simular pero no logran conseguir, es difícil imitar lo orgánico y la exposición química del papel sensibilizado

en una maquinaria que busca siempre la perfección; el ejercicio inverso de ver desde la perfección y pulcritud generar suciedad y error es un retroceso propio del ejercicio de mirar hacia el pasado para comprender el presente.

### ***V. La instalación.***



Registro instalación de obra en sala El Farol, Valparaíso, Marzo 2023.

Recorrí varios lugares en Valparaíso pensando en dónde podría ensayar la obra, ¿ensayar la obra?. La pregunta que confundió y complicó las cosas en general; es extraño pensar que las obras visuales que no sean performativas se ensayan, y en mi caso, como artista todas las obras instalativas son ensayadas como parte del proceso creativo de la misma; hay ocasiones en que en mi mente las obras funcionan a la perfección, sin embargo al momento del montaje final aparecen todos los problemas técnicos que se ocultaron bajo mi intención de buena idea. En esta ocasión el problema fue el conseguir todas las herramientas técnicas requeridas para la transmisión al televisor, y se hizo presente la dificultad de no estar en la capital produciendo esta obra. Conseguir todos los materiales también fue un trabajo de excavación entre ferias y tiendas, favores y la tarjeta bancaria que me ayudó a llegar a puerto.

Teniendo todos los ingredientes dispuestos, ensayé el montaje de la obra en la sala El Farol, en el plan de Valparaíso, entre medio del desmontaje de una exposición colectiva, esta animita apareció durante 4 horas tomando una parte del espacio de manera que pudo dialogar con la exposición a medias, la circulación en la sala de parte de los trabajadores de esta, quienes fueron los testigos del nacimiento de esta animita. En el exterior de la sala, sucedía una marcha estudiantil, que obligó a tener la cortina abajo.

El 29 de Marzo del 2023 mientras los escolares arrancaban de los carabineros, una animita permanecía encendida, penaba en la pantalla del televisor y se iluminaba la sala con las velas que estaban sobre el aparato; la luz se colaba suave por la cortina cerrada, creando un ambiente contemplativo e íntimo, en donde se generaba el paralelismo de detención del tiempo; en la calle se detenía el tránsito y la jornada por la marcha, mientras en la sala se detenía un desmontaje porque una animita se iluminaba para invocar muertos virtuales.

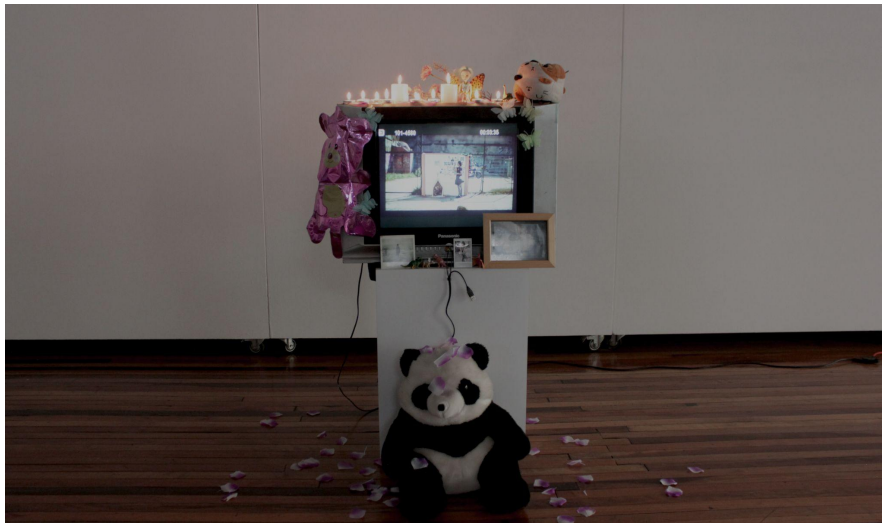
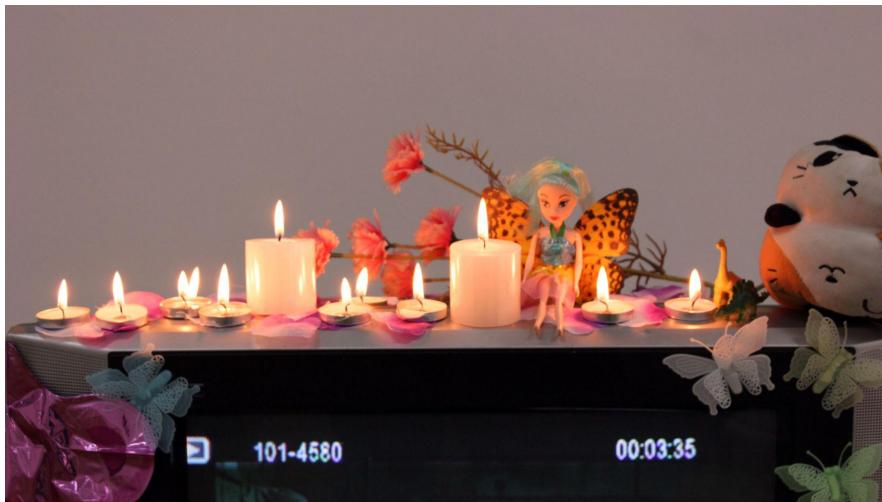
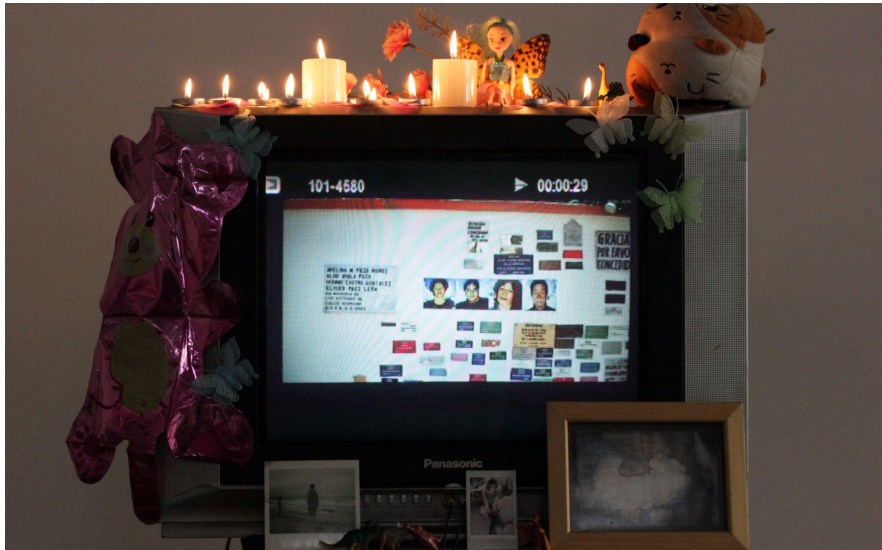
El registro fue realizado en video y en fotografías, lo que dan cuenta de la obra activada en el espacio; luego del tiempo disponible la instalación fue desmontada para regresar a su bolsa de supermercado; era fácil confundirla con basura por lo que no corría el riesgo de que fuera robada siquiera. Una vez realizado el ensayo la obra requirió modificaciones técnicas para tener un funcionamiento autónomo,

también de estética, el constante montaje y desmontaje provocan que la obra nunca sea la misma, en cada aparición la obra, a pesar de que el video sea el mismo, lo externo influenciará de manera que se convertirá en un acontecimiento (*Happening*).

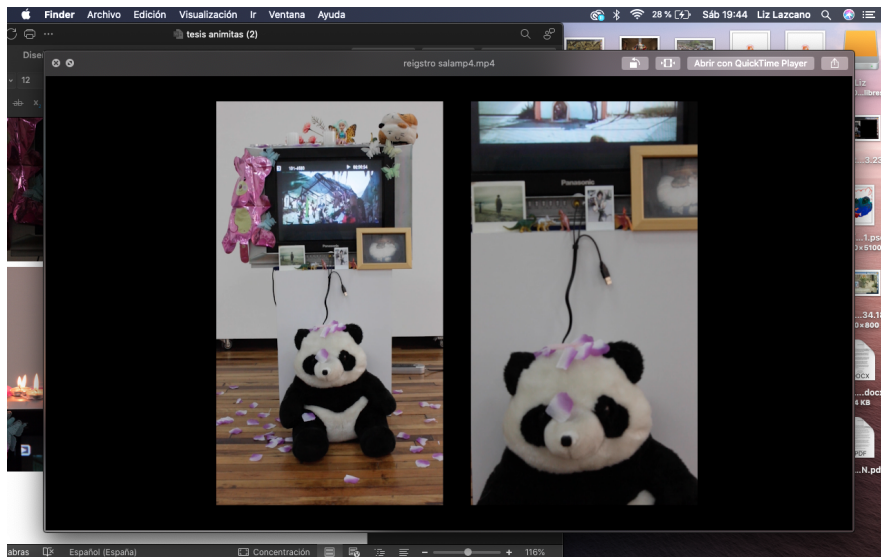
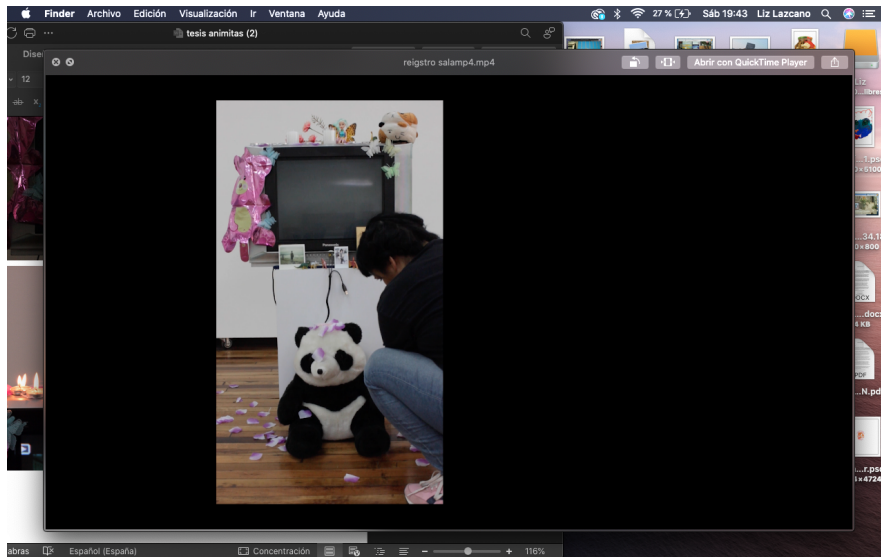
Como artista visual, asidua al grabado como disciplina de origen considero que todo puede ser *grabado*, todo se adscribe a la modificación de una superficie, concreta o virtual, por lo que las capas que se generan al concebir una obra requieren que éstas se proyecten como material tensionado, porque, ok, termino de montar un video, y luego ¿qué? Lo dejo alojado en alguna plataforma virtual a la espera de que el algoritmo permita que se cruce en la pantalla de alguien. Pero el video como materia final concreta tiene la capacidad de volver a ser tensionado, es decir de ser sometido a una nueva capa que se genere desde la autonomía de la obra; si ésta posee un relato ya determinado, su universo estético puede seguir siendo manipulado hasta que su correlación con la idea original termine perdida.

El cine expandido enfrenta la posibilidad de la relación del audiovisual con el ambiente que lo rodea, el contexto en donde se puede *expandir*, en este caso en particular, el video experimental envuelve el ambiente y lo transforma en un personaje más dentro del relato propuesto, en donde se disponga la obra a intervenir un espacio no hará más que dialogar con el ambiente que ya fue capturado por la cámara; por ello la obra puede situarse en lugares tradicionales expositivos como salas o galerías, como en la calle, en donde la pieza consigue la autonomía para desprenderse del artista y protagonizar su propio relato correlativo a cada persona que tome relación con la pantalla y el video. Finalmente lo más relevante dentro de la propuesta de la obra no es la construcción de la misma, ni su potencia estética, es más bien la experiencia que cada persona tendrá con la pieza, que toca un nivel personal en el que abre la memoria y se descubre a sí mismo percibiendo que sus posesiones son posibles tótems que hablen de su biografía cuando ya esté muerto.

La invitación de esta obra es a pensarnos e interpretarnos más allá de la muerte para reflexionar sobre cómo es nuestro presente.







Registro de montaje sala El Farol, Valparaíso. Marzo, 2023.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez P, Tania.. *Bildwissenschaft. Una disciplina en construcción* (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras UNAM). Recuperado de <https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v36n105/v36n105a8.pdf> 2014.
- Aravena, Claudia & Pinto, Iván. *Visiones laterales: cine y video experimental en Chile (1957 - 2017)*. Santiago: Ediciones Metales Pesados 2018.
- Forch, Juan. *Animitas: Templos de Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Leyte, Arturo. *El arte, el terror y la muerte*. Madrid: Abada Editores 2016.
- Ojeda Ledesma, Gonzalo. Animitas, apropiación urbana de una práctica mortuoria ciudadana e informal, XXVI (79), pp 49-74. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15930719004> 2013.
- Parker G. Christian. *Animita, machos y santiguadoras*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0056541.pdf> 1992
- Plath, Oreste. *L'Animita: Hagiografía Folclórica*. Valparaíso: 3ra Edición, Colección Biblioteca Chilena, Fondo de Cultura Económica 2012.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones Diego Portales 2013.
- Szmulewicz, Ignacio. *Fuera del cubo blanco: Lectura sobre arte público contemporáneo*. Santiago. Ediciones Metales Pesados 2012.
- Vera, Adolfo. *Arte y desaparición*. Valparaíso: Ediciones UV. Recuperado de [https://editorial.uv.cl/images/download/Arte\\_y\\_desaparicion.pdf](https://editorial.uv.cl/images/download/Arte_y_desaparicion.pdf) 2022.

- Vásquez Rocca A. *Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 37(1), 247-285. [https://doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2013.v37.n1.42567](https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567) 2013.

### **Referencias audiovisuales.**

- ACCA - Melbourne (16/12/2013) *Tácita Dean, on film. Interview at ACCA 2013*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=8dOEXI\\_3lzl&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=8dOEXI_3lzl&t=1s)
- Ellis R. D. (Productor y Director). *Destino Final 2*. EE.UU. Zide / Perry Productions 2003.
- Pistoletto, Michelangelo. *Venus of the rags*. Italia. Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. Recuperado <https://artsandculture.google.com/asset/venus-of-the-rags/VQFAb2mc5W507A?hl=es-419> 2013.
- Ruiz, Raúl. (Dirección y Guión). *I Hoy en día, rapsodia chilena*. Pino, H. (Productor), *Cofralandes*. Montreal: RH Producciones. <https://cinechile.cl/pelicula/cofralandes-i-hoy-en-dia-rapsodia-chilena/> 2003.