



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

GESTOS ÍNTIMOS QUE SOSTIENEN LA PERIFERIA

SOFIA AYELEN CALDENTEY COLLAO

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Grabado.

Profesor guía taller de grado: Natasha Pons Majmut

Profesor guía ensayo crítico: Carla Motto Tejada

Santiago, Chile

2025

RESUMEN

Este ensayo busca reconocer en lo cotidiano la potencia simbólica de los gestos que sostienen la vida en comunidad, articulada a partir de tres hitos fundamentales, el territorio periférico entendido como un cuerpo vivo donde depositamos nuestros afectos y reconocemos las memorias que lo configuran, las ferias libres como antecedente del territorio donde se concentran nuestras individualidades y se evidencian nuestras dinámicas sociales, y por último el cuerpo femenino como portador de los ritos y saberes que construyen el tejido de lo colectivo tanto desde el espacio público como del hogar. En conjunto estos tres tiempos construyen una mirada crítica y afectiva sobre el habitar en la periferia, proponiendo el videoarte como quien revela y amplifica las tramas de esta superficie marcada por la cotidianidad del barrio. De esta forma buscó instalar una mirada sensible desde la cual descifrar cómo se forman las identidades periféricas a partir del rol de la mujer como agente activo en su construcción.

Palabras Claves: Videoarte, Periferia, Gestos, Cotidianidad, Cuerpos femeninos.

ÍNDICE

RESUMEN	2
INTRODUCCIÓN	4
1. HABITAR DESDE EL BORDE	6
1.1 Permanencia como acto	7
1.2 Superficies de la memoria	12
2. ENTRE TOLDOS	20
2.1 Gesto de cargar	21
2.2 La pausa otorga	24
2.3 Entramado de objetos	29
3. TODO A LA OLLA	33
3.1 Se revela el nutriente	34
3.2 La palabra del gesto territorial	37
3.3 Donde descansa lo encontrado	40
CONCLUSIÓN	45
BIBLIOGRAFÍA	46
REFERENCIAS	49
ÍNDICE DE FIGURAS	50

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se construye desde la experiencia situada al habitar la comuna de Puente Alto, una de las tantas periferias existentes en la capital de nuestro país. Aquí, las dinámicas cotidianas revelan modos de vida que se sostienen gracias a gestos mínimos y prácticas comunitarias. Sobre este punto de partida, este ensayo propone observar con pausa aquellas acciones, aparentemente simples, pero que conllevan una fuerza que termina por dar permanencia al margen periférico.

La relevancia del proceso investigativo radica en el desplazamiento de aquello que se mira y redirigir esta hacia prácticas comunes como el caminar, abastecer o preparar una comida, que se sitúan como acciones políticas que producen memoria y por consecuencia la preservación de la comunidad.

En un contexto en que los territorios periféricos suelen ser encasillados en la carencia o la precariedad, es mediante el presente ensayo que se propone su lectura desde la potencia de los vínculos que suplen aquello faltante, la persistencia de sus ritmos y desde el rol crucial que los cumple, las mujeres, quienes sostienen las pulsaciones del barrio, el video, aquel soporte que permite la aproximación a estas dinámicas, acompañándolas desde su propio movimiento.

Como objetivo general, la comprensión del cuerpo, gesto y territorio como aquellos elementos esenciales compositivos que se articulan para producir modos de vida que resisten. Para esto se integra una perspectiva situada que responde al recorrido cotidiano, la observación atenta y el registro audiovisual, todas en calidad de herramientas que tiene la función de develar las relaciones invisibles.

Dentro del desarrollo del primer capítulo se establece la relación entre cuerpo y territorio sobre espacios compartidos. El caminar como metodología en este primer acercamiento, se examina la calle como un entramado vivo, producido por la memoria, pertenencia y afecto. Se

analiza cómo las presencias circulantes en la periferia narran modos de estar que contradicen al desarraigo y que hacen del habitar una práctica política.

Como un segundo capítulo, la investigación se desplaza hacia la feria como un ecosistema colectivo de relaciones sociales. Aquí el abastecer se entiende como un acto ritual que es llevado a cabo por las mujeres, sus gestos condensan saberes y la potencia colectiva, organizando la vida doméstica y comunitaria. Aquí, la cámara se vuelve extensión, de mirada, de cuerpo y presencia, acompaña los ritmos territoriales deteniéndose en las manos que cargan ordenan y sostienen la alimentación del hogar. Es el acto de abastecer a aquel que participa en un ritual político implicando formas heredadas, saberes y objetos cargados de la presencia que insiste.

El tercer momento de este ensayo profundiza en la dimensión íntima de la cocina y la preparación de los platos de comida que son el acto prolongado del gesto que se originó en la calle. Se involucra a la mujer y su relato que da presencia a lo marginado desde su versión a través del video capaz de responder al gesto, un soporte que deja habitar el tiempo y reconocer en su registro la completitud de este espacio paralelo a la calle.

A lo largo de la investigación el video emerge como la herramienta que contiene el proceso de observación, comprendiendo la periferia sin intervenir, sino involucrarse con ella. Su potencia radica en conservar el tiempo sin fijarlo en un plano, permite a la imagen transitar en la vitalidad territorial y lo ético que atiende a la honestidad del registro sin necesidad de corrección de aquello que la calle y el hogar ya revelan por sí mismos.

En conjunto, estos capítulos configuran la lectura sensible del borde, como aquel que insiste y se reinventa. Se busca situar la experiencia del habitar como la práctica que es capaz de otorgar conocimiento, comunidad y memoria, abriendo discusión hacia como el arte, particularmente el video, puede funcionar como un modo de estar con el territorio, escucharlo y permitirle hablar.

Así, el ensayo se inicia reconociendo que es la calle y su cuerpo donde se trazan las primeras inscripciones territoriales, dando paso al análisis que inaugura el proceso artístico.

1. HABITAR DESDE EL BORDE

La luz del sol ha sido sustituida por el resplandor artificial de un poste que ilumina la extensión silenciosa de la calle a las horas de la noche. En ese pequeño territorio frente a sus casas, dos niños practican el hallazgo de una nueva forma de juego. La cámara desciende a la altura de su descubrimiento, sosteniendo la curiosidad del entramado que ahí se construye.

Figura 1



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Imagen de niños jugando en la calle. Fotograma. Imagen digital.

Frente a él, el otro niño partícipe de la acción se mantiene en cuclillas, atraído por la silueta. La mano que dirige recorre los márgenes, mapeando en las imperfecciones del pavimento la forma fugitiva de su sombra, una manera de inscribir la prolongación de su cuerpo en el pequeño trozo de calle que se vuelve testigo del juego.

1.1 La permanencia como acto

El descubrimiento de estos niños dibujando sus siluetas en la calle dio las nociones desde las cuales observo y cuestionó el propio habitar como parte de la comunidad que reside en este lugar. La capacidad del cuerpo de ser traspasado a la superficie territorial, como también la sensibilidad del plano al recibir.

Justamente desde aquí, sobre la calle, es que esta investigación se establece como un primer momento, donde se busca sensibilizar el reconocimiento del propio territorio desde las formas cotidianas de estar en él. Sobre esto, me resulta pertinente la noción de “territorio usado” de Maria Laura Silveira (2008) en el artículo de sciELO *Globalización y territorio usado: imperativos y solidaridades*, donde afirma que: “El territorio usado no es una cosa inerte o un palco donde la vida se da.” Es posible a partir de este planteamiento pensar el territorio como una trama que implica el accionar de los cuerpos, una dimensión donde los objetos y las acciones no existen fuera de una práctica. Esta lectura dialoga una superficie física pero antes que nada, es un conjunto de usos, significados y apropiaciones que los grupos humanos otorgan en sus prácticas cotidianas a este espacio territorial.

Dicho esto, comprendo que la expresión de la cotidianidad, componente del grupo humano de esta periferia, involucra un significar constante que traspasa la permeabilidad de la calle. Son gestos inadvertidos que resguardan los relatos de la comunidad, haciendo de la calle ese lugar donde los trayectos se cruzan, la calle como el escenario vivo de los guiones repetitivos de esta vida barrial.

Figura 2



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Imagen. Juegos de plaza parte del proceso investigativo del territorio, Fotograma. Imagen digital.

Figura 3

Nota. Sofia Caldentey. 2025. Imagen. Mujeres en la fila para el pan, parte del proceso investigativo del territorio, Fotograma. Imagen digital.



Figura 4



Nota. Sofia Caldentey. 2025.
Imagen. Se barre la tierra de la calle, parte del proceso investigativo del territorio, Fotograma. Imagen digital.

Cada una de estas experiencias situadas, reconocibles en mí como parte del contexto que nutrió mi crecimiento, transforman al cuerpo territorial. Se guarda en las grietas de los muros, forma parte de la capa áspera de las veredas, y por la reiteración de esos gestos que definen la cotidianidad, se configura la identidad periférica. Así, las presencias de quienes habitan delimitan, a nivel colectivo, un entramado de lo sensible que traspasa la capa dura e inerte del plano, haciendo de este territorio contenedor de modos y ritmos.

En esta trama compartida, son las huellas del habitar común las marcas insistentes del día a día que revelan la inscripción colectiva de los cuerpos, donde, al igual que los niños que dibujan con tiza la evidencia de su estar sobre el pavimento, es aquella movilidad existente la que deja los surcos reconocibles de este territorio.

De este modo, considero a este como una totalidad corporal compuesta por inscripciones que se acumulan y se tensionan entre sí. Es en esas mismas marcas donde se asoma su cualidad de margen, siendo las huellas que deja el habitar lo que evidencia el lugar, es en lo que se desprende de los actos de la comunidad lo que dimensiona aquello periférico, no un afuera, sino como la condición que tensiona de manera constante la vida de quienes se movilizan dentro de este territorio.

La periferia, como pensamiento dentro de la obra, es entendida desde este antecedente que sitúa al territorio abordado. No refiere a un límite geográfico, sino a la condición de existencia, es el lugar que concentra en sí la vida que resiste y subsiste al desplazamiento. Partiendo por el reconocimiento histórico sobre la palabra misma, cargada de connotaciones peyorativas en su entendimiento como algo marginal, precario, del des-orden, es que, dentro de la práctica artística, se resignifica al situar en el borde el pensamiento crítico.

Para lograr el desplazamiento ideológico que el borde implica, es necesario desglosar la palabra y comprender las nociones que la rodean. Comenzando por la periferia como aquello que se sitúa en los márgenes, fuera de la urbe, y por consecuencia, asociada a la carencia, a lo precario, a la falta de los recursos y estabildades materiales en contraste a la centralidad hegemónica.

Respecto a esto, este ensayo propone un giro frente a la lectura del territorio como carencia, olvidando el vacío como la ausencia de los elementos centrales, y resignificando este, como el espacio de donde emergen otras formas de abundancia. Esta posibilidad del lugar vacío se relaciona con la diferenciación de lo que es un “no lugar” desde la falta y, un “lugar” como potencia. Así lo plantea Marc Auge (1993) en el texto *Los no lugares: Espacios del anonimato*, refiriéndose a aquello de esta manera: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.” (p. 83). A partir de las reflexiones de Auge, se hace posible plantear que aquello que carece deja de ser vacío cuando es llenado por vínculos, ya no son los aspectos materiales los que hacen un lugar, sino estos otros elementos que provienen de lo relacional, de esto que involucra a la comunidad, determinando la existencia desde las presencias y las relaciones que se habitan.

En este borde a falta de lo material, emerge lo relacional. Allí donde escasea la estabilidad económica, se reafirman los cuidados y colectividad. Lo que antes se leía como escasez se vuelve abundancia, la ausencia se configura como potencia, la precariedad es motor de invención y el vacío es llenado de afectos, compañía y aquello que se comparte.

Por tanto situar el pensamiento crítico en el borde, implica también un desplazamiento corporal dispuesto a la experiencia, a dejarse afectar por el entorno y reconocer en esas afecciones una forma de conocimiento enraizado a las personas. Así, la carga despreciativa hacia la palabra, se invierte, develando la abundancia en lo periférico, como un lugar donde la vida se sostiene en las relaciones humanas, en gestos repetidos que insisten y transmiten las riquezas culturales, históricas e identitarias propias de esta comunidad. En este sentido, la marginalidad como aquello periférico, puede comprenderse, tal como señala Bell Hooks en su libro *Elegir el margen como espacio de apertura radical* (1994) quien se refiere a aquello de la siguiente forma: “como el lugar central para la producción de un discurso contrahegemónico, que no se encuentra sólo en las palabras, sino en los hábitos y formas de ser, en la manera en que uno vive”. No se trata entonces de precariedad, de aquello que carece de algo, sino de una forma de existencia que encuentra en la falta, la posibilidad de creación y sentido, que solo es posible, al habitar desde el borde.

Se hace visible así una jerga situada, costumbres, paisajes, comidas, historias, que merecen el reconocimiento de su existencia por la resistencia e insistencia de sus cuerpos al permanecer justamente en el borde periférico, siendo la resistencia algo natural del estar en esta manera de vivir, Hooks (1994) lo relaciona de esta manera: “la marginalidad como algo más que un lugar de privación [...] es también el sitio de la posibilidad radical, un espacio de resistencia”. Esa resistencia se expresa en lo cotidiano, en los gestos compartidos, en los trayectos repetidos, en las prácticas que hablan del subsistir sostenidas por la vida en común.

Por tanto, lo que se crea a partir de aquello, se traduce en afecciones, ineludibles para quien se deja padecer por su entorno al habitarlo, invisible a los ojos, pero tangible en el plano de los afectos, el sentirse perteneciente como consecuencia del permanecer.

Este último, dentro de este contexto, no es solo habitar un espacio, sino que indica la persistencia al hacerlo, es una acción política que resiste como contrarespuesta al desplazamiento. Así entonces, el permanecer se extiende como una forma de reconocimiento de la propia individualidad con el entorno, comienza resonar aquello que es propio, en un otro, todo ello generando vínculos compartidos y afectos comunes que sostienen la vida del barrio en lo que se

habita, conformando lo que se entiende por tejido colectivo. Siendo la permanencia entonces, como quien resguarda memorias, pero también las produce, es el acto que hace visible a la identidad que habita insistentemente el borde.

1.2 Superficies de la memoria

Respecto a esto, podría decir que, dentro del entendimiento del territorio abordado, la colectividad y el vivir en comunidad se configuran como los ejes principales en la creación de este. Somos cuerpos que se relacionan desde la independencia de sus haceres situados, pero que, al mismo tiempo, construyen recuerdos compartidos a partir de esas experiencias individuales. Al reconocer el tiempo como un elemento capaz de preservar al individuo dentro de los componentes constituyentes del paisaje cotidiano, comprendo que es a través del habitar común, sostenido en lo colectivo, donde los recuerdos, claramente diversos y variables, convergen hacia lo compartido.

Estas conclusiones me hacen pensar en esos momentos que afectan a la memoria de forma expandida, ¿cuales serian los aconteceres que convocan a la colectividad?, ¿en qué momentos de las rutinas diarias de esta periferia se entrelazan nuestras relaciones mutuas?, ¿que convoca ese lugar compartido y de qué manera representa estas formas de vida periféricas?.

Mediante recorridos constantes, caminatas pausadas y andares curiosos es que aquellos eventos de reunión fueron apareciendo a la vista como así a la experiencia, ahora apreciados desde estos nuevos entendimientos del territorio.

Figura 5



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Imagen, cahuineo entre la reja, parte del proceso investigativo del territorio, Fotograma. Imagen digital.

Nota. Sofia Caldentey. 2025. Imagen, muros y bordes , parte del proceso investigativo del territorio, Fotograma. Imagen digital.

Nota. Sofia Caldentey. 2025. Imagen, vecinos reunidos en la calle, parte del proceso investigativo del territorio, Fotograma. Imagen digital.

Sobre esta misma observación, me parece oportuna esta cita del texto *“La memoria colectiva”* del autor Halbwach (2004) donde se plantea que:

“Aunque en una gran ciudad es fácil ser olvidado, los habitantes de un pueblo no dejan de observar, y la memoria de su grupo graba fielmente todo lo que puede de los hechos y los gestos de cada uno de ellos, porque repercuten en cualquier pequeña sociedad y contribuyen a modificarla. (p.79).

Rescatando de esta lectura la importancia de aquellos gestos compartidos en el día a día, que por mínimos que sean, nos hacen pertenecientes a un mismo lugar y, por tanto, al reconocimiento mutuo en la colectividad de una memoria. Dicho esto, es que, al igual que se sitúa la calle como espacio de inscripción de los cuerpos, se presenta también como aquella superficie donde, como plantea Halbwachs, se intiman las miradas entre habitantes, donde se hace visible la magnitud del afectarse y reconocerse en un otro. La calle es el espacio compartido donde se refuerza el tejido social, se convierte en el lugar donde se crean memorias comunes a partir de una complicidad recíproca en él hacer y ocupar el espacio en un acto común.

En este punto, es que dentro del proceso y método creativo de la obra, reconozco la acción performática del cuerpo sobre el caminar como la manera con la cual interactuar con el contexto en la búsqueda de estos momentos compartidos. Involucro mi andar, su ritmo, la observación, cada sentido del cuerpo sobre el trayecto de las calles con el fin de ser deslumbrada, así lo menciona el autor Le Breton en *El elogio del caminar* (2000): “Caminar reduce la inmensidad del mundo a las proporciones del cuerpo. [...] Caminar es una experiencia sensorial total que no escapa a ninguno de los sentidos.” (p. 19-20). Así como lo plantea el autor, dispuse mis andares sobre el propio territorio queriendo comprender aquello que se ve, los códigos culturales y relacionales que lo configuran, disponiendo con la apertura de afectar mis sentidos, la toma de lectura sobre aquellos pequeños gestos que existen en la calle.

Es entonces que me encuentro influenciada por uno de los referentes que ha cultivado mis maneras de crear: Francis Alys, quien en uno de los muchos documentales y entrevistas indagadas para esta investigación, deja en mí, cómo el caminar puede ser entendido como una forma de narrar:

[...] eso es lo que permite la caminata, es un recorrido en el espacio y en el tiempo que de manera obligada va a llevar a algún tipo de conclusión [...] donde siempre se está esperando que la respuesta fuera algún tipo de sorpresa, que te lleva a otra pregunta quizá, y es el proceso del caminar el que me ha ayudado mucho para plantear situaciones y desarrollarlas en el contexto real, de la vida real, la vida de la calle [...]. (Francis Alys, *Rizoma*, 2013, 09:18).

Alys, en sus muchas performances, se formula a sí mismo como aquel que dibuja el trayecto de lo que desea replantear, explorando formas de entender y relacionarse con el entorno como con sus personas. Su cuerpo, sus pasos, cuentan la historia de aquel suelo que pisa, a través de un lenguaje que traduce en el andar.

Una de las obras que introduce de manera ejemplar tanto el descubrimiento territorial, como así, la propia práctica artística es: *The Collector* (1990-1992), en la cual Alys, en uno de los

reveses que plantea, inicia un trayecto sin dirección establecida acompañado del arrastre de un pequeño cuerpo, un recolector de juguete, metálico y cubierto de imanes.

Figura 6



Nota. Alÿs, Francis. (1990-1992). The collector, fotograma video performance. <https://francisalys.com/the-collector>

Alys reconfigura aquello que se encuentra en la calle, absorbiendo conocimientos en cada trayecto, y recolectando fragmentos que hablan de pertenencia. Algo similar ocurre en mí durante las salidas de encuentro para con el paisaje. Debía replantearme mis propias formas de habitarlo, ¿Como me vuelvo agente activo al residir?, ¿De qué maneras encontrar respuestas en aquello que se observa y experimenta?.

Es entonces que comprendo el propio estar, como un elemento que suma en los encuentros con la calle. Mi modo personal de relacionarme con quienes comparten esta superficie, el vínculo es íntimo, porque somos parte de una misma resistencia a lo que se establece. Me involucran sus vidas, sus relatos, porque así como pertenezco a este territorio, también son los míos. Desde aquello que se narra desde sus cuerpos sin ruido aparente, pero que, transforma con su respiración las superficies donde asentamos nuestras memorias.

De esta forma, al plantear el territorio hecho de las inscripciones de las presencias que lo habitan, el factor periférico como aquella otra forma de pensamiento y de estar divergente, las maneras de estar que aquí se establecen en el transitar, donde el cuerpo y la calle se entrelazan como superficies que portan memoria, primero que nada me sitúan hacia los espacios compartidos y segundo, me involucran como parte de esa colectividad.

Es en la metodología del reconocimiento de aquello, que se devela el hito que responde a los cuestionamientos sobre los encuentros para la memoria: las Ferias Libres. Un lugar que responde a la colectividad y su inscripción, al carácter periférico y la pertenencia generadora de memorias comunes, por tanto, identitario en la totalidad territorial.

Es un espacio transitado en experiencias anteriores de la práctica artística, que hoy, vuelve a aparecer desde las rutas del caminar que me dirigieron a este espacio familiar para la memoria. Un lugar que emerge temporal en la superficie, destacando presencias y ecos que evidencian la correspondencia de estos cuerpos periféricos para con su entorno. Allí el cruce de miradas, los gestos y los desplazamientos sostienen la vida colectiva perteneciente a este borde.

Es precisamente su correspondencia al borde, lo que activa la necesidad paralela de comprender al contexto mismo en su dimensión política. Así como el caminar de Alys me permite leer aquellos signos del paisaje cotidiano, Lotty Rosenfeld, como una referente en la creación, revela la potencia de intervenir esos signos, de inscribir en ellos gestos capaces de desestabilizar lo establecido.

En una mirada anterior a la obra actual, y a propósito del acto artístico de Lotty, comprendo en su práctica la inscripción gráfica como acción capaz de resignificar aquellos signos de poder desde los cuales alterar las narraciones impuestas dentro del espacio común, su presencia se vuelve significativa al momento de intervenir los espacios públicos de mayor presencia, así como lo serían las ferias libres en el barrio.

En aquel antecedente propio de creación, utilice el stencil para capturar el carrito de feria como elemento, traduciendo este a través de la silueta en un intento de significación simbólica

del objeto, con la intención de señalar sus narraciones y vínculos con el territorio dentro de su propio contexto. Acompañada de la influencia de Lotty en este proceso de tránsito hacia la obra actual, fue que la calle se transformó en soporte de inscripción, donde la huella actúa como un acto de resistencia y reapropiación del espacio común bajo su propio lenguaje.

Figura 7

Nota. Sofia Caldentey. 2024. Imagen, antecedente de obra acto performativo, stencil de carrito sobre pavimento, Fotograma. Imagen digital.



Hoy esa comprensión se amplía al reconocer su participación en colectivos como el CADA y Mujeres por la vida, donde la acción política se articula desde la potencia del cuerpo como agente. Allí, el cuerpo no sólo denuncia, sino que también se afirma como territorio de poder y de memoria frente a las violencias de un orden patriarcal así como de la dictadura. Desde ahí, su gesto se vuelve fundamental para repensar la práctica actual, entendiendo el cuerpo tanto como territorialidad como agente de enunciación y resistencia.

Mientras que Alys, se desplaza desde un acto poético de reconocimiento y pertenencia, Rosenfeld transforma al cuerpo en un agente de intervención. Su obra, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) marca un punto de tránsito para mi práctica, ya que, replantea la relación entre arte y territorio, como un espacio donde se inscriben resistencias y se interrumpe un orden por su presencia. Tal como plantea *Artishock* (2019) en uno de los artículos donde se reflexiona sobre el hacer de la artista, refiriéndose a su trabajo de esta manera: “Es una obra que cruza poderosamente las poéticas con las políticas del arte, atravesando las fronteras de lo público y lo

privado, lo biográfico y lo comunitario”. Lo planteado abre una vía para entender el arte como herramienta crítica, influyendo hoy en la propia obra, tanto en un momento previo desde lo gráfico, como también desde la posibilidad de enunciar y tensionar el espacio común a través del cuerpo y sus modos de aparecer.

Figura 8



Nota. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2020, julio 25). *Lotty Rosenfeld*, fotografía publicada en obituario oficial. <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/ministerio-de-las-culturas-lamenta-fallecimiento-de-la-de-stacada-artista-visual-lotty-rosenfeld>

La influencia de Alÿs y Rosenfeld orientan mi mirada sobre el acto artístico, su combinación de percepción y acción sitúa el territorio como un lugar que se enuncia donde los gestos cotidianos adquieren valor político y poético.

Así, la calle, es superficie de memoria y resistencia, entre el andar poético y el trazo político que distingue el habitar en el borde, reconociendo en el margen la vida que resiste tejida en la simpleza cotidiana y que posibilita nuevas lecturas del territorio. Desde esta comprensión,

las ferias libres emergen como un espacio de encuentro y memoria colectiva, un escenario donde la vida periférica se manifiesta y se sostiene, extendiendo la metodología de la obra hacia nuevas maneras de habitar e intervenir la propuesta sobre el territorio.

2. ENTRE TOLDOS

Un plano cerrado abre el relato. No hay multitud aun, ni paisaje amplio, solo una mandarina siendo sostenida entre las manos de una mujer. Detrás de ellas, un montículo naranja de muchas más apiladas sobre una superficie. Una escena íntima, con la sutileza de un secreto, aunque inevitablemente, deja filtrar entre los movimientos de sus manos el murmullo proveniente del exterior. El tacto se vuelve protagonista. No solo acaricia, sino que examina, juzga y recuerda. La piel se instruye en una búsqueda que no transgrede el interior de la fruta, pero que, aun así, intenta atravesar la cáscara recorriendo suavemente a toques, como si de esa manera pudiera reconocer su dulzor, su textura y jugosidad.

Figura 9



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Imagen de selección de frutas en la feria, Fotograma. Imagen digital.

El rumorear acompaña desde el fondo, como un latido que anuncia el contexto detrás de este primer plano. La mirada se amplía levemente revelando la continuidad del rito. Brazos se extienden, atraviesan la toma, y casi como una coreografía, comienza un ir y venir de bolsas transparentes que dejan asentar la mirada en su interior. Las manos ágiles de la mujer entregan, y otras toscas, reseca y más gruesas manos de un comerciante reciben, para luego retornar a las manos de la mujer. Una risa breve acompaña el intercambio, seguida de un agradecimiento sincero y una despedida que deja entrever un posible próximo encuentro bajo los toldos de este puesto de frutas en la siguiente ocasión.

2.1 Gesto de cargar

En este segundo momento, el contexto ferial que acompaña la escena es un escenario de encuentros representativos del territorio, pero también de nuevos cuestionamientos. La investigación se desplaza entonces hacia este espacio donde las metodologías del caminar y el registro corporal a través del video se complementan con la observación del tejido colectivo que actúa al unísono en un mismo propósito, abastecer los hogares del borde.

Bajo los toldos, el cuerpo se dispone a percibir y relacionarse con la inmensidad de estímulos que lo rodean, ya que, si bien todo lo que se encuentra contenido momentáneamente en este ecosistema habla de las identidades del territorio, surgen las preguntas: ¿de qué manera se develan los gestos que sostienen la vida del borde? ¿Qué acciones contienen el relato oficial sobre la construcción de estas identidades periféricas?.

La atención se posa entonces sobre los elementos partícipes en este acto de abastecer, los carritos de feria y los pliegues de sus telas envolventes, las bolsas plásticas transparentes y aquello que guardan en su interior. Observó cómo se sostiene, de qué manera se empuja un carro o bien, cual es el orden en el que este se llena, y así, reconocer en ello la coreografía cotidiana que da cuenta de los alimentos esenciales que conforman la canasta básica de esta periferia. Son los frutos que se repiten entre estos contenedores, los que hablan de un factor común que atraviesa la integridad del territorio, del cómo y con que del subsistir, así como también, sobre quienes portan el conocimiento del abastecer.

En medio de uno de los encuentros feriales, se revela la vasta presencia de mujeres que transitan el cuerpo colectivo de la feria. Sus pasos, sus modos de escoger, de cargar, de conversar, pareciera que despliegan una coreografía reconocible en mí, incluso antes de notar que las observo.

Me pregunto el porque me interpelan sus maneras, él porque me atrae su estar ahí. Es en esa pregunta, donde comienzo a reconocirme como parte de esta trama. Entendiendo entonces que mi forma de habitar y relacionarme con este territorio está inevitablemente condicionado por mi crianza.

Provengo de una línea de mujeres que, generacionalmente han habitado los márgenes, madre, tía, abuela, como los tres puntos esenciales desde los cuales se ha sostenido y nutrido el propio cuerpo. De ellas provienen las inscripciones que amoldaron mis valores, mis criterios y, casi como una herencia corporal, la comprensión de lo que significa resistir. En sus individualidades, la resistencia es una capa más de la piel, adquirida tras la experiencia de mantener viva una familia en los bordes, donde la reinención es necesidad al subsistir.

Cada uno de estos gestos, aparentemente insignificantes ante la magnitud del mundo actual, resuenan en mi como actos de cuidado que surgen en medio de lo precario y que construyen por debajo un relato protagonista. Así, al adentrarme en la totalidad de la feria, el cúmulo de experiencias y afectos ligados a la genealogía que me habita, se filtran en la mirada fílmica y en el acercamiento de la cámara hacia sus presencias.

Figura 10



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Registro bitácora imagen digital.

Estos gestos que ocurren en la feria escondidos dentro del acto colectivo, no pueden leerse como meras acciones mecánicas, ya que llevan consigo aquellos sentidos que resignifican. Así como señala Martoni y Ulm en *Rotuales de la percepción* (2015):

“[...] afirmar que el gesto no se reduce a una causa supone afirmar que la dimensión afectiva (que es aquella por la que se crean vínculos sociales), de la que el gesto es portador, no se puede explicar por la reducción a un estímulo[...].” (p. 74).

Esta idea permite comprender el gesto como portador de la dimensión afectiva que involucra a estas figuras femeninas, haciendo necesario considerar al cuerpo que los porta para darles sentido. Son las mujeres quienes, tras la lectura atenta de sus haceres, revelan aquello que podría confundirse con una acción mecanizada, pero donde el abastecer, cargar y el disponer, contiene una fuerza mayor, ya que en sus formas, el afecto es motor de movilización, energía que sostiene y resiste al construir desde esta capa sensible.

Al introducirme en lo íntimo de sus movimientos, comprendo el gesto de cargar aquel que trasciende la simpleza del abastecer. Me parece pertinente la profundización de esta idea para lograr adentrarse en la narrativa de estas figuras que contienen, de manera que se ubique como potencia el gesto femenino de abastecer. Sobre esto recuerdo el texto *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción* (1986), en él, la propuesta de la autora trata sobre la reconciliación con lo femenino como portadoras de un otro relato fuera de los patriarcales, un relato de vida, que cuida y no destruye, presentando el pensamiento femenino que no se reduce a la debilidad o pasividad, sino que cargan una potencia distinta, la del cuidado, la preservación, la continuidad y sensibilidad, aquello que se enfrenta al impulso de dominio a través del gesto femenino que recoge, contiene, sostiene y da vida.

Respecto a esto, es que dentro de las escenas de la feria creo pertinente la siguiente frase del texto mencionado: “[...] al mismo tiempo que, o antes de la herramienta que expulsa energía hacia fuera, creamos la herramienta que lleva energía a casa.” (Le Guin, p. 3). Es así, que, comprendo en el acto de abastecer, algo que carga más que alimento, son el carrito, las bolsas y las manos que los sostienen la extensión misma del cuerpo que traslada dicha energía vital hacia

el hogar. Cada fruta acomodada, cada pausa al seleccionar, revelan el saber íntimo del territorio y de las necesidades domésticas, son gestos que contienen memoria, cuidado y modos de estar, donde la acción cotidiana se reinventa en un acto de traspaso silenciosa.

Por tanto, el proceder de la práctica artística es justamente desde ahí, desde el gesto que narra, porque así como el gesto está en el cuerpo, el cuerpo mismo es territorio. Habita en él un saber invisible pero total, un poder silencioso que sostiene la vida sin reclamar protagonismo, es aquella fuerza ecuménica que organiza lo cotidiano desde el afecto y la persistencia.

2.2 La pausa otorga

En este punto, la cámara se convierte en una extensión de perspectiva, un ojo que se separa de mí y, al mismo tiempo, se funde con mi cuerpo al observar. Si bien es el propio caminar él que recorre los puestos y mis sentidos los que primero registran el entorno, es la cámara la que posibilita una doble lectura. Ella separa y a la vez articula los sentidos implicados en la experiencia corporal, capturando aquello que se escapa en la efervescencia del estar, retiene lo imperceptible, los movimientos mínimos y las miradas cruzadas, que de otra forma, se perderían en la densidad de la feria.

Los encuadres se vuelven lugar en donde la mirada se pausa y reflexiona. En el contexto ferial, mi cuerpo y la cámara se instruyen en el registro de manera paciente, esperando que el gesto se presente sin forzarlo. Busco una mirada que participa y desde ahí surgen las preguntas que guían el proceso: ¿De qué manera se encuadra un gesto?, ¿De qué manera se relaciona el encuadre y el afecto?, ¿Que busco en esas imágenes y que definen esa selección?. Son estas preguntas las que orientan la distancia.

Sobre esto me parece oportuno primeramente definir mi relación con la imagen como contenedor, tanto de la composición visual, como del espacio que carga con las respuestas. Comprendo la imagen más allá de una superficie inerte, sino como un cuerpo que contiene la experiencia directa con la calle y sus personas, cuerpos que actúan dentro de un entramado de acciones corporales guiadas por el afecto, un sentido de pertenencia e intención.

Desde esa comprensión, la idea de registrar imágenes deja de situarse únicamente en la captura, es ahora un acontecimiento que integra el movimiento, convirtiéndose en un hacer relacional de mí hacia el entorno. Así, progresivamente se va configurando el mapa sensible que guía la búsqueda de aquello que se escapa de lo inmediato.

La pausa se vuelve ese otro factor que acompaña, una consecuencia del replanteamiento de la imagen y la cámara, un acto radical de leer. Frente a una vida acelerada, detenerse como acto político que permite reconocer lo que queda invisibilizado, la pausa otorga voz y presencia a esos gestos que sin ella, pasarían inadvertidos.

Bajo este modo de aproximarse al registro, en la práctica artística, encuentro resonancia en el trabajo de la artista Gloria Camiruaga, una cineasta experimental chilena con una manera particular de hacer cine, observable en piezas que transitan entre el videoarte y documental, así como en su obra: *El pan nuestro de cada día*, realizada entre 1985 y 1987, en ella trabaja el relato tratado desde una primera persona, donde tras el fallecimiento de Aguirre ballesteros, la madre narra la vida de su hijo.

Su manera de capturar aquello que se presencia es desde la cercanía hacia quien se graba, trae al carácter de sus obras la capacidad de hacer desaparecer la cámara, su herramienta filmica es un objeto que transita como un otro más de la comunidad, permitiendo desde esta lógica el despojo de una escena dura, vigilante de lo que se observa, desarticulando la distancia histórica entre el lente y cuerpo, dejando que los gestos emerjan con sus propios ritmos.

Figura 11



Nota. Gloria Camiruaga, "El pan nuestro de cada día", fotograma de video.
<https://artishockrevista.com/2024/07/13/gloria-camiruaga-gloria-expandida>

En diálogo con esta forma de hacer, mi propio acercamiento filmico también es transformado. Comprendo a la cámara, que puede accionar como un puente afectivo, un dispositivo que no captura desde afuera, sino que acompaña desde adentro los ritmos territoriales en este contexto ferial. Sobre la pausa, encuentro ecos en la manera silenciosa de Camiruaga de instalar su mirada, quiero decir que no interrumpe, sino que se acomoda al espacio.

Por tanto lo que busco en el ejercicio de encuadrar, no trata de imponer una perspectiva, sino aprender a leer el gesto desde dentro, desde su temporalidad, al igual que Camiruaga, en la práctica trato a la cámara como un cuerpo que respira junto a los otros cuerpos, que observa sin demandar, sino que se deja interpelar. Siendo esta manera de filmar la que permite que lo invisible se asome, la vitalidad, la fuerza de las mujeres que sostienen la vida diaria, el entramado de afectos que se traduce desde sus cuerpos, siendo una especie de ética del registro la que se instruye en esta búsqueda, la cámara quien acompaña, la cámara quien escucha, aquella que crea comunidad.

En este marco, las manos de las mujeres emergen como las protagonistas silenciosas, que portan con aquello que sostiene de manera tangible en este cotidiano. Sobre esto, acompañó la decisión del enfoque hacia las manos con lo planteado por los autores Martoni & Ulm, quienes dicen lo siguiente:

“la experiencia del mundo y de nosotros mismos está siempre producida en el interior de un conjunto de reglas que definen lo que “se nos aparece”. En este sentido, estos rituales definen al mismo tiempo el espacio de lo común (estético y político) en el que se configuran los vínculos afectivos de una sociedad.” (2015, p. 59)

La cámara se aproxima para dejar que los movimientos mínimos como la presión sobre una bolsa, el roce de una fruta, el acomodo de lo que pesa, el pulso que organiza la feria revelen el trabajo cotidiano. Las manos ofrecen una narrativa propia, sus pliegues, su velocidad, su pausa, hablan sin necesidad de un rostro.

Figura 12



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Imagen. Las telas del carrito están siendo levantadas. Fotograma de video.

Figura 13



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Imagen. Que carga la bolsa. Fotograma de video.

Las manos, en este territorio ferial, no solo organizan la acción, condensan una dimensión política. Son el lugar donde la subsistencia diaria se inscribe de manera silenciosa así como la resistencia. Al enfocarse en ellas, la cámara reconoce que el relato no está únicamente en las palabras, sino en la práctica que las antecede. Las manos componen el espacio común del que hablan Martoni y Ulm, el ámbito donde lo estético y lo político se entrelazan y donde los vínculos afectivos de la comunidad se vuelven visibles. Encuadrarlas es entonces, un acto de reconocer en su movimiento la manifestación de la historia del territorio, la fuerza de las mujeres que lo sostienen y el modo en que lo cotidiano se transforma en una forma de habitar, significar y narrar.

2.3 Entramado de objetos

Luego de haber definido aquello que se encuadra, y las fuerzas que lo atraviesan, se abre una arista que involucra a la herramienta como aquello que es manejado por estas manos. Los carritos y las bolsas, tal como se menciona al inicio del capítulo, cumplen con la labor esencial de cargar lo que abastece: ese nutriente esencial que mantiene las vidas de este borde.

Se me hace pertinente hacer una pausa que dé espacio a la interiorización de estos cuerpo-elemento, ya que, en él ocurre algo que se desborda de su propia naturaleza. Con el ritmo semanal y la masividad en las ferias, su constancia y reiteración dentro de este acto colectivo resignifican sus funciones elementales. Así como el cuerpo carga el gesto y la narración, estos objetos contenedores cargan con aquello que se deposita en sus pliegues, llevando la experiencia que las mujeres les otorgan.

La bolsa dentro de este contexto, se lleva de mano en mano, del puesto hacia la mujer, del comerciante hacia quien abastece su hogar. Transita al igual que el cuerpo, su transparencia deja ver lo que contiene y un reconocimiento total de aquello que se resguarda. Es una extensión ligera, móvil, adaptable que puede colgarse del carrito y sumarse a él como otra capa del contenedor mayor.

Figura 14



Nota. Sofia Caldentey. 2025.
Imagen registro fotográfico,
bolsas. Imagen digital

El carrito, por su parte, tiene una función externa que implica el entrar y salir de distintos contextos. Así como se adentra en la feria con facilidad y ligereza, al salir de ella pesa distinto, se siente distinto. Su capacidad de arrastre condensa la identidad que se conforma en la feria a través de la ritualidad femenina.

Figura 15

Nota. Sofia Caldentey. 2025.
Imagen del trayecto del
carrito. Fotograma de video.



En un momento del proceso artístico, se trabaja la figura del carrito como una especie de emblema territorial, visible por la multitud desproporcionada de este elemento tanto en las calles como en el interior de las casas.

Desde ese enfoque pasado, el stencil y el grafiti como los medios de lenguajes populares del arte y de accesibilidad total para cada habitante al ser parte del paisaje visual incrustado en la memoria de cómo se habita el territorio. Reitere el traspaso de su silueta al pavimento, en distintos lugares, con la intención de acentuar la permanencia del elemento y lo que este quiere decir.

En relación con la obra actual, veo una evolución desde la herramienta gráfica del stencil, como corriente del grabado, hacia la continuidad de la fotografía y el video. En este nuevo lenguaje, el carrito vuelve a aparecer como elemento compositivo y relacional, no una figura central, pero si conductora desde lo conceptual. Es además por el cúmulo del tiempo y su uso guardián del relato, conoce las interacciones, resguarda las vivencias, reconoce el acto por su reiteración infinita. Es un objeto cotidiano que, hasta extraído de su contexto ferial, sigue relatando desde aquello que lo resignifica en este territorio.

Figura 16



Nota. Sofia Caldentey. 2024, Registro fotográfico performance stencil sobre el pavimento. Imagen digital.



Nota. Sofia Caldentey. 2024, Registro fotográfico performance stencil sobre el pavimento. Imagen digital.

Entiendo entonces el espacio-lugar de la feria como el tejido que contiene bajo sus toldos el entramado de objetos, acciones y agentes que simbolizan y componen este ecosistema. Es en este contexto un tejido formado por objetos y acciones en constante interacción, un entramado de relaciones donde lo material y lo simbólico se funden, así, la feria, como antecedente del borde, reúne a quienes la habitan y las acciones que las sostienen. Abastecer es aquí un acto ritualístico, su insistencia en el tiempo genera vínculos entre una y otra persona, como también con los objetos que involucran la resistencia, y con aquello que acompaña y aligera el andar. Eso es el carrito de feria.

Dentro del desarrollo de la obra, el carrito no es sólo objeto de transporte, es carga, esfuerzo, extensión del propio cuerpo que resguarda y acompaña todo el trayecto hasta lo que luego nutrirá el hogar. Contiene en él las memorias y relatos que se asientan en su andar, en el ir y venir del trayecto, se vuelve un conducto permeable entre lo íntimo y lo público, un cordón umbilical, entre el espacio común y el espacio doméstico. Cada gesto que lo involucra inscribe huellas en ese tejido donde lo material con lo simbólico se funden, al igual que propone Santos.

Pero el gesto no termina en lo público, el carrito y su carga hacen de puente hacia el hogar, trasladan el ritual hacia este espacio íntimo, continuando el curso de las prácticas cotidianas. Es en aquella transición entre el afuera y el adentro donde se abre la siguiente exploración, la prolongación de dicho ritual, desde donde se reproduce la memoria colectiva, ahora, desde lo cercano y acotado espacio del hogar.

3. TODO A LA OLLA

La cámara se posa sobre la lámina verde de un mesón, recortando un fragmento íntimo de cocina donde todo parece concentrarse en las manos de una mujer. El encuadre muestra una tabla de madera pequeña y gastada, a su lado, las cáscaras aún húmedas de las hortalizas recién llegadas desde la feria: papas, choclo y un trozo de zapallo de un naranja profundo, todas acumuladas en un pequeño montón a un costado.

En el centro de este territorio doméstico, las manos surgen desde el borde izquierdo del plano. Son manos que cargan tiempo, surcos y una delicadeza entrenada, se mueven despacio mientras acomodan un puñado de porotos verdes. Los dedos separan cada vaina, tanteando su firmeza, para luego reunir las sobre la tabla, así como quien prepara un altar.

Figura 17



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Preparación de la carbonada. Fotograma de video.

Son segundos que parecieran insignificantes, pero que revelan la permeabilidad entre el espacio de la calle y el interior del hogar, siendo aquello que se arrastró en el carrito, lo que ahora se despliega en la estrechez de este mesón de cocina, llevado por la lógica paciente del cuidado, siendo la cámara quien reconoce en estos movimientos, la política silente que sostiene la vida del borde.

3.1 Se revela el nutriente

Desde la escena mínima de la cocina, el instante en que los alimentos se transforman bajo el ritmo de las manos, se abre a la lectura que desemboca el espacio doméstico. Todo lo que llega al mesón no son solo las verduras que se dispondrán en la preparación de alguna comida, sino que es también la prolongación del tránsito que se descubre en la calle. Son las mujeres que abandonan la masa ferial y comienzan con carrito en mano un recorrido por la superficie del barrio.

El abastecer de la feria encuentra aquí su punto de condensación. Es la imagen la que sostiene la continuidad del gesto, sus manos cortan, lavan, manipulan, abordando la cocina con un ritmo propio de la acción.

La cocina se vuelve el lugar donde el acto de abastecer, por tanto, el nutrir, se llenan de densidad simbólica. Es así como lo plantea la autora Hernandez Hirsch en *La esfera doméstica y la alimentación*:

“[...] desde una mirada social, la alimentación debe comprenderse como un fenómeno mucho más complejo que el consumo de nutrientes para la reproducción de la vida [...] se encuentra mediada por la cultura y por lo tanto es producto y a la vez generadora de conocimientos, prácticas, creencias, roles, discursos, actividades, estructuras, rutinas, etc.” (2015, p. 1).

Desde esta mirada, la preparación de una comida deja de ser mero acto de consumir y, se traslada hacia un territorio que encarna saberes transmitidos, acciones afectivas y memorias transitadas de cuerpo a cuerpo.

En cada preparación, ya sea charquicán, porotos o una carbonada, existen en esa olla semanal, el archivo sobre cómo pelar una papa sin desechar, de qué manera reconocer la madurez de alguna fruta, la medida al ojo de aquello que no se encuentra en recetas. Son saberes

esenciales que finalmente mantienen la vida desde el acto político que involucra al género mismo.

En este espacio de la cocina al observar desde las feminidades, devela la potencia de la práctica desconsiderada como esta que constituye la base física tanto como simboliza de la subsistencia. Lo que se consume así como el alimento es también comunidad, aquel tránsito corporal sobre las calles de la feria, la conversación que acompañan el diario vivir, el reinventarse para sostener las mesas del hogar, por tanto cada plato contiene el barrio mismo, sus calle y su experiencia, siendo una especie de identidad comestible condensada en un plato.

La comprensión sobre el alimento y la decisión de integrar su momento dentro de la instalación, antecede a la práctica desde una obra previa que sucede en la atemporalidad de la feria, una acción artística que se enfocó en la canasta básica periférica, los platos capaces de emerger de ella, y las dinámicas de resistencia que la acompañaban en la multiplicidad del abastecer, en este caso llevada al post momento donde las calles quedan sembradas de restos. A Partir de la recuperación y selección de esta nueva forma de abastecer, se elaboró una olla común de aquello encontrado, una crítica y postura política dirigida hacia el cuidado de esta otra forma de subsistir aún más precaria, llevando el gesto ritual en una preparación en el espacio compartido.

Figura 18



Nota. Sofia Caldentey. 2024. Imagen. Registro audiovisual del acto de la olla. Fotograma de video.

Figura 19



Nota. Sofia Caldentey. 2024. Imagen. Registro audiovisual acerca de la preparación de la olla. Fotograma de video.

Al retomar la preparación desde el espacio íntimo del hogar en video, se revisita aquel archivo, ahora desde lo aprendido en aquella instancia. Antes, la mirada buscaba evidenciar la precariedad de la alimentación y la canasta básica, ahora, se dirige hacia la intimidad del gesto que sostiene el día a día. Registrar la cocción, el hervir del agua, el cortar las verduras, reconoce en el movimiento la práctica afectiva que esperaba paciente a ser amplificada desde las telas del

carrito y, desde esta otra perspectiva, de todas formas sostengo que solo es otro tipo de relato sobre resistencia que se encuentra en un plano mucho más íntimo del hacer.

Es desde este lugar, donde los gestos cotidianos del cuidado y la preparación de los alimentos cobran un sentido pleno como la extensión de la vida y el territorio. Registrar la intimidad de la cocina a través del movimiento de las manos y el movimiento de los objetos, responde al porqué de un soporte que permite explorarlo, volver sobre el acto, hacerlo perdurar para así asentarse en él. Esta exigencia responde al video arte como el medio que lleva a cabo casi por completo, el proceso creativo de la obra, una herramienta capaz de traducir las imágenes y el tiempo para la continuidad de los rituales esenciales para la vida.

3.2 La palabra del gesto territorial

Son las mujeres que abandonan la masa ferial y comienzan con carrito en mano un recorrido por la superficie del barrio, haciendo del carrito puente y extensión del cuerpo al transportar los alimentos, pero así como también los relatos que no se pronuncian. Se acumula una voz que no se escucha en las calles, pero que si deposita, tanto fuera, como dentro del hogar.

En la obra presente, es la dimensión intangible la que demanda presencia, su verbalización, es por esto que la incorporación de un relato oral se vuelve necesario como parte de la composición de la obra, una manera de traducir todo lo que encarna la repetición de sus gestos.

Si bien el carrito no resguarda la singularidad de cada vivencia, si es capaz de transportar una compartida debido a la pertenencia que permite permear un relato compartido. A partir de esta comprensión de la voz, su entonación, su volumen, su pausa, se activa dentro de una de las cápsulas de video, respectivas a este capítulo, donde actúa como materia estética así como política. Se inunda el espacio íntimo del hogar con la voz, así, una imagen pequeña, cálida y que requiere cercanía al observar, sin pretender protagonismo a nivel social, nombra la vida cotidiana del territorio desde sus feminidades.

Es bajo esta decisión que rememoro una experiencia formativa a la cual tuve la oportunidad de participar, el proceso colectivo de la obra *Canta comadre, canta*, (2025) en una de sus tantas versiones, de la artista Cecilia Barriga, una cineasta documentalista y militante, en la cual convoca a un grupo de mujeres dispuestas a hablar y cantar desde su vivencias, abordado un foco común de reunión que son las violencias, resistencias y memorias personales en un formato tanto íntimo como colectivo.

Más allá del contenido específico de esta acción, fue la manera de Cecilia de generar un espacio donde la voz se vuelve una herramienta de liberación, acompañamiento y declamación política, que si bien no replicó el enfoque hacia la violencia, si adoptó el gesto metodológico de la voz como un elemento que descomprime, que sostiene y es capaz de resonar con otras.

Además de mencionar su estrecha relación con el video y su carácter documental, lo cual ha servido de inspiración para complementar la voz y el video en un mismo tiempo.

Figura 20



Nota. Centro Cultural de España en Santiago. Performance contra la violencia machista. Cecilia Barriga. Recuperado el 18 de noviembre de 2025. <https://ccesantiago.cl/articulo/performance-contrala-violencia-machista>

Figura 21



Nota. Vania Montgomery. Prácticas corales y escrituras del deseo. Una conversación con Cecilia Barriga y Pablo Martínez. Artishock Revista. 19 de agosto de 2025. <https://artishockrevista.com/2025/08/19/cecilia-barriga-pablo-martinez>

Bajo su influencia decido convocar a las mujeres más cercanas a mi propio habitar, madre, tía, abuela, hermana, no con intención de protesta, sino de afirmar desde sus palabras las maneras propias del hacer, cuidar, sostener y moverse sobre el territorio con aquella fuerza que muchas veces, hasta por la propia incapacidad de notarlo queda marginada.

Es al situar la voz como elemento compositivo, la obra se vuelve espacio donde no solo se narra desde la imagen, sino desde la palabra y su carácter sonoro, capaz de re-ubicar la mirada hacia un territorio que reconoce sus presencias. Se les regala un lugar donde puedan narrar desde

sí mismas sin juicio o expectativa previa, solo la naturaleza que sitúa de por sí su experiencia, entonces es con su palabra la que se manifiesta, aquello que carga el interior del carrito.

3.3 Donde descansa lo encontrado

El video abre una ventana de realidad que conserva la instantaneidad del acontecimiento, pero que también permite volver sobre él, pausarlo, estirarlo, desarmarlo o recomponerlo. Es en la manipulación de la imagen como elemento que carga con el tiempo, el acto manual reflejado en su intervención, ahí donde se permite tocar, modificar y construir ritmos a partir de la propia cronología.

Sobre esto, el archivo de *Chile, arte actual* por Milan Ivelic y Gaspar Galaz donde se aborda el videoarte, plantea un pensamiento sobre el trabajo de artistas en su cercanía al video: “Podríamos decir que todos estos artistas trabajaron contra el tiempo: tuvieron que detenerlo para indagar las capas en que transcurrían los fenómenos y cómo se alteran o modifican en la sucesión temporal.”(1988, p. 224). Sobre esto me encuentro en su reflexión por la necesidad de pausar para descubrir, pero no así sobre el hacer en lucha constante con el tiempo.

La imagen, es aquello posible al estar y registrar el instante en que se encuentran los “fenómenos”, como mencionan los autores, siendo esta la manera en la que se detiene el tiempo, pero no así de enfrentarlo. Grabar es pausar un fragmento del mundo sin resistirle, registrar a través de esta herramienta tecnológica que se acompaña del carácter temporal, hace posible la permanencia de éstas como un archivo testimonial, a diferencia de una imagen que se plasma, lo que el video permite no es fijar, sino habitar el tiempo.

Es en la edición y postproducción, que aunque partes constitutivas del videoarte, no operan desde la intervención ni desde la modificación en búsqueda de un efecto que embellezca la imagen, la fuerza de esta parte que construye los videos es del uso del material como aquello encontrado. Aunque en la imagen aparezcan personajes, estos no se activan por la actuación o mediación de sus movimientos, no existe un guión, ni puestas en escena que simulan lo que

ocurre, son las situaciones cotidianas que se desarrollan en los márgenes que se excluyen de la visibilidad y tránsito de la sociedad.

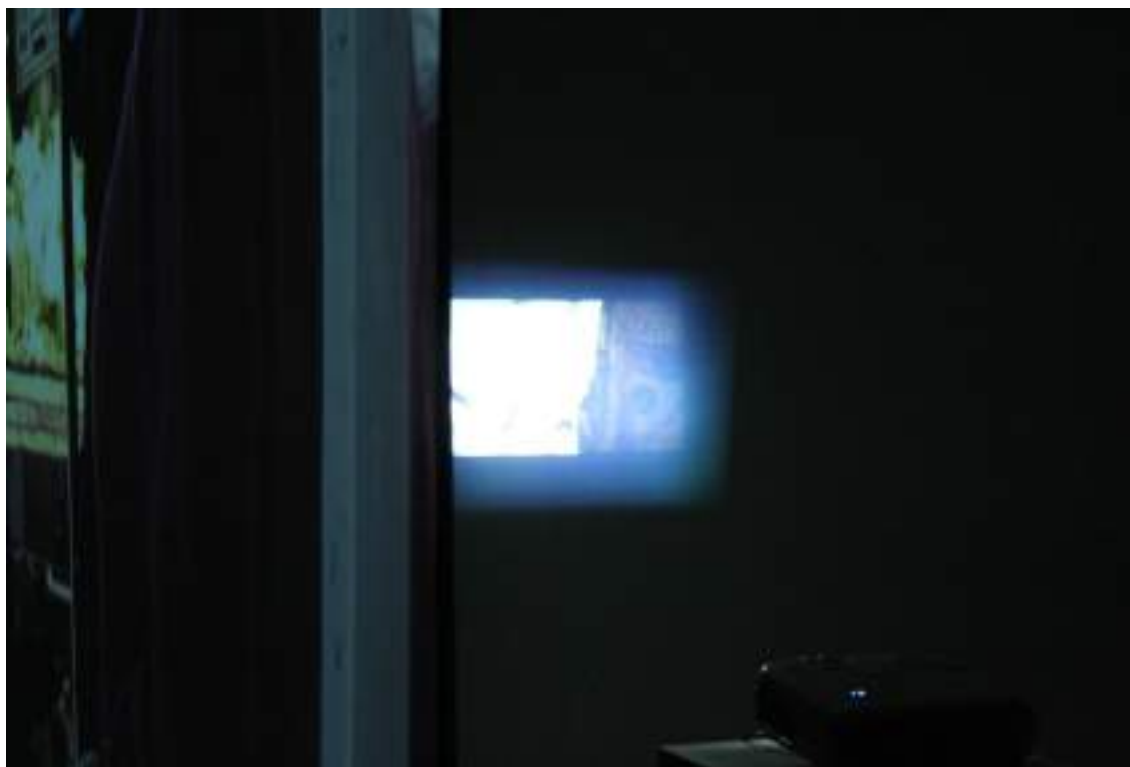
Es por esto que aquello que modifica la imagen es su montaje, la construcción dedicada a coreografiar los tiempos de cada video, sus acentuaciones y sus encuentros entre ellos, de manera que no se anula su condición real ni la realidad del contexto donde se producen.

Figura 22



Nota. Sofia Caldentey, 2025. Fotografía pruebas de montaje y disposición de espacio. Imagen digital.

Figura 23



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Fotografía pruebas de montaje y disposición de espacio. Imagen digital.

Es esta fidelidad para con el territorio, la que implica renunciar a ciertas herramientas que modifican la naturaleza de lo observado, esto fácilmente podría traducirse como precariedad dentro de la técnica en la práctica artística, pero que en el desarrollo de la obra es una decisión ética, me cuestiono el intervenir, ¿De que maner y por que la acción de corregir o perfeccionar?. La precariedad es una decisión consciente sobre resguardar la honestidad del registro, manteniendo sus condiciones compositivas por la experiencia y no imponiendo una estética ajena.

Figura 24



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Fotografía pruebas de montaje y conversación entre videos.
Imagen digital

El montaje es donde la obra encuentra su narrativa, una no lineal ni ilustrativa, sino una que se organiza por la sensibilidad de cada video y su relación en conjunto como un solo cuerpo. Se trabajan los cortes, sus duraciones, pausas y encuentros que permiten articular sus diferentes

estados: la inscripción y el cuerpo, el trayecto y el abastecer, la feria y la continuación del ritual, la cocina y el territorio. Es en esta trama que se tensionan las imágenes desde lo que se observa y lo que se recuerda, como también entre lo que sucede y lo que se construye, lo que el cuerpo sostiene y aquello que el video es capaz de devolver.

La obra se vuelve un lugar, un espacio de descanso para aquello encontrado, donde las imágenes se conservan propias, pero que se reorganizan y se plantean para decir algo más, como aquello que se presencia en la inmediatez del registro, pero que se revela en la forma en que ese registro es tejido, ordenado y propuesto para volver a mirar.

Figura 25



Nota. Sofia Caldentey. 2025. Fotografía de montaje y videos. Imagen digital.

CONCLUSION

El proceso investigativo de esta obra, no solo se instruye en una motivación inicial, sino que abrió una comprensión más profunda sobre las relaciones interpersonales del propio territorio, un acercamiento mediado por el arte que generó un reconocimiento mutuo en el momento en que la cámara dejó de ser un cuerpo extraño para convertirse en un punto de encuentro que permitió la naturalización de su presencia frente a las personas, el registro como una escritura visual íntima, guiada por el estar y la convivencia. Así, el acto de grabar dejó de ser unilateral y pasó a ser un intercambio sensible entre mi cuerpo y las presencias que se despliegan frente al lente.

El video me mostró su potencia para capturar el tiempo y la permanencia, detener aquello que suele quedar fuera del “relato oficial”, el margen, los gestos cotidianos, su continuidad silenciosa como saberes transmitidos. Aquello que parece mínimo adquiere espesor cuando se hace imagen, eso que parecía imperceptible encuentra en ella una manera de insistir.

En este punto entiendo el pequeño tramo inicial de este proyecto como una pausa, que afirma una metodología fértil para futuras investigaciones que abran camino hacia nuevas formas de lectura, tanto políticas como afectivas que respondan al territorio. Este proceso, lejos de ser un cierre, deja reflexiones sobre el lugar de la palabra, siendo la voz hablada una fuerza que convoca y nombra, pero que, dentro de la creación de este proyecto artístico también descubrí los límites de aquello que se verbaliza.

Existen profundidades del lenguaje que no siempre llegan a la escucha, sentidos que se pierden en el intento de decir, por otro lado, la imagen devela un lenguaje propio, silencioso y capaz de sostener aquello que el habla no alcanza. En un inicio me empeñé por el uso de la voz como un recurso central, pero en el recorrido comprendo que, en el video, la potencia de lenguaje surge de aquello que se captura, en las maneras en que el cuerpo se deja afectar por lo que se presencia y se vuelve parte de lo que se registra. Allí donde la palabra se interrumpe o se agota, la imagen sigue hablando.

BIBLIOGRAFIA

Augé, M. (1993). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa.
<https://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc-auge-los-no-lugares.pdf>

Artishock Revista. (2019, 22 mayo). *Nominan a Lotty Rosenfeld al Premio Nacional de Artes Plásticas*.
<https://artishockrevista.com/2019/05/22/nominan-a-lotty-rosenfeld-al-premio-nacional-de-artes-plasticas/>

Artishock Revista. (2024, 13 julio). *Gloria Camiruaga: Gloria expandida*.
<https://artishockrevista.com/2024/07/13/gloria-camiruaga-gloria-expandida/>

Artishock Revista. (2025, 19 agosto). *Cecilia Barriga / Pablo Martínez*.
<https://artishockrevista.com/2025/08/19/cecilia-barriga-pablo-martinez/>

Centro Cultural de España Santiago. (s.f.). *Performance contra la violencia machista*.
<https://ccesantiago.cl/articulo/performance-contra-la-violencia-machista/>

Alÿs, F. (1990–1992). *The Collector* [Fotograma de video-performance].
<https://francisalys.com/the-collector/>

Alÿs, F. (2016, 16 enero). *Francis Alÿs — Rizoma: Caminata y procesos* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=43uxxa-erLY>

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva y el tiempo* [PDF]. Universidad de la República.
https://eva.interior.udelar.edu.uy/pluginfile.php/23676/mod_resource/content/1/Halbwachs%20-%20La%20Memoria%20Colectiva%20y%20el%20Tiempo.pdf

Hernández Hirsch, P. (2015). *La esfera doméstica y la alimentación: Construcción de la identidad de género en mujeres populares de Santiago* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Chile.
<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/145031/TESIS%20476%20Paula%20Hern%C3%A1ndez..pdf?sequence=1&isAllowed=y>

hooks, b. (2020, 19 junio). *Identifico la marginalidad como algo más que un lugar de privación...* Luz Polar del Ártico.
<https://luzpolar delartico.blogspot.com/2020/06/identifico-la-marginalidad-como-algo.html>

Le Breton, D. (2000). *Elogio del caminar* (H. Castignani, Trad.). Titivillus. Recuperado de
https://www.academia.edu/40443440/David_Le_Breton_Elogio_del_caminar

Le Guin, U. K. (1986). *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción*. Recuperado de
<https://mirror.anarhija.net/es.theanarchistlibrary.org/mirror/u/uk/ursula-k-le-guin-la-teoria-de-la-bolsa-de-transporte-de-la-ficcion.pdf>

Martoni, A., & Ulm, H. (2015). *Rituales de la percepción: Vilém Flusser; por una filosofía de los gestos*

Memoria Chilena. (s.f.). *Chile Arte Actual – Archivo audiovisual*.

<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-584980.html>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2024). *Ministerio de las Culturas lamenta fallecimiento de Lotty Rosenfeld* [Fotografía].

<https://www.cultura.gob.cl/actualidad/ministerio-de-las-culturas-lamenta-fallecimiento-de-la-destacada-artista-visual-lotty-rosenfeld/>

Silveira, M. L. (2008). *El territorio usado: Una categoría clave en la geografía contemporánea*. *Revista Geográfica Venezolana*, 49(3).

https://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S1012-25082008000300002&script=sci_arttext

REFERENCIAS

Camiruaga, G. (1980). *Tricolor (Un espacio ganado)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fJsCz-W_YVM&t=650s

González, N. (s.f.). *Archivo audiovisual* [Videos]. <https://www.nurygonzalez.cl>

LaFuga. (s.f.). *Visiones laterales: 10 nuevos conceptualismos.* <https://www.lafuga.cl/visiones-laterales-10-nuevos-conceptualismos/689>

Mistral, G. (s.f.). *Poemas de las madres* [PDF]. Memoria Chilena. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0070059.pdf>

Santos, M. (1996). *La naturaleza del espacio: Técnica y tiempo, razón y emoción.* Ariel. <https://geohistoriahumanidades.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/milton-santos-la-naturaleza-del-espacio.pdf>

INDICE DE FIGURAS

Figura 1: Caldentey, S. (2025). Fotograma niños jugando en la calle. Pieza de video.

Figura 2: Caldentey, S. (2025). Fotograma bitácora ritmos barriales 1, proceso investigativo.

Figura 3: Caldentey, S. (2025). Fotograma bitácora ritmos barriales 2, proceso investigativo.

Figura 4: Caldentey, S. (2025). Fotograma bitácora ritmos barriales 3, proceso investigativo.

Figura 5: Caldentey, S. (2025). Fotogramas bitácora, ¿Que compone el paisaje?, proceso investigativo.

Figura 6: Francis, A. (1990-1992). The collector, fotograma video performance.
<https://francisalys.com/the-collector>

Figura 7: Caldentey, S. (2025). Fotograma acción performática, stencil en la feria.

Figura 8: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2020, julio 25). *Lotty Rosenfeld*, fotografía publicada en obituario oficial.
<https://www.cultura.gob.cl/actualidad/ministerio-de-las-culturas-lamenta-fallecimiento-de-la-destacada-artista-visual-lotty-rosenfeld>

Figura 9: Caldentey, S. (2025). Fotograma selección de frutas. Pieza de video.

Figura 10: Caldentey, S. (2025). Fotogramas bitácora, cuerpos femeninos, proceso investigativo.

Figura 11: Gloria Camiruaga, "El pan nuestro de cada día", fotograma de video.
<https://artishockrevista.com/2024/07/13/gloria-camiruaga-gloria-expandida>

Figura 12: Caldentey, S. (2025). Fotograma las telas del carrito están siendo levantadas. Pieza de video.

Figura 13: Caldentey, S. (2025). Fotograma que carga la bolsa. Pieza de video.

Figura 14: Caldentey, S. (2025). Fotograma bitácora, bolsas, proceso investigativo.

Figura 15: Caldentey, S. (2025). Fotograma bitácora, carrito y el trayecto, proceso investigativo.

Figura 16: Caldentey, S. (2024). Fotografía stencil sobre pavimento.

Figura 17: Caldentey, S. (2025).Fotograma, la preparación de la carbonada. pieza de video.

Figura 18: Caldentey, S. (2024). Fotograma, acto la olla.

Figura 19: Caldentey, S. (2024). Fotograma detalle, acto la olla.

Figura 20: Centro Cultural de España en Santiago. Performance contra la violencia machista. Cecilia Barriga. Recuperado el 18 de noviembre de 2025.
<https://ccesantiago.cl/articulo/performance-contra-la-violencia-machista>

Figura 21: Vania Montgomery. Prácticas corales y escrituras del deseo. Una conversación con Cecilia Barriga y Pablo Martínez. Artishock Revista. 19 de agosto de 2025. <https://artishockrevista.com/2025/08/19/cecilia-barriga-pablo-martinez>

Figura 22: Caldentey, S. (2025). Fotografía pruebas de montaje y disposición de espacio. Imagen digital.

Figura 23: Caldentey, S. (2025). Fotografía pruebas de montaje y disposición de espacio. Imagen digital.

Figura 24: Caldentey, S. (2025). Fotografía pruebas de montaje y disposición de espacio. Imagen digital.

Figura 25: Caldentey, S. (2025). Fotografía pruebas de montaje y disposición de espacio. Imagen digital.

