laFuga

Gloria Camiruaga: entre disciplinas y compañeres

Por Claudia Bossay

Tags | **Video arte** | **Chile**

Gloria Camiruaga (Chimbarongo, 1940-2006), ejerció como filósofa, docente y periodista durante la Unidad Popular y los primeros años de dictadura, luego emigra a California en 1980 a estudiar videoarte en el San Francisco Art Institute. Tras su regreso a Chile, se desempeñó en los campos de las artes visuales, el videoarte, el documental, y en publicidad. Su obra permite ver lo diáfano del sincretismo de estas disciplinas. Desde su regreso, no solo pasó a desarrollar una obra que la posicionaría como una destacada exponente del videoarte en Chile, sino también como una colaboradora participativa de escritores y artistas tales como Las Yeguas del Apocalipsis y Diamela Eltit, -vínculos sobre los cuales profundizaremos en este ensayo-, así como también a desarrollar parte de su obra junto a Lotty Rosenfeld, Nicanor Parra y Clotario Blest. Tras su retorno al país, Camiruaga no solo se vinculó y colaboró con los ya nombrados exponentes de cúpulas políticas e intelectuales, sino que también hizo videos contestatarios y rebeldes, así como películas para y con la gente, sobre todo con sectores marginalizados tales como infancias, disidencias y trabajadores sexuales, incluso con los que también habían sido marginalizados de la institucionalidad del arte nacional, como Las Yeguas del Apocalipsis. A continuación, ejemplificaré estos polos temáticos con algunas de sus obras y colaboraciones emblemáticas.

Videoarte y acciones de arte

Como ha planteado Bernardita Llanos, la obra de Camiruaga "se caracteriza por un marcado interés social donde se iluminan una amplia gama de temas culturales y sociales desde una perspectiva de género" (2010, p.42). A continuación, exploraremos distintas intervenciones artísticas realizadas durante la década de 1980 y comienzos de la década de 1990, que ejemplifican lo amplia y comprometida que es la obra de Camiruaga, y los modos en que desarrolló su mirada feminista.

Entre los primeros trabajos se encuentra, **Popsicles** (1982-4, 5 min.) obra puente entre sus estudios en San Francisco con la dictadura civil militar en Chile. En este videoarte performático, vemos en intensos primeros planos a mujeres jóvenes y niñas que lamen paletas de helado que guardan en su interior figuritas de plomo de militares, aunque éstos probablemente son de plástico. Sus bocas ocupadas en esta incansable tarea no paran de recitar un reiterativo Ave María. Esta banda sonora, está acompañada de una voz masculina, que cada cierto tiempo se une al rezo de este rosario. Montadas entre estas mujeres, hay breves secuencias de una bandera chilena estirada en el piso que contiene un rosario, sobre la cual se lanzan las figuritas de soldaditos que se develan tras el fin de los helados. Así, este joven coro femenino, denosta las principales instituciones de la dictadura civil-militar al convertirlos en algo redundante. El trabajo colectivo del rezo lamedor desautoriza al poder, dejando quizás, solo un mal sabor en las bocas teñidas de las participantes.

Acerca del nombre de este videoarte, Ocampo (2024) sugiere que tanto su idioma como el objeto al que hace referencia lo vincula a una tradición publicitaria estadounidense enfocada en las infancias. Las y los protagonistas, los fuertes colores de las paletas que luego se disuelven en las teñidas bocas, lo reiterativo, lo coleccionable, lo aparentemente simple de los símbolos, posibilita increpar hasta a los extremos del espectro político, en tanto refiere al militarismo, la iglesia, y el capitalismo, temas focales para el autoritarismo y el antiautoritarismo. A su vez, los cuerpos de las niñas y adolescentes también ponen en la palestra una reflexión feminista sobre goces, adoctrinamiento, permisos y derechos. Así mismo la utilización de juguetes y juegos da voz y agencia a las protagonistas, quienes al arrojar a los soldaditos a la bandera como si fueran desechos tras el fin del helado, cuestiona el

autoritarismo. Sobre esta obra Camiruaga dijo:

"es una interacción del espacio, los símbolos y el contexto histórico en el que vivo como mujer de este lado del continente. Es un rosario de alarma, eterno y circular; la alarma de una mujer que desea vida, luz, verdad y solidaridad, pero que en cambio ve y recibe muerte y miedo. Es un rechazo de todo lo que es destrucción y muerte, pero se describe de manera casi atractiva como inocencia" (Ocampo 2024, énfasis propio).

Por otra parte, **Diamela Eltit** (1986, 10 min.) es un impactante registro de la abandonada fábrica de la renombrada y desaparecida Editorial Quimantú, creada por la Unidad Popular para publicar libros accesibles con el objetivo de fomentar la lectura y el acceso a la cultura. Desde dentro del esqueleto de esta fábrica silenciosa e inoperante, las rejas, máquinas estáticas, ventanas quebradas y escaleras se convierten en el trasfondo para la escritora Diamela Eltit, recitando extractos de su segundo libro Por la Patria (1986). Los créditos de la obra se presentan sobre imágenes de archivo fijo de la editorial funcionando a toda máquina, lo que genera un duro contraste con las ruinas que dan telón de fondo a Eltit. La escritora lee versos de su trabajo, sobre la que ha dicho "es mi novela más querida y si tuviera que decir que soy escritora es porque escribí ese libro" (Ortega, 1990, p.232). En un tono poético, esta novela explora personajes similares a los con que trabajará parte de la obra de Camiruaga, les, las y los desplazados y marginalizados de la sociedad, e ignorados por el Estado. Versos desgarradores al denunciar a la patria que activamente ignora y castiga a quienes no se condicen con las formas de la hegemonía. La narrativa de la novela y de los pasajes elegidos para la producción de Camiruaga, muestran cómo desde el nacimiento se silencia lo indígena, marginaliza a las mujeres, naturaliza la opresión y exonera lo popular. Catalina Castro (2024) sugiere que "la estética de Por la patria se conforma de una atmósfera oscura y nauseabunda" la cual encaja perfectamente en las ruinas de Quimantú, la censura y desaparición, símbolo perfecto del terrorismo de estado. Algo similar sucede en **Nicanor Parra 91** (1991), codirigido entre Gloria Camiruaga y Lotty Rosenfeld, donde Nicanor Parra lee sus poemas paseando por una abandonada y deteriorada Plaza de Armas de Santiago [1] . Estas obras exploran las vinculaciones de la literatura con la política y con el territorio. A su vez exploran el potencial contestatario de ver lo cotidiano con una mirada crítica, femenina, y no sumisa.

Como veremos en los siguientes videos, el otro claro interés temático de Camiruaga fue dar voz e imágenes a las subalternidades, particularmente mujeres y disidencias. Un ejemplo de ello es la **Performance San Martín-San Pablo** (1986-1987, 9 min.), codirigida con Pablo Lavín bajo la productora Video Arte Camiruaga. Este video nos permite tener acceso a importante material documental sobre dos mujeres trabajadoras sexuales y su realidad cotidiana durante la dictadura. El registro comienza por presentar el contexto, reflejos deformados de Camiruaga y Lavín –director de cine, arte y fotografía– que se contrastan con la caricatura del deformado dictador, para luego contextualizar el espacio con el ritmo de las calles en el barrio rojo de San Martín. Dos trabajadoras sexuales nos presentan sus testimonios entre montajes de la realidad que sucede en las calles del barrio. La primera de ellas, en plena conciencia de cómo son percibidas las trabajadoras sexuales y del peligro potencial de una entrevista, dice acerca de su trabajo "no todo es sórdido, ni morboso" sino que es más bien cómo una terapia, escuchan y aconsejan a sus clientes. Se auto percibe cual 'mal necesario', o en palabras de hoy, sus servicios proporcionan una espacio seguro, de distención y relajo, es decir colaboran con la salud mental.

La segunda de las entrevistadas cuenta acerca del asesinato de una amiga suya, que era regenta en otra casa. Describe al cliente/asesino, como un "tipo malo" resulta que era un militar. Ella misma cuenta que con su marido decidieron adoptar al hijo de la amiga y colega asesinada. Así, entre dos aparentemente simples testimonios, montados sobre las sociabilidades casuales que ocurren en la calle: solicitudes de ver cuerpos a viva voz u otras performances improvisadas por los vecinos (una mujer en situación de calle y una joven escolar), es posible percibir el riesgo y juicios con los que conviven estas mujeres, al mismo tiempo que ellas consolidan redes laborales, de cuidado y vecindad. Esta obra devela quizás inesperados afectos del mundo prostibular. Muestra compañerismo y comunidad, tanto entre las mujeres trabajadoras, que ensanchan los brazos de sus familias ante la necesidad de une de los suyos, así como para con sus clientes, hombres también trabajadores, aunque con otra connotación de la palabra. Más allá de su trabajo sexual, también tienen un rol de escuchas, de terapeutas quizás, de compañeras fugaces en el peso de lo cotidiano, de lo problemático, de lo difícil o solitario.

Otro ejemplo son la constelación de obras **Estrellada San Camilio** (acción de arte, la Yeguas del Apocalipsis, 1989), **La última cena** (acción de arte, las Yeguas del Apocalipsis, 1989), **Casa particular** (videoarte, Gloria Camiruaga, 1990, 9 min.), **Estrellada II** (acción de arte, las Yeguas del Apocalipsis, 1990) y **Yeguas del Apocalipsis en performance** (videoarte, Gloria Camiruaga, 1990, 7 min). La primera de ellas, Estrellada San Camilo fue una acción de arte de las reconocidas Yeguas del Apocalipsis (Pedro Lemebel y Francisco Casas), organizada en el marco de las Intervenciones Plásticas en el Espacio Urbano, del Instituto Chileno-Francés de Cultura. Con las Yeguas estaban también Gloria Camiruaga y Leonora Calderón –fotógrafa documental, artista visual y usual colaboradora de Camiruaga, quién además trabajaba en el diario La Época–. Las cuatro artistas instalaron focos de cine en la calle San Camilo del barrio 10 de julio, desde Santa Isabel al sur, un sector reconocido como un "centro activo de comercio sexual travesti de Santiago" (yeguasdelapocalipsis.cl) [2] . El día seleccionado para esta performance coincidía con el cumpleaños del dictador, un 25 de noviembre. Por esto mismo, la acción de arte gozó de la profunda oscuridad generada por una acción directa del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) contra torres de alta tensión [3] . Los focos y reflectores, alimentados de un generador -todo de la productora de Camiruaga- iluminaron la noche. Las Yeguas con sus cabezas dentro de gorras de plástico y sus cuerpos pintados de blanco y adornados con trazos y puntos negros que generaban unos patrones entre abstractos y de armaduras, se incorporan a la acción de arte dibujando una estrella fosforescente por cada travesti del prostíbulo frente a donde se realizaba la acción. Estas estrellas, pintadas en positivo y negativo, sobre la calle, emulaban el paseo de la fama de Hollywood, uno "tercer mundista y prostibular" sugería la muestra retrospectiva Desbocadas. Yeguas del Apocalipsis en el Museo de Bellas Artes. La iluminación de cine, además de las tres cámaras con que Camiruaga y Calderón grabaron y capturaron el momento, sugerían a su vez, un estreno de alfombra roja. Las Yeguas son citadas diciendo que buscaban "transformar San Camilo en un Teatro Chino, un Hollywood decadente" (Brescia, 1989, p.36). Uno que, en vez de homenajear a las estrellas de cine, tributaba a las travestis de San Camilo y de Casa Particular, y a la compleja situación que se vivía en Chile con el VIH. Hubo un gesto de iluminar las zonas sombrías de la ciudad, de abrir espacios de visibilidad y de debate. Para las Yeguas, con esta performance "una zona de tráfico sexual se convirtió en zona de tráfico cultural, alterando la memoria colectiva del barrio" (Ibid Brescia).

Tras esta acción de arte, las Yeguas con Camiruaga visitaron varias veces el prostíbulo de San Camilo, con el objetivo de ganar la confianza de las travestis que habían conocido en la acción de arte, para así poder explorar y registrar sus vidas privadas. "Entraron a sus habitaciones, conocieron sus rutinas y hasta cierto punto hicieron amistad" (Contardo, 2022, pp.130-131) [4] . De estos intercambios, nació, por ejemplo, la idea de hacer "una réplica travesti de la última cena cristiana" (Carvajal, p.130). Durante estos meses Casas vivió con Camiruaga y su marido, el economista Joseph Ramos, en su casa de Providencia, se hospedó en el taller [5] . Lemebel iba a almorzar dos veces a la semana y se quedaban hasta la noche trabajando y sociabilizando (Contardo, 2022). Uno de los resultados fue la performance La última cena, la cual, inspirada en un tapiz de La Última Cena de Leonardo da Vinci que decoraba una de las habitaciones, motiva a las Yeguas travestidas conjunto a una decena más de travestis –la Doctora, la Madona [6] , la Susana, la Alejandra, la Karen, la Palmenia, la Koni, la Paloma, la Luisa, y la Ximena– a despedir con una última cena kitsch al prostíbulo que cerrará próximamente para dar paso a altas torres de departamentos, así como también una despedida al gobierno, que daría paso a la democracia el siguiente año. En esta última cena es la regenta, la Doctora, la que preside el rito. Tras esta última cena, comienza una fiesta en la cual Casas interpreta el tango "Malena" interpretado por Libertad Lamarque.

El registro de esta acción de arte, con su posterior montaje pasaron a ser Casa Particular, dirigido por Camiruaga. Además de la cena, la fiesta y la performance del tango, vemos cómo las travestis se preparan para atender a su clientela, mientras escuchamos testimonios de esto y sobre los cuidados que deben tener para no morir durante su trabajo, que es también su arte, expresión esencial de quienes son. Escuchamos a Don Jorge explicar su forma de organización en el prostíbulo y dar valores de atenciones, aunque más que publicidad, este gesto sea de archivo histórico oral, ya que el prostíbulo pronto cerrará. Vemos a les participantes bailar animadamente en la fiesta y la selección de reconocidas canciones incitan al espectador a contagiarse del espíritu. Con juegos de reflejos la cámara se enfoca en detalles de sus cuerpos y vestimentas: caderas, pies bailando en taco alto, pezones. Esta observación no es escópica, sino lúdica, incluso coqueta. También vemos caras

sorprendidas por el foco de iluminación en el oscuro bar de la casa particular, más nadie se corre de la toma ni le teme a la cámara. Aún más, podemos ver también registros de las infancias que viven en la casa, como el niño semidesnudo que de día posa fuera de la fachada del prostíbulo, o la niña que participa como otra invitada de la fiesta y que mira de frente a la cámara. Esta incorporación de las infancias extiende la zona de cuidados del prostíbulo, incluyendo no solo a los clientes y las trabajadoras, sino también a otros sectores de escasa agencia en nuestra sociedad, como las infancias.

En esta obra, la alegoría religiosa vuelve a aparecer, no solo por la imagen del telar en la pieza de una de las travestis y la última cena que las travestis reproducen, sino también por la figura de una virgen que comparte el altar junto al telar y "recuerdos y fetiches dispuestos como amuletos cotidianos, frágiles escudos protectores de una intimidad expuesta a la privación y al daño" (Carvajal, p.130). Los cantos gregorianos que acompañan parte del imaginario religioso pasan música popular hábilmente. A través de un montaje conceptual que convierte la figura de la virgen en la cara de Pancha Casas interpretando el tango a cámara, podemos identificar un travestimiento de la espiritualidad. Carvajal sugiere que la participación en esta ritualidad no fue una simple provocación, sino que recuerda que tanto la "religiosidad como el trabajo sexual, es parte importante de la vida de los travestis" (Campuzano en Carvajal, p.130).

Como parte de la práctica horizontal del trabajo colaborador, las Yeguas no solo colaboran con la última cena y la fiesta, sino también tienen importantes roles. Pedro Mardones, primer apellido de Lemebel, en producción, junto con Rocío Ramos –hija de Camiruaga– y Jenifer Green, y Francisco Casas junto con Camiruaga a cargo del montaje. Además, en esta obra colaboraron también Leonora Calderón y Francisco Rossel en cámaras.

Casa Particular fue seleccionado para formar parte de la sección de videoarte de la exposición "Museo Abierto" realizada por el Museo Nacional de Bellas Artes en 1990, donde más de 560 artistas daban la bienvenida a la democracia y nueva apertura de la institución.

Sin embargo, esta obra no estuvo incluida en la exposición. Algunas fuentes indican que la censura fue porque la Madona –una de las travestis de Casa Particular– muestra explícitamente su estrategia de ocultamiento de pene. Lemebel sugiere que un grupo de scouts y escolares comenzó el escándalo. Rocío Ramos, hija de Camiruaga, sugiere que el video no fue exhibido porque no pasó la censura del Consejo Calificación Cinematográfico [7] . Lo que sí es seguro es que les artistas se enteraron el mismo día en la inauguración, cuando en vez del video se mostraba una pantalla en negro [8] . Los siguientes días, Camiruaga repartía unos panfletos diciendo que el video había sido censurado (Carvajal 2023, p.131-132).

Es posible que este panfleto sea uno expuesto en la muestra Desbocadas. Yeguas del Apocalipsis, en donde se lee las palabras de Camiruaga "Mis obras están hechas de carencias, de necesidades y de ausencias. Las creo así, no por opción, sino por pasión y delirio". En el panfleto también hay una denuncia de Carmen Berenguer, reconocida poetiza y considera la tercera Yegua, que indica que esta censura:

"... delata las zonas de la diferencia. Cuerpos estos en los cuales es aún necesario ejercer el castigo. Nuestra mirada, la mirada lúdica, antiautoritaria, quiere dejar ver a los otros ... Nuestra mirada plural convierte la mirada única del censor en un ojo pornográfico. Este blanco en nuestra mira representa el punto de partida desde el cual el ojo plural inventa, imagina, monta y edita su propia óptica del arte." (Panfleto en exhibición en Desbocadas. Yeguas del Apocalipsis)

Ante esta censura, que "cierra" el Museo, pese a su intención de "abrirlo", expandirlo, las Yeguas, invitadas al segmento de performance e instalaciones de la muestra, declinaron su invitación. En cambio, realizaron la acción-protesta no autorizada Estrellada II (30 de septiembre de 1990) en las afueras del Palacio de Bellas Artes. En esta acción se presentaron como Rita Hayworth y Dolores del Rio y dibujaron estrellas con neopreno en el suelo y luego las prendieron y posaron dentro de ellas [9] . Que la materialidad de la estrella fuera la droga lumpen de momento amplía el "afuera" de la institución que les censuró y posiciona a las Yeguas junto con los marginalizados sociales, parte de la mirada plural de la que hablaba Berenguer. Esta acción-barricada "encendida para iluminar con sus

llamas el glamour provinciano del cuerpo travesti, incitaba al contagio festivo y al despilfarro anárquico de sí. Se trata de una imagen ambivalente amenazante" (Carvajal, 2023, p.138).

Las Yeguas colaboran nuevamente con Camiruaga en solidaridad ante la censura del museo, desarrollando el videoarte Yeguas del Apocalipsis en performance (1990, 7 min). Este video se introduce con el texto de Nelly Richard sobre imágenes en movimiento de gente caminando en la noche de Estrellada San Camilo, uno de los textos lee: "primera intervención plástica del deseo travestista: repara esta falta de renombre, falta de estrellato, en condición de reconocidas del sobrenombre." Continúa imprimiendo "bajo esta luminaria de la fama, maltratados por la rudeza de un vocablo femenino de monta, celebran el talento autoplástico de reinventarse delictualmente otro." En el registro vemos planos detalle de los esténciles y sprays con que se pintaron las estrellas en la calle, detalles de manos y pies descalzos, así como de las pinturas de sus cuerpos. Más impactante aun, vemos una aglomeración de personas, infancias incluidas, siguiendo los bordes de la acción de arte. Luego el montaje nos lleva a otras performances. Lemebel bajo ladrillos encendido en fuego, las Yeguas travestidas de divas del cine, las Yeguas en el mar. Volvemos a Estrellada San Camilo, con travelling distorsionado de las estrellas en la calle, hasta que una de estas estrellas se convierte en una máscara para ver fotos fijas de otras acciones de arte entro de su figura. Continuamos el travelling que pasa por las estrellas fosforescentes y termina en un close-up de las Yeguas sentadas de pies cruzados, mirando su paseo de estrellas, destellar en la oscuridad. Sobre ellas, aparecen los créditos. Cómo es de esperar, la transversalidad de este equipo se manifiesta en los créditos, en tanto la dirección y producción es de Gloria Camiruaga, Mardones aparece como encargado de guion y Casas como montajista.

Acerca de la censura, me parece interesante la trayectoria que tienen les trabajadoras de los prostíbulos de San Camilo y San Martín, que de la mano del videoarte viaja desde los barrios rojos a museos y galerías de arte. Aún más, las travestis de San Camilo logran incluso llegar a columnas de opinión y cartas a los principales medios de prensa hegemónicos del país, en medio del escándalo. Aunque retiraran la obra del museo, las protagonistas sobreviven a la censura y son parte de la historia del travestismo en Chile y de la censura transicional. De este modo, y a través de múltiples colaboraciones, las artistas y las marginalizadas (de la sociedad y de la élite del arte), logran sobrevivir al paso de los años y las censuras de los regímenes, logrando incluso, en términos retrospectivos, usar el espacio arrebatado en el Museo de Bellas Artes cuando *Casa Particular* vuelve 36 años más tarde al museo, con la muestra Desbocadas. Yeguas del Apocalipsis.

Acerca de la amistad que llevó a Camiruaga y las Yeguas crear a base de colaboración una constelación de al menos cuatro importantes obras desarrolladas en poco más de un año, pareciera ser que parte de la complicidad se alimentaba de una compartida cinefilia. Lemebel tenía por alter ego a María Felix, y Casas, a Dolores del Rio. Muchas de sus obras y acciones de arte hacían alusión a personajes icónicos del cine –así como de la pintura–, como la instalación Los que el sida se llevó o el tango de Libertad Lamarque interpretado por Casas en Casa Particular. Así mismo, la constelación de Estrelladas hace alusión a las estrellas caídas del glamoroso Hollywood del pasado [10] , a paseos de la fama y a lo fílmico y cinematográfico. Otro ejemplo sería cómo desde revistas y quizás los estudios de Camiruaga, juntas pudieron imaginar un nuevo firmamento de acciones de arte y videoarte.

Carvajal describe que las Yeguas y Camiruaga mantuvieron una relación de "amistad, complicidad creativa e intercambio de saberes" (2023, p.129). Esta amistad transdiciplinaria y profundamente creativa, expresó una alta sensibilidad al dolor y lo humano. Parece evidente que las colaboraciones también tienen su origen en un deseo creador iconoclasta que manifiesta una lucha de visibilidad, de reconocimiento, y de memoria.

Sobre este fenómeno colaborativo y de vanguardia, la académica estadounidense Janet Walker, propone, al hablar sobre el amplio corpus de producción cultural sobre el trauma del Holocausto, que "indagar en los límites de la representación fílmica –y videográfica– de eventos traumáticos del pasado ha sido durante varias décadas un proyecto plenamente articulado de la teoría y la práctica del documental autobiográfico y/o experimental feminista" (Walker 2005, 21). Pareciera que, en el caso de Chile, al hablar sobre la dictadura y sus amplios y variados vejámenes, la situación es similar. A esto podemos sumar lo que propone Llanos: "En la trayectoria de Gloria Camiruaga se observa el paso del videoarte de sus obras tempranas al video-documental, donde como señala Julio Ortega, su estética 'se ha hecho documento' de la memoria y el presente ("Diálogo en Chile")." (2010, p.43).

Camiruaga en el campo documental

Elizabeth Ramírez (2019), propone que el cine documental de la década de 1980, cuando Camiruaga estaba haciendo video-ensayos y publicidad, tuvo una actitud de 'barricada' es decir, de estar en la calle, con los movimientos sociales de resistencia. Tras la lenta implementación de la democracia, se puede reconocer un cambio hacia un cine documental más de 'testimonio' no necesariamente visual, sino de personajes específicos que habían sido invisibilizados. Agrega que, desde comienzos de 1990 a los tempranos 2000, los documentales que se referían a la experiencia dictatorial comenzaron cada vez más a tratarse sobre "revelaciones de cuerpos reales –desde restos humanos hasta sobrevivientes de tortura–". Es decir, aquello que había estado silenciado por tanto tiempo: les, las y los detenidos, torturados, y desaparecidos. Elles comenzaron a tener mayor impacto en el mundo documental, sus cuerpos (y/o la carencia de estos) pasó a ser tema central en el documental político nacional. Continuando este argumento, Ramírez propone que esta es una "trayectoria que está estrechamente entrelazada con el desarrollo histórico y político de la democracia recientemente restaurada" (ambas citas en 2019, p.62).

La Venda (2000, 45 min.), es la más reconocida obra documental de Camiruaga, aunque ella la describe en la propia película cómo un documento y no un documental. A su vez, es la primera obra de este gran corpus temático del documental político nacional, que abordó explícitamente la violencia política sexual ejercida durante la dictadura civil militar en Chile. La obra reúne testimonios de diez mujeres sobrevivientes de centros de secuestros, torturas, violencia política sexual y exterminio, como Villa Grimaldi, la casa de José Domingo Cañas, Londres 38, el Estadio Chile, Tres álamos, así como también Venda Sexy o la Discotheque [11] , enfrentando así lo sistemático de la violencia política sexual revelando mediante los testimonios; "el sadismo de todo un sistema y sus técnicas para la destrucción identitaria y física de las presas políticas" (Llanos, 2010, p.48).

A diferencia del corpus mayor de documentales políticos de la década de 1990, este documental no tiene ni recreaciones (reenactments) de los eventos narrados, ni paseos por los espacios en dónde sucedieron los vejámenes, comúnmente utilizados en el gran corpus como gatillantes para poder volver a evocar la experiencia (Ramírez, 2019, p.64). La Venda en cambio, se sitúa desde los espacios privados y domésticos de las sobrevivientes, quienes nos invitan a sus casas, espacios seguros y de cuidado, para rememorar y reflexionar sobre el horror que sobrevivieron. También nos presentan a las sobrevivientes tomando once, rememorando en conjunto, acompañándose en los recuerdos de sus experiencias, de cotidianidad, estrategias de supervivencia, formas de cuidado y resistencia.

Para la propia Camiruaga, esta imagen de la "mesa de diálogo de las torturadas" es una de "las diferencias de su representación visual con respecto a otros discursos y representaciones de los detenidos desaparecidos" (Entrevista a Camiruaga por Llanos, 12 de enero del 2001, en 2010, p.45). Esta once al aire libre y en libertad, es tanto doméstica como política. En ella elaboran sobre la experiencia carcelaria y además se explora "otra narración sobre la nación y la dictadura militar en la que predomina la perspectiva de género, mostrando la importancia de ésta como categoría analítica de la historia" (Llanos, 2010, p.45).

Otra diferencia es que no hay uso de materiales o documentos de archivo, los que comúnmente se utilizan en el gran corpus para reforzar la historicidad de lo narrado, una suerte de pruebas de la verdadera existencia en el pasado de aquello narrado (Ramírez, 2019, p.69). La Venda en vez, pareciera sostener que los testimonios y la valentía de poner la experiencia traumática al servicio de la memoria y el 'Nunca más' son suficientes para percibir y comprender su 'veracidad'. Aún más, considerando que estos testimonios son previos a la Comisión Valech (2004), La Venda genera así una propuesta que trasciende la denuncia, y busca poner en valor las vidas cotidianas de estas mujeres.

Como explora Ramírez, la experiencia de vivir lo impensado, lo innombrable, y con aquello decidir articular la experiencia y nombrar el horror, se vuelve una herramienta política de los documentales de la década de 1990. Quizás por esto, en esta película las sobrevivientes se presentan con sus nombres y apellidos, mismo trato que reciben los torturadores del régimen civil militar [12] . Hay una propuesta de frente y transparente. En La Venda, se "enfatiza el contenido más que la forma" no se busca "hacer circular imágenes de atrocidades como evidencia de los crímenes cometidos para crear conciencia social a través de imágenes impactantes" (2019, p.67), una actitud más característica de los documentales de denuncia de la década de 1970. En relación con la forma de La Venda,

efectivamente podemos reconocer cerrados planos de las entrevistadas, que no siempre dejan ver a quien habla. Quizás incluso se podría identificar cierta deficiencia en la iluminación o algunos encuadres un tanto desprolijos, sin embargo, nada de esto afecta el documental, ni la potencia de su exploración histórica, de género y humana. Lo 'perfecto' no es lo importante.

Estas aparentes desatenciones a los aspectos técnicos –que ciertamente no lo son– ponen en contraste la estética y la ética de la representación y discusión sobre el pasado. Que el acompañamiento musical sea de Desde el alma, de Roberto Parra, nos indica los afectos desde dónde se dispone el espacio documental. Las cabezas parlantes de cerrado foco se vuelven una estrategia feminista: se habla de cuerpos, tortura, violación, pero nos enfocamos en las caras, ideas y sentimientos. Por la temática, estamos hiper conscientes de los cuerpos de las testimoniantes y personajes de este documental, pero por el encuadre de cámara y el montaje, podemos deducir que lo importante ciertamente no son los cuerpos.

Camiruaga no reduce a quienes ofrecen sus testimonios a víctimas, sino que las presenta como sobrevivientes, quienes deben enfrentar además cómo su experiencia es reducida, clasificada y minimizada, es decir mujeres que aún son sobrevivientes, aún necesitan organizarse y luchar, aún no son tratadas cómo iguales (Ramírez, 2019, p.123). Siguiendo las palabras de Llanos: "Las confesiones femeninas retoman y resimbolizan el relato fragmentado de un pasado histórico dividido en el cual se disputan significados y, sobre todo, la noción de verdad. Las historias trizadas y violentas de las mujeres en la pantalla se enfrentan a las diversas 'tecnologías de la desmemoria' y a 'las borraduras de las huellas del pasado'. [13] La propuesta de Camiruaga aúna estética y política, pues instala una narración que muestra el correlato entre el poder dictatorial y el dominio patriarcal como elementos fundadores de la identidad nacional y de la masculinidad hegemónica en Chile." (2010, pp.45-46). Quizás por esto, el documental incluye también registros de brutales topeaduras de terneros en rodeos o ejercicios militares, formas nacionales del dominio patriarcal.

La cámara en mano se utiliza para aproximarse a la ciudad, presentada con sus modernos edificios y una pobreza que se asoma entre la quimérica bonanza del capitalismo instaurado. Llanos propone que "Camiruaga introduce la contradicción de la barbarie y la violencia ejercidas por el estado militar sobre mujeres militantes develando que la modernidad urbana y la supuesta civilidad de la sociedad chilena son más bien fachadas que esconden la violencia de género y la impunidad" (2010, p.42). De este modo, los testimonios de la obra "funcionan como contra discurso a ese presente postdictatorial de finales de los 90, donde la modernización económica es el único paradigma válido." (Llanos, 2010, p.50).

En suma, La Venda busca "explorar una 'verdad' acerca de lo ocurrido" (Ramírez, 2019, p.64), evitando la gráfica representación del horror y la normalización de la violencia sexual como una parte más del patriarcado, sino que cómo se atestigua en la obra "es otra forma específica de la instrumentaria del terrorismo de Estado" (Llanos, 2010, p.48). Pareciera ser que para las testimoniantes, así como para Camiruaga, la manera de enfrentar el silencio pactado, la normalización de la violencia, y la relegación de las experiencias de género, es hablar y reconstruir comunidad. Sin espectacularidad, sin perfección, pero sí con una ética intachable y sobre todo cariño y compañerismo.

De esta manera este documental-documento simboliza parte de las prácticas que Camiruaga realizaba más allá del cine. Ella participó activamente del movimiento de base de mujeres desaparecidas en dictadura, por el cual incluso fue detenida en una marcha en 1990 (Contardo, 2022, p.130), también colaboró con el colectivo de mujeres sobrevivientes. Su amigo Lemebel, quien también participaba de estas instancias rememora acerca de La Venda y el contexto de estreno:

"Tal vez el registro de estas conversaciones multiplique una sumatoria de voces que durante muchos años guardaron estos hechos calladamente, como quien se niega a reconocer en sí misma la brutal evidencia. [14] La historia mordida, aún amordazada por la indiferencia y el trámite democrático. [15] Esto ocurrió, fue tan cierto como lo gritan empañados estos ojos femeninos en el video. Fue cierto, y a quién le interesa, si medio país aún no cree. Medio país prefiere no saber, no recordar alguna noche que en la casa vecina una garganta de mujer trinaba a parrillazos los estertores de su desespero" (Lemebel, 2007).

Corolario

De filósofa a periodista, de video artista a documentalista, Camiruaga tuvo una obra transdisciplinaria: video-arte, video-denuncia, video-acción de arte, acción-barricada, documental-documento. La complejidad de esta obra logró resistir a los modos de representación hegemónicos de la industria. Fue colaboradora de la escena de avanzada y de políticos, de artistas marginales, de cineastas y periodistas.

Su obra tiene un fuerte interés por problematizar e interrogar la situación de las mujeres y disidencias en todos los planos de la sociedad, incluido desde las infancias, la sexualidad, tanto desde trabajadoras sexuales como de la tortura política. Su obra aportó a devolverles agencia, al nombrar a las travestis de Casa Particular o las testimoniantes de La Venda, les dio voz y espacio de expresión. Ínsita a su reunión y a los públicos les abre una puerta para conocer sus experiencias. Su obra también exploró lo macro, en tanto aprovecha el cumpleaños del dictador para celebrar el fin de régimen, o adelantándose a la comisión Valech, da cuenta de una lucidez activista por sobre voluntades estilísticas. Autoralmente es una decisión de humildad, una subordinación del ego ante la sororidad y la militancia. Su obra fue un parlante sobre feminismo y disidencias frente al orden implementado por la dictadura civil militar, la iglesia y el modelo económico y mantenido por los pactos de silencio democráticos.

Su obra y vínculos creativos fueron innovadores y rupturistas, coherente en sus planteamientos éticos y estéticos, en un tiempo de los cambiantes escenarios culturales durante el fin de la dictadura y la primera década de la transición a la democracia. Su enfoque experimental, sensible y analítico colaboró a enfrentar temas de relevancia social y política para el país en décadas de ansiedades y dolores. Exploró una rebeldía ácrata que la llevó a realizar trabajos rupturistas y emblemáticos. Fue, en suma, una "artista de vorágine y libertad, provocó, irrumpió e incomodó al amplio espectro político-social de la época, siendo prohibida su entrada tanto a Cuba, como a Estados Unidos" (Ocampo 2024). La interdisciplina, la colaboración, la amistad y el feminismo activo cruzan su carrera artística y permean en múltiples obras que destacan la sensible visión de mundo de Camiruaga.

Bibliografía

Brescia, Mauro, (1989) "Estrellas en la noche oscura de Santiago" La Época, viernes 1 de diciembre, p.36.

Carvajal, Fernanda. (2023). La convulsión coliza. Yeguas del Apocalipsis (1987-1997). Santiago: Metales Pesados.

Casas, Francisco. (2017). Yo, yegua (2ª edición). Santiago: Pequeño Dios Editores (trabajo original publicado el 2004).

Castro, Catalina, (2004) "La configuración de una contestación colectiva en la literatura de finales del siglo XX: Por la patria de Diamela Eltit", Revista Digital Descentrados somos todos, 2024. Disponible en

https://descentrados.cl/disfrutarte/la-configuracion-de-una-contestacion-colectiva-en-la-literatura-de-finales-del-siglo-xx-por

Contardo, Óscar. (2022) Loca fuerte. Retrato de Pedro Lemebel. Santiago: Universidad Diego Portales.

Muestra Desbocadas. Yeguas del Apocalipsis en el Museo de Bellas Artes (Ala sur, primer piso desde enero a abril 2026)

Eltit, Diamela. (1986). Por la Patria. Santiago: Las ediciones del Ornitorrinco.

Lemebel, Pedro. (1996). "La muerte de la Madonna" en Loco afán: crónicas de sidario. Chile: LOM.

Lemebel, Pedro. (2007). "Hacer como que nada, soñar como que nunca (Acerca del video La venda, de Gloria Camiroaga" en Blog sobre Pedro Lemebel https://lemebel.blogspot.com/2006/11/hacer-como-que-nada-soar-como-que.html

Llanos, Bernardita. (2010). "Memoria y testimonio visual en Chile: el documental "La venda" de Gloria Camiruaga" Chasqui Vol. 39, No. 2 (noviembre), pp.42-53.

Ocampo Cea, Andrea, (2024). "Las niñas que olvidan regresar a casa, sobre "Popsicle" de Gloria Camiruaga" En La rabia cine, (abril 2024) disponible en https://larabiacine.com/2024/04/12/las-ninas-que-olvidan-regresar-a-casa-sobre-popsicle-de-gloria-camiruaga/

Ortega, Julio. (1990). "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit", La Torre, año IV, (14): 229-241, abril-junio.

Ramírez, Elizabeth. (2019). (Un)veiling Bodies A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary. Reino Unido: Oxford y Legenda.

Walker, Janet. (2005). Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust. Estados Unidos: University of California Press.

*Una primera versión de este texto fue presentada durante el coloquio en torno a la vida y obra de la artista, realizado el jueves 03 de abril de 2025, en el Museo de Arte Contemporáneo, MAC, del Parque Forestal, como parte de la primera exposición individual de la artista, titulada "Un espacio ganado, Gloria Camiruaga". Este encuentro fue organizado por Paola Nava, Sebastián Vidal y Laura Lattanzi. Este artículo incorpora el diálogo posterior a la presentación y la interesante información y análisis desarrollado ese día.

Notas

1

Una conexión quizás meramente anecdótica, quizás producto de la amistad entre Camiroaga y Eltit, es que Por la patria fue escrito gracias a una beca Guggenheim, que sería la misma que algunos años antes financiara Popsicles. Las estrategias de financiamiento a través de becas y pasantías en el extranjero, así como los centros culturales bilaterales fueron esenciales para financiar este tipo de arte contestatario y experimental. Esta misma beca también fue obtenida por Carmen Berenguer (reconocida poetiza y tercer miembro de las Yeguas del Apocalipsis) y Pedro Lemebel quien postuló con un proyecto de libro titulado Nefando, crónicas de un pecado, proyecto nunca terminado (Contardo, p.181). Otro ejemplo, de esta forma de financiamiento en la obra de Camiruaga es que **Las minas de las minas** (1993) se financió con la beca intercultural cine video de la fundación Rockefeller, y su documental La Venda, que se realizó también con la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

2

Además de estos elementos, la acción también contó con la presencia de Luis Alarcón quien proyectó desde una ventana del prostíbulo diapositivas de la sesión fotográfica Lo que el sida se llevó, que las Yeguas desarrollaron con el fotógrafo Mario Vivado, bajo el alero de las intervenciones del Instituto Chileno Frances. De este modo, la constelación de obras contempla también a Lo que el sida se llevó.

3

Fernanda Carvajal sugiere que este apagón tuvo una "complicidad accidental" (2023, p.136), también sugiere que el apagón calzó con el final de acción. La alta presencia logística de implementos para iluminar y la decisión de utilizar materiales fosforescentes, además de los registros en movimiento de la acción, sugieren que, si bien podría no haber habido conocimiento de esta acción directa, ciertamente había esperanza de que sucediera.

4

Agradezco a Elizabeth Ramírez por recomendarme esta interesante lectura, la cual brindó nuevas luces sobre Gloria Camiruaga y sus relaciones con algunes de sus colaboradores

5

En el libro de Contardo, se presenta a Camiruaga como una artista que provenía de una clase y sector acomodado, además de una católica devota, incluso acompañó a la madre de Lemebel a procesiones. La describe también como una "una mujer desprejuiciada y crítica de su clase" (p.131), ejemplifica comentando que militó en el MIR y era partidaria de la Unidad Popular y Allende. Agrega también que, en relación con su vida privada, Camiruaga fue una persona con trastorno bipolar, y que esto la llevó a tener problemas con el consumo de cigarros, alcohol, y pastillas (p.133). Por su parte, Pancha Casas describe que Camiruaga era "alcohólica y maniacodepresiva" y que cuando estaba en fases altas anímicas organizaba fastuosas fiestas en su casa y que la dictadura nunca intervino. "Era una mujer desgastada por una soledad inconmensurable, vivía rodeada de una corte mecenada por ella, y constituida por excéntricos personajes relacionados con el movimiento decadentista que empezaba a ponerse de última moda en el país." (2004, p.192) Casas suma que fue su dama de compañía por algún tiempo. Incluyo esta información en una nota a pie de página en vez de en el cuerpo del texto porque las condiciones de salud mental no son el foco de lo que este ensayo expone, pero si deseo agregarlo porque da luces sobre el vínculo íntimo y sincero que compartieron las Yeguas con Camiruaga, y que pese a las complejas situaciones de salud mental que compartieron, juntas crearon impactantes y relevantes obras y acciones de arte.

6

"La muerte de la Madonna" de Lemebel tiene a su protagonista en este video ensayo ya bastante documental (min 2:50). La crónica explora la devastación de la crisis del VIH, continuando la preocupación expresada en Estrellada, Casa Particular y Lo que el sida se llevó.

7

Los archivos del Consejo Calificador Cinematográfico no contienen ficha de calificación de esta obra previa o durante la Muestra de Museo Abierto. Aún más, la Ley en vigencia en ese momento no indicaba que el videoarte exhibido en museos debería pasar por esta instancia. Esto sugeriría que el Consejo Calificador Cinematográfico no sería el responsable de la censura de esta obra.

8

La obra Gina del colectivo Luger de Luxe también fue censurada.

9

Carvajal sugiere que las Yeguas tomaron como referencia para la constelación de las Estrelladas la acción Rhythym 5 de Marina Abramović donde la artista trazaba estrellas de fuego en el suelo y juega con la idea de dentro y fuera de ellas, al caminar por sus bordes. La estrella de cinco puntas comunista representaba una suerte de purga sobre su vinculación con esta ideología. Las Yeguas conocieron esta obra a través de Visión, una revista del año 1976 que Camiruaga había traído de sus estudios en Estados Unidos en 1982 (Carvajal 2023, pp. 136-137). Carvajal propone, que la estrella roja de las Yeguas, "hijas ilegítimas de la izquierda- travestida como estrella de Hollywood tercermundista, remite su vez, a la iconografía de grupos más radicalizados como MIR o FPMR" (2023, p.138). Carvajal también describe el rol de Camiruaga como de colaboración logística (p.145) aunque su rol de productora, camarógrafa y directora de los equipos de los videoarte de la constelación, sugieren una colaboración más creativa e imbricada, que un servicio de registro y producción.

10

Carvajal propone acoplar a las Estrelladas la intervención de las Yeguas en el cierre del Cine Arte Normandie (1991). Las Yeguas travestidas como estrellas del cine de la década de los cuarenta aparecieron de los brazos de un galán escolta. Al salir de la sala tras ser expulsadas "casi a los golpes" por Sergio Salinas que se indignó de la salida del libreto del evento -recuerda Jorge Letelier en La

Tercera- las Yeguas se pararon sobre unas estrellas plateadas previamente pintadas en la vereda. Nuevamente, una estrella estaba en positivo, la otra en negativo. La idea era orinar sobre las estrellas, pero por la presión de ser observadas, no lo lograron. Se marcharon en un auto que las esperaba y se despidieron como estrellas de Hollywood (2023, p. 143-146).

11

En funcionamiento entre 1974 y 1977. Aún permanecen desaparecidas 33 personas que pasaron por Venda Sexy. Cómo indica Wikipedia, "a partir de un camino de reivindicaciones por parte del Colectivo de Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes, los Sobrevivientes de Venda Sexy y la Asociación de Memoria y DDHH Venda Sexy, se logró el 11 de mayo de 2016 que el ex centro de tortura fuera declarado Monumento Histórico por parte del Consejo de Monumentos Nacionales." En https://es.wikipedia.org/wiki/Venda_Sexy

12

Las testimoninates son Coca Rudolphy, Gladys Díaz, Amalia Chaigneau, Cristina Chacaltana, Katia Resczczynski, Mariela Albrecht, Amanda de Negri, Mónica Hermosilla, Nelly Pinto y Scarlett Mathieu. Se nombra también a los torturadores como el comandante Pacheco, Espinoza, y Miguel Krasnoff, aun activo en el ejército en el momento del estreno.

13

...

14

...

15

...

Como citar: Bossay, C. (2026). Gloria Camiruaga: entre disciplinas y compañeres, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/gloria-camiruaga-entre-disciplinas-y-companeres/1256