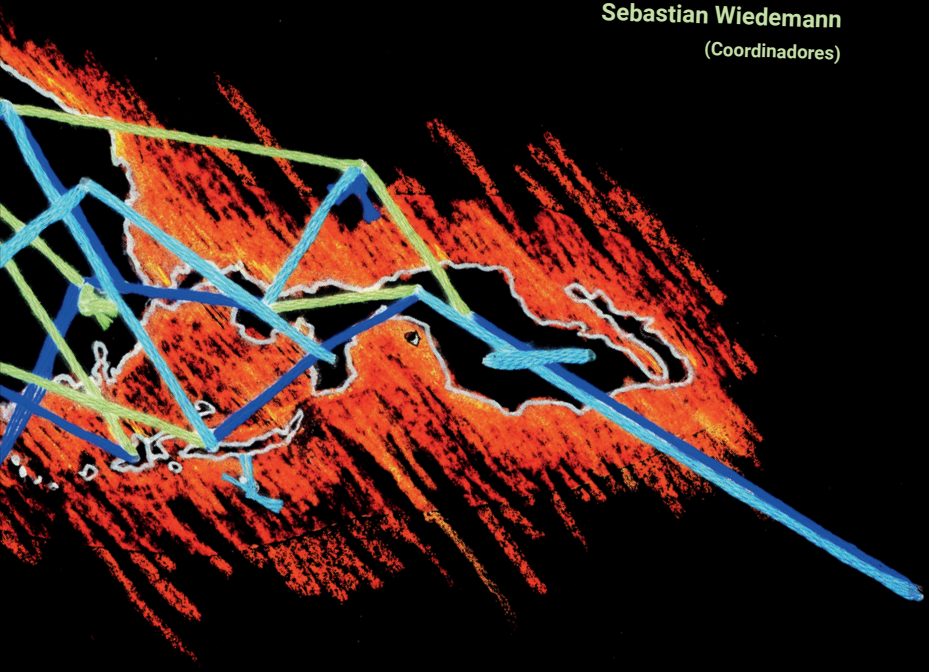
Paisajes y recorridos de la investigación-creación en Latinoamérica

Adriana M. Moreno Acosta
Sofía Sienra Chaves
Sebastian Wiedemann
(Coordinadores)



FONEIA | Fondo Editorial para la Investigación Académica

Red de estudios de la cultura visual
ABYA YALA

Paisajes y recorridos de la investigación-creación en Latinoamérica

Paisajes y recorridos de la investigación-creación en Latinoamérica

Primera edición: 2026

Coordinadores: Adriana M. Moreno Acosta,
Sofía Sienra Chaves y Sebastian Wiedemann

Diseño editorial: E Tonatiuh Trejo
Imagen de portada: Adriana M. Moreno Acosta

Fondo Editorial para la Investigación Académica (FONEIA).
Ciudad de México, México.
www.foneia.org

ISBN: 978-607-5905-53-2
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20174438

Esta obra está bajo una licencia CC BY-NC-ND 4.0

La presente edición fue dictaminada por pares académicos expertos en el tema.

Esta obra ha sido editada con apoyo de la *Red de Estudios de la Cultura Visual - Abya Yala*. Los contenidos son responsabilidad exclusiva de sus autores.
www.redabyayala.org

Hecho en México / *Made in Mexico*

Red de estudios de la cultura visual
ABYA YALA

FONEIA Fondo Editorial para la Investigación Académica

Paisajes y recorridos de la investigación-creación en Latinoamérica

Adriana M. Moreno Acosta
Sofía Sienra Chaves
Sebastian Wiedemann
(Coordinadores)

ÍNDICE

00. Introducción _ _ _ _ _ 08
Adriana M. Moreno Acosta, Sofía Sienra Chaves y Sebastian Wiedemann

Besana

01. Rastreando caminos y derivas de la investigación-creación en Latinoamérica _ _ _ _ _ 16
Adriana M. Moreno Acosta | México · Colombia

Trayectos institucionales

02. *El arte es una forma de conocer, no de hacer*: entrevista con Luis Camnitzer _ _ _ _ _ 48
Sofía Sienra Chaves | México · Uruguay

03. Crónicas sobre la investigación creación y su traducción en la reforma curricular de la Carrera de Artes Visuales-PUJ _ _ _ _ _ 63
Claudia Salamanca, Nathali Buenaventura y Sylvia Suárez | Colombia

04. Prácticas de pensamiento. Una experiencia situada _ _ _ _ _ 86
Mariela Yeregui | Argentina · EEUU

Senderos de prácticas

05. Cuerpas presentes. Voces emancipadas: encuentros entre prácticas de cuidado y prácticas cinematográficas _ _ _ _ _ **120**
Sebastian Wiedemann y Verónica Naranjo-Quintero
Colombia · España

06. Arte y tecnología como Tecnodiversidad _ _ _ _ **152**
Renzo Filinich / Sudáfrica · Perú · Chile

Tránsitos performativos

07. Textualidades inestables. La performatividad de la escritura en la investigación-creación _ _ _ _ _ **180**
Sofía Sienra Chaves | México · Uruguay

08. Transdusiendo la investigación-creación entre latinoamericas: transcreacciones antropofarofágicas desde un gesto de investigación-cuidado-intervención _ _ _ _ _ **204**
Alexis Milonopoulos | Brasil

09. Una pregunta, *ese apenas* gesto _ _ _ _ _ **270**
Marie Bardet | Argentina · Francia

10. El fuego de la infancia. Excurso sobre una filosofía cardiaca _ _ _ _ _ **300**
Miroslava Salcido | México

11. Fronteramente. Qué palabra es de dónde en la geografía del Arte _ _ _ _ _ **336**
Fabián Severo | Uruguay

00. Introducción

Adriana M. Moreno Acosta
Sofía Sienra Chaves
Sebastian Wiedemann
(Coordinadores)

¿Cómo nace este libro?

Nuestra primera reunión para comenzar a planear este libro fue en febrero de 2024. Adriana, Sofía, Sebastián, los tres miembros de la Red de Estudios de la Cultura Visual Abya Yala y del Nodo Investigación-Creación y Ecología de Prácticas. Hablamos sobre invitar a diversas personas, con diferentes formaciones, a que nos contaran sus trayectorias alrededor de eso que se nombraba en la actualidad como *investigación-creación*, intuyendo quizás que su existencia se asemejaba al horizonte antes que al suelo firme.

Nos preguntamos cómo este ejercicio editorial podría hacerse con más libertad en la escritura, en la forma, y cómo lograr que no fuera solo la suma de textos aislados, sino que aportara una reflexión en términos teóricos, metodológicos y onto-epistemológicos. Se trataba de apostar, en última instancia, por un gesto que, en acto, diese cuenta de la heterogeneidad y complejidad de los modos de aparecer de la investigación-creación en nuestra región.

Queríamos variedad geográfica y lingüística, personas con perfiles disímiles, escrituras singulares, abordajes plurales. Invitamos a personas y comenzamos a escribir: para julio de 2025 teníamos once textos que daban contorno a ese mapa, siempre provisorio e inacabado, construido

desde diferentes puntos de Latinoamérica. Descubrimos al leerlos un paisaje pleno de posibilidades, preguntas, tensiones. Agradecemos a Luis, Claudia, Nathali, Sylvia, Mariela, Verónica, Renzo, Alexis, Marie, Miroslava y Fabián, quienes a través de sus aportes y desde lugares no solo geográficamente muy diversos, nos permitieron dibujar este mapa, cartografiar un campo problemático y rico, que dio lugar a una compilación del pensamiento sin ambiciones de centro.

¿Cómo creemos que puede funcionar?

Este libro, en tanto ejercicio de cartografiar colectivo, no pretende ser preciso, tener todos los detalles, los trazos, las escalas. Este libro no es un diagnóstico, es más bien un tejido móvil, una urdimbre, donde compartimos algunas formas presentes de ser, habitar, construir senderos singulares desde el enfoque de la investigación-creación para entender, al juntar las partes y de manera relacional, cómo estamos pensando colectivamente estas prácticas.

Los caminos modifican el territorio, en la medida en que lo segmentan, organizan y significan. La conformación de senderos implica un proceso dinámico y expansivo, que produce rastros y dibujos vivos de nuestra relación con el entorno. Coexisten así, multiplicidad de vías: algunas se oficializan como autopistas, destinadas a transitarse a alta velocidad; otras entran en desuso, siendo devoradas por la vegetación circundante. También están aquellas brechas que van surcando nuevos suelos, abriendo caminos inexplorados, marcados por la emoción y el cansancio. En este sentido, el mapa que construimos también es una red, un enmarañado con muchas puntas, un tejido de nodos interconectados, que puede recorrerse de muchas

formas. Por eso proponemos un índice que pueda desordenarse, fabularse, con el que se pueda jugar a encontrar similitudes y diferencias temáticas, geográficas, de acción, de modos en los que se cuenta y se explora. En todo eso los textos se parecen, se encuentran y se alejan, así que esto también podría ser una forma de caminar, correr, saltar, en donde no solo las ideas, sino los sentires y los cuerpos, se acompañan por un trayecto corto o por una travesía de largo aliento.

Si componemos un mapa, luego podemos desplegar la vista sobre él, habilitando una visión de conjunto que permitirá a cada observador decidir en dónde fijar la atención, trazar su propia ruta o caminar sin saber bien a dónde ir. Todo eso quisiéramos que provocara este conjunto de textos vueltos mapa vivo, cartografía provisional, camino posible: una invitación a recorrer, a perderse, a (des)orientarse en el pensamiento, a experimentar modos de leer y de hacer cuerpo con lo que allí nos espera. Una oportunidad para abrir lecturas intensivas, antes que obturaciones que quieran fijar, constatar o verificar algo. Nos interesa lo que juntos pueden y podemos construir. La potencia de este ejercicio de escritura para la acción y la reflexión sobre la investigación-creación en Latinoamérica. Quisiéramos que fuera una herramienta, que funcione para cada cual de manera singular, que permita primero reconocernos, saber que estamos en estos territorios, haciendo cosas parecidas, para poder quizá pensar en futuros posibles, reorganizaciones, otras escalas, más trayectos y derivas. Una herramienta de estudio, para leer juntos en una clase, una forma de conectar con otros, de acercarse a otras prácticas, de sentirse acompañados en el camino.

¿Cómo hacer de este libro una invitación y no unas instrucciones?

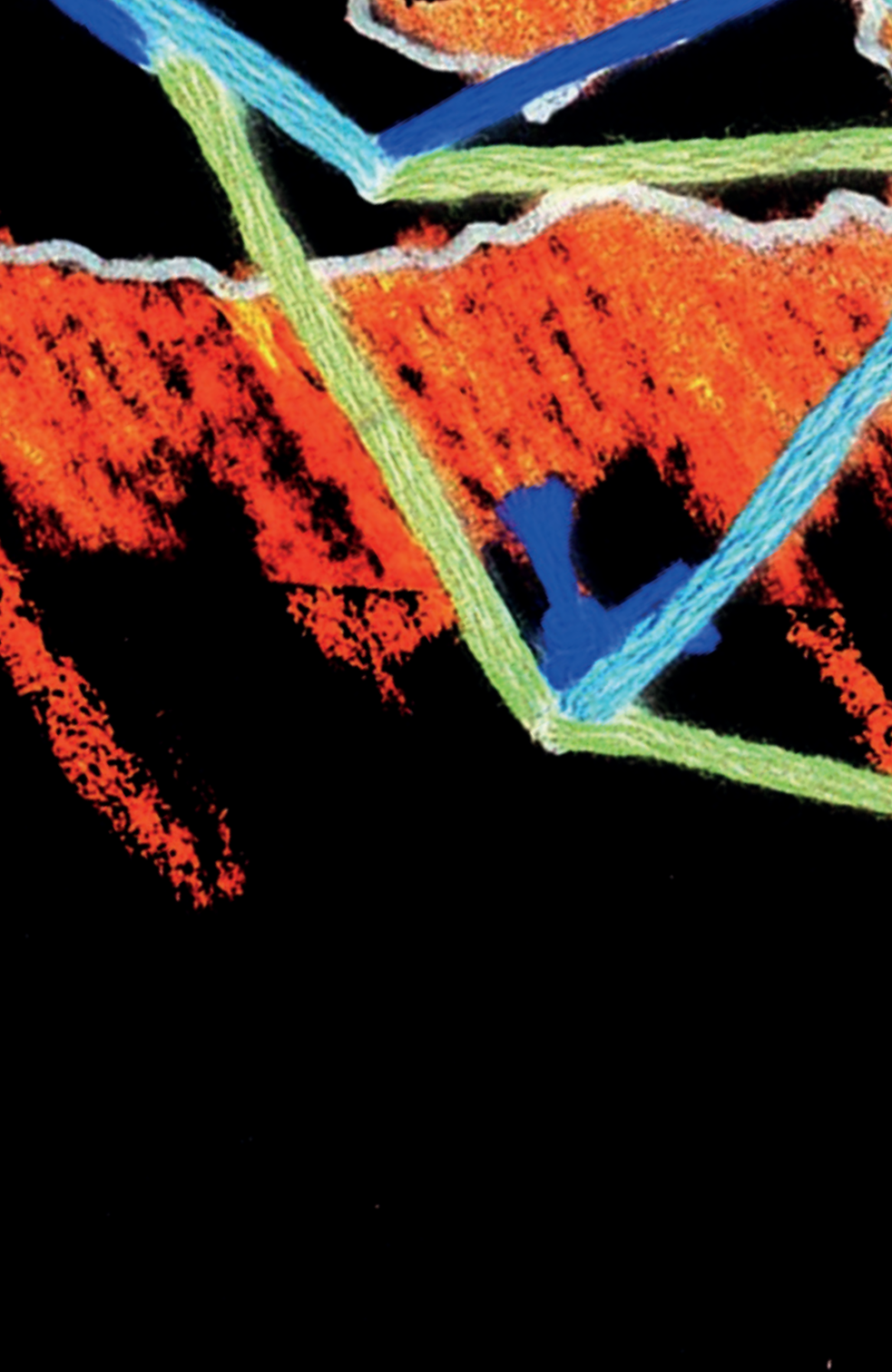
Pensamos el libro como un gesto de hospitalidad radical, donde no hay anfitriones que dictaminen las reglas del juego, donde no hay censores que sostengan un poder, sino un *estar juntos con otros* desde una expansión de la potencia, desde la diferencia. Por lo tanto, el lector notará que hay diversidad en las formas de la escritura; no exigimos una manera de citar o de incluir imágenes; cada autor ha propuesto y lo hemos respetado; no nos interesa homologar. En ese sentido, fuimos descubriendo que hay muchas formas en las que esta hospitalidad puede devenir caminos que se conectan y se desvían. Aquí tan solo proponemos una posible entrada desde los diferentes apartados-momentos-modos que componen el libro:

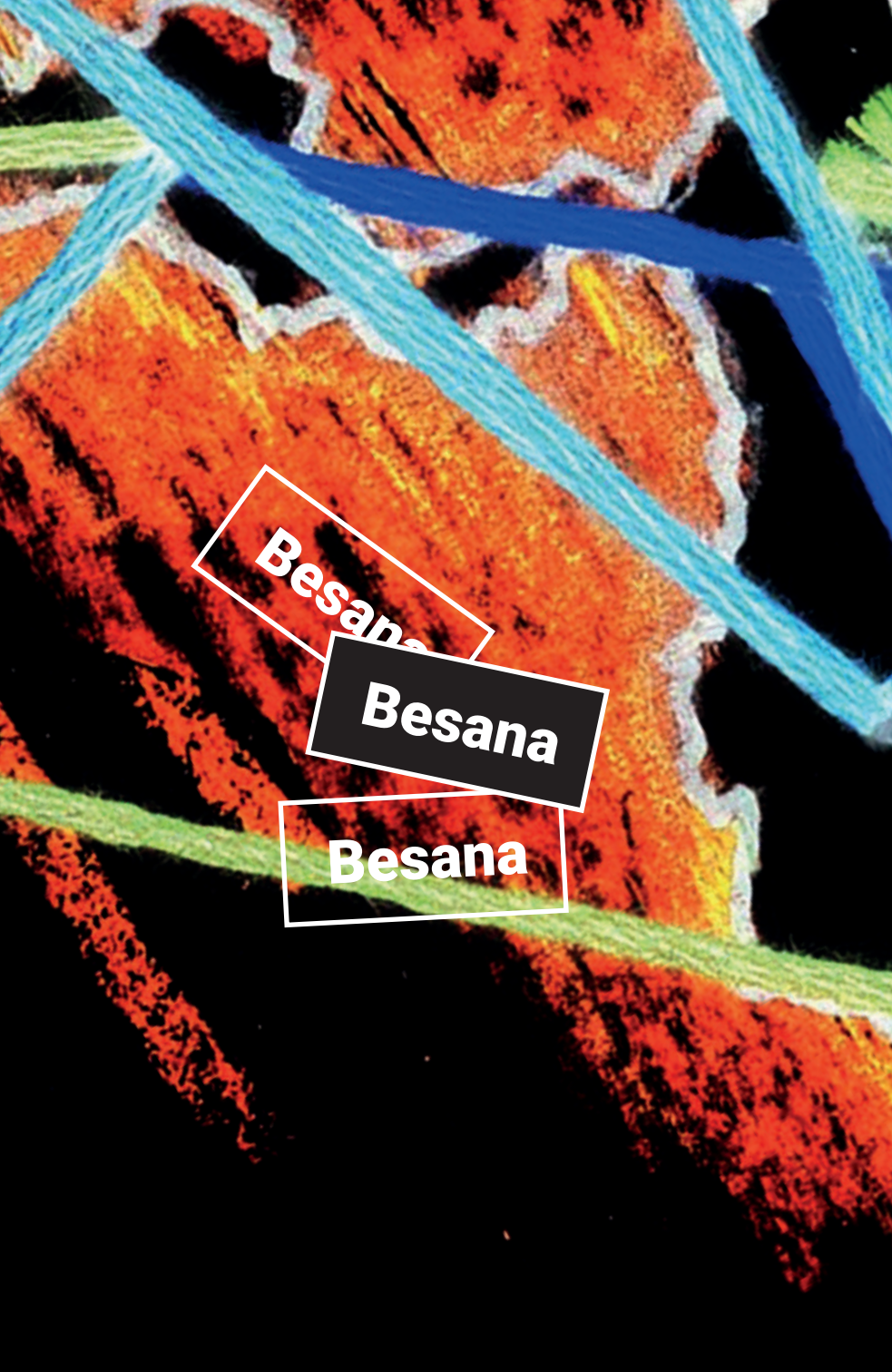
- La *besana* es un posible punto de partida, un surco por el que comenzar. Conforma una guía, una marca inaugural en un espacio continuo, aún sin cultivar.
- Los *trayectos institucionales* interpelan a las autopistas, con normas e indicadores. Su tránsito implica reconocer límites, radares y señalizaciones, para ser capaces también de burlarlos a conciencia, cuando resulte necesario.
- Los *senderos de prácticas* refieren a aquellos que se van construyendo con el propio andar. Se trata de exploraciones con recorridos desviacionales, donde la experiencia desencadena posibilidades, travesías y propuestas inéditas.
- Los *tránsitos performativos* aluden a una condición paradójica y ambigua: un estar aquí y allá, y en ningún sitio a la vez. Modos nomádicos en los que se habita el desmarque, desde la materialidad, la corporalidad

y la historia personal, aunque atravesados por una des-identificación radical.

Creemos que los distintos tipos de caminos nos permiten intuir un mapeo para la investigación-creación, concibiendo que se trata de procesos en devenir, donde coexisten vías oficiales y senderos indómitos. Así, cada cual atraviesa paisajes y obstáculos heterogéneos, habilitando siempre encuentros, desencuentros y recorridos particulares. En última instancia, proponemos hacer de este libro un caminar deseante y germinativo, o aún regenerativo, cuya motivación es la pregunta por la investigación-creación, a partir de una invitación que emergió, dibujó un mapa propositalmente inacabado y conectó sentires y haceres en territorios latinoamericanos.

Septiembre 2025




Besana
Besana
Besana

01. Rastreando caminos y derivas de la investigación-creación en Latinoamérica

Adriana Marcela Moreno Acosta
Sistema Nacional de Investigadoras
e Investigadores de México
Colombia · México

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20174937

Algo que me resulta cautivador de la propuesta de este libro, es la idea de repensarnos desde la escritura, la invitación para los autores a explorar la escritura misma como proceso de investigación-creación. Pensar en este capítulo, no sólo en términos académicos sino también de lo que me gustaría leer/saber/aportar acerca de investigación-creación, sumado al reto de explorar en la escritura, hizo que intentara construir este texto como gesto mismo de deriva, que me permitiera plantear un recorrido, en dónde no con la aparente objetividad y abarcabilidad académicas, sino también desde la curiosidad y la búsqueda -no por eso menos rigurosa- intentara rastrear, reconocer y dar cuenta de caminos, encuentros, acciones, procesos, para nombrar la investigación-creación situada en Latinoamérica. Era indispensable asumir desde el inicio, que sería imposible abarcarlo todo, no omitir algún suceso (o muchos) relevantes. El texto entonces, fue tomando forma, más que como un extenso y detallado recuento cronológico, aséptico, estandarizado, como una narración en primera persona que me interpela desde mi propio hacer y al mismo tiempo, da

cuenta de algunas pistas acerca de esta historia posible y potente para lo que podríamos nombrar como la búsqueda de definiciones para la investigación-creación en Latinoamérica.

Este texto entonces, se nutre de asuntos que me interesan como práctica reflexiva y profesional, al mismo tiempo que, tuvo su origen en un anhelo por encontrar respuestas que de entrada son difíciles y que tal vez no existan, como: ¿Cuándo podría datarse algo nombrado como investigación-creación en Latinoamérica? ¿qué es lo que hace que una práctica, una obra, un proyecto pueda nombrarse de esta forma? ¿quién lo decide? ¿el término investigación-creación hace referencia a un campo, un espacio, un concepto, una metodología, una epistemología? ¿la investigación-creación es necesariamente multi o interdisciplinaria? ¿existen particularidades para eso que podríamos llamar investigación-creación en el contexto Latinoamericano? ¿Cuáles serían las características comunes de estos rastros en este territorio?

Para cerrar el encuadre de este lugar de enunciación, reitero que el recorrido planteado no busca ser un estado de la cuestión, es más bien un ejercicio para explorar y traer memorias, establecer cruces entre ellas y reflexionar sobre la apuesta por un posible espacio-campo que quizás (y eso no sería nada nocivo) se resista a las definiciones cerradas y permanezca en contínua hibridación, cuyos límites se reacomoden constantemente, gracias a sus elementos dinámicos y en interacción permanente.

Rastrear caminos, otear huellas

Este intento no pudo comenzar sino preguntándose por el tiempo, en este caso, el tiempo atravesado por acciones,

específicamente la pregunta por cómo se define y acepta un concepto, "acuñar el término" es una frase de esas que usamos en el mundo académico y que resultan en una insulsa oda egocéntrica. Sin embargo, también pareciera una necesidad humana: clasificar, ordenar, nombrar, encontrar el orígen; imposible no recordar aquí el prefacio de "Las Palabras y las cosas" (Foucault, 1966) el cual empieza admitiendo que el libro nace de un cuento de Borges: "El idioma analítico de John Wilkins" un relato de tres páginas en donde se nos presenta a un sujeto que buscaba crear un idioma general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos (Borges, 1952) este intento absurdo de parcelar el universo, como lo nombra Borges, termina por demostrarnos que no hay clasificación que no sea arbitraria y conjetural, ¿la razón? simple y bellamente compleja: no podemos clasificar lo que no conocemos y los humanos no sabemos qué es el universo, por lo tanto, cualquier propuesta de esquema humano que pretenda abarcarlo todo, ordenarlo todo, no puede considerarse si no provisoria, como las palabras que a continuación aparecerán ante los ojos del lector.

¿Cuál fue el mapa que me permitió rastrear caminos? En este mundo de *clicks* y computadoras, una primera búsqueda me llevó, por supuesto, a un océano de datos. De entrada, es indispensable aclarar que la historia se cuenta diferente en Estados Unidos, Latinoamérica y Europa, pues cada uno de estos contextos con sus matices específicos, dió lugar a cunas disímiles para estas prácticas, procesos y definiciones. Decidí concentrarme en textos escritos desde Latinoamérica, pues la intención de esta búsqueda se orienta justamente a revisar cómo nosotros hemos construido y nombrado; además, la producción sobre el tema en nuestra región no ha sido poca, ¿eso es un sesgo? Probablemente (pero recuerden a Borges)

en todo caso, este sesgo, si así lo queremos llamar, tiene una razón de ser, refleja una postura que implica más preguntas: ¿Por qué no citamos más a menudo lo que producen nuestros colegas latinoamericanos? Será acaso cierto pudor que nos inculcaron, en el que siempre debemos citarlos a ellos, a los eruditos, a los blancos, a los occidentales, a los que escribieron primero, a los que "acuñaron todos los conceptos" este pequeño acto, de concentrarme en textos que problematizan el concepto de investigación-creación escritos desde Latinoamérica (Cuba, Colombia, Argentina, Ecuador, Chile, Brasil, México, Uruguay) es un guiño para tratar de hacernos otra pregunta, que también está en el centro del debate por cómo se nombran estas prácticas que cruzan dos anquilosadas tradiciones: la investigación y la creación artística; esa pregunta es: ¿Cómo descolonizar nuestro propio pensamiento? ¿cómo sería una estética decolonial? Considero que la respuesta estaría quizás en cierta irreverencia, en la aceptación de una impureza de los conceptos, mezclados, difusos, yuxtapuestos, como Latinoamérica misma.

Una vez dibujado el croquis, había que comenzar a recorrerlo y hacerse preguntas. En un primer repaso, los acontecimientos que dan lugar a algo que se nombra como investigación-creación, muestran evidentes diferencias entre la manera como sucedieron ciertos hechos, la necesidad de nombrarlos y la complejidad de hallar consensos.

Re-construyendo el camino

Durante el siglo XIX y XX, la investigación relacionada con las artes se asumía como un dominio de la Historia del Arte y la Estética, en donde se hacían reflexiones teóricas y/o filosóficas, que no implicaban procesos para crear obra alguna, más allá de los libros o documentos escri-

tos que daban cuenta de dichas investigaciones. El surgimiento de programas de posgrado relacionados con las artes, el diseño y la arquitectura, tiene un punto importante de desarrollo durante la segunda mitad del siglo XX en diversas latitudes, lo que al parecer, obligó a llevar a cabo unas primeras reflexiones y definiciones orientadas principalmente a los posibles proyectos recepcionales al interior de estos posgrados y sus características mínimas. Otro aspecto que aceleró las definiciones y delimitaciones, fue la presión ejercida por políticas estatales en las que los programas universitarios se veían limitados en el acceso a recursos si no demostraban producción científica, lo que implicaba en las universidades desarrollar -bajo parámetros ya establecidos- investigación desde todas las áreas disciplinares, incluidas las artes. En este contexto académico-institucional, las artes empezaron a estar en desventaja, pues su propia tradición no se amoldaba a los estándares más clásicos de la investigación, asociados sin más, para muchas personas e instituciones, con las ciencias exactas y las técnicas cuantitativas. La legitimación fue marcada entonces por cada contexto; en la Unión Europea, por ejemplo, las entidades comunitarias se encargaron de unificar criterios y procedimientos que los distintos estados miembros han desarrollado y precisado (Alba y Buenaventura, 2020). En algunos países de Latinoamérica, una estrategia fue el acercamiento de las artes a las humanidades y las ciencias sociales, lo cual ha permitido explorar cruces multidisciplinarios que en binomios como arte y educación han resultado fructíferos, enriquecedores y coherentes para esta región.

Sin embargo, parece que las intenciones homologadoras que buscaban fines precisos de financiamiento y acreditación, terminaron evadiendo el debate epistemológico y creando un discurso bastante ambiguo y confuso entre

asuntos como el "objeto de arte" y los "resultados" de una investigación (Alba y Buenaventura, 2020). Este afán burocrático por definir y evaluar, terminó postergando reflexiones cruciales para delimitar y comprender un campo de acción, estudio, reflexión, que fue construyéndose y defendiéndose en el camino y que aún en Latinoamérica no tiene un consenso, pues más bien se han hecho esfuerzos por justificar ciertas prácticas, al mismo tiempo que otros actores las ponen en tensión, encontrándose finalmente, con la aparente imposibilidad de una definición única, como pareciera nos hemos convencido que existe para la investigación en otras áreas.

Es así como nos vamos encontrando hacia finales del siglo XX con una producción de origen básicamente académico, surgida desde las universidades, principalmente desarrollada por profesores y/o estudiantes en trabajos recepcionales, que se nombra como investigación-creación y que puede incluir: la reflexión sistemática sobre los procesos de producción de una obra de arte, la documentación detallada del proceso mismo, la contextualización de los métodos de trabajo y resultados bajo la premisa de un discurso crítico e, incluso, la sistematización de la experiencia aprendida (Alba y Buenaventura, 2020 p.31). En varios de los documentos consultados se dedica un buen número de páginas a describir estos trabajos de tesis o recepcionales, los cuales al parecer, se convirtieron en una especie de laboratorio para estudiantes y profesores, ansiosos por encontrar la forma perfecta, la materialización armoniosa, que pudiera nombrarse sin lugar a dudas como investigación-creación.

En algunos casos, los estudiantes de artes ya podían realizar en sus tesis investigación meramente teórica, en la cual muchas veces ya se reflexionaba sobre los procesos de la creación misma; sin embargo, la denominada

investigación-creación, parecía incluir obligatoriamente la ejecución de un trabajo de creación acompañado de una reflexión que se asumía debía ser escrita, en una supuesta combinación de práctica y teoría, lo que implicaba dejar constancia de una pregunta, una metodología de trabajo y un resultado. Entonces, ¿los artistas deben escribir proyectos de investigación para sus obras? En la bibliografía revisada pareciera que hay una dificultad para dejar claro qué del proceso es investigación y que es creación, por lo que en muchos casos se soluciona asumiendo que un texto escrito es investigación y que la obra es creación; parece una estrategia sencilla para diferenciar, pero si lo vemos de manera más profunda, no resulta para nada una solución.

Este planteamiento para el desarrollo de proyectos de investigación-creación, dio lugar a relaciones dispares, ambiguas o por lo menos confusas, entre la parte teórica y la parte práctica de estos trabajos recepcionales, dichas partes no quedaban del todo integradas, dando lugar a resultados débiles o forzados en alguna de las dos áreas (Feral, 2009), pareciera que en este intento, la "mezcla" de teoría y práctica no resultaba satisfactoria, pues no quedaba claro el cómo hacerlo y por lo tanto, el resultado podía ser bastante azaroso.

Algunas voces argumentaron, con razón, que como la currícula en las carreras del área de las artes casi nunca incluye formación importante en investigación, no sería posible esperar de los estudiantes un conocimiento amplio y robusto del tema, el cual muchas veces ni siquiera tenían sus tutores o directores de tesis (Santamaría-Delgado y Ochoa, 2024 p,44); el problema de no tener una sólida formación en investigación derivaba en que los estudiantes llegaban a la instancia de graduación -en dónde debían entregar unos resultados que muchas veces ya es-

taban definidos- sin ideas claras sobre cómo articular su experiencia como artistas con las demandas propias de la producción académica (Llobet Vallejos, 2024 p.136). En este sentido, algunos argumentan que sería mejor nombrar de otra forma a este tipo de proyectos, quizás como "trabajos de creación crítica y reflexiva" pues llamar a esta actividad como investigación sería otorgarle una etiqueta que sobrepasa sus alcances (Santamaría-Delgado y Ochoa, 2024).

Estos no son asuntos menores, por lo que el debate sobre cuál sería la manera "correcta" de abordar un proyecto de investigación-creación en el ámbito de los trabajos recepcionales de nivel pregrado y posgrado, resultó ser un gran escollo que sortear y que forzosamente mostraba las deficiencias generadas por los debates epistemológicos no hechos. Asuntos en apariencia muy básicos como cuál sería el objetivo de este tipo de proyectos, generaron infinidad de posturas y propuestas que pretendían, desde distintas prácticas artísticas como el teatro, la música, o el diseño, definir y delimitar un camino. Algunas voces iban en busca de encontrar una finalidad que no fuera la misma de la investigación clásica, una más centrada en la práctica, es decir, en la creación en sí misma, y que también permitiera comprender mejor las etapas, los modos y el funcionamiento de estos procesos (Feral, 2009), pero ¿no se hacía ya esto en la investigación artística? Este nuevo orden, empujado por necesidades académico-institucionales, llevó a nombrar a ciertas personas como artistas-investigadores y en algunos casos a su trabajo: práctica como investigación (Scialom y Fernandes, 2022). Durante las primeras décadas del siglo XXI, pareciera que la reflexión epistemológica pendiente, más allá de las definiciones pragmáticas y utilitarias, comienza a darse en Latinoamérica, pero no por ello a generar unanimidad en las posturas.

Figura 1. Elaboración propia.

El secreto diccionario de Dios

Volvamos al principio: investigación-creación, dos palabras unidas por un guion, que las convierte en una palabra compuesta, con un vínculo semántico pero cada una de ellas con cierta independencia referencial. ¿Por qué aparece primero la palabra investigación? Una pregunta inexcusable sería ¿De qué se trata la investigación en el caso de la investigación-creación? Para algunos es parte del proceso creativo, por lo tanto es implícita y no es necesario especificarla, de hecho, podríamos seguir nombrandola como investigación artística, pues los artistas la han hecho siempre y solo se le está cambiando el nombre. Y si nos preguntamos ¿En dónde está la creación en la investigación-creación? Algunos proponen que la investigación-creación es una posibilidad más dentro de la investigación, que no se trata de un nuevo paradigma, de un rompimiento con lo que significa investigar o con las formas del conocimiento (Santamaría-Delgado y Ochoa, 2024) esta afirmación supondría, para el caso de la investigación-creación, ¿subordinar la creación a la investigación? Por otro lado, si aceptaramos el argumento de que hacer Investigación-creación equivale a combinar teoría y práctica ¿Dónde está la frontera entre una y otra? En el caso de la escritura, ¿Cuál sería la escritura teórica y cuál la práctica? Hacer una película, una pintura, componer una ópera, ¿es teoría o práctica? Y si la nombramos de otra manera: ¿investigación basada en artes? ¿práctica como investigación? ¿investigación artística? ¿Hay un acento correcto? ¿quién lo decide?

La pregunta amplia es, por supuesto, si para ser validada como investigación-creación la obra de arte entonces ¿tiene que someterse a la discursividad de la investigación tradicional? (Alba y Buenaventura, 2020) si es así, el artista se encontraría con que tiene que estar demostran-

do constantemente la legitimidad de las prácticas artísticas como forma de producción de conocimiento; pero, por otro lado, ¿se trata de un dominio reservado solo para los artistas? ¿se trata solo de producir obras? Es decir, ¿desde otras disciplinas podrían hacerse preguntas o proyectos de investigación-creación? Pareciera que en esta carrera por las definiciones, ancladas en su mayoría a proyectos institucionalizados desde facultades de Artes, tiende a olvidarse que la investigación-creación no tendría porque ser algo exclusivo de los artistas, en cuyo campo parece existir una urgencia por delimitar y sentar la bandera de su propiedad. Eso nos llevaría a cuestionar si las preguntas que se hace la investigación-creación se construyen de manera diferente a las preguntas de investigación centradas en el método científico o a las preguntas que impulsan la creación artística de una obra.

Recordemos que la denominada ciencia moderna empieza a finales del siglo XVI con Galileo y permanece con muy pocos cambios hasta el siglo XIX, cuando desde las ciencias sociales, principalmente la sociología y la antropología, se cuestionan los supuestos más esencialistas de estos enfoques. En los siglos XVII y XVIII por ejemplo, se reconocía la participación de la intuición en la investigación, asociándola con una especie de "hecho divino"; pero cómo pensar la intuición desde ese carácter místico, resultaba problemático para la racionalidad del denominado método científico y para no entrar en debates, se buscó una salida un poco más antiséptica y en la ciencia se habló del error o la casualidad, para aquello que no se ceñía al método (Galindo Almanza, 1997). Las definiciones que nos dio la ciencia moderna sobre la investigación y el método científico son bastante esquemáticas y siguen usándose con grados más o menos flexibles, pero por supuesto, datan por lo menos del siglo XVI. En el caso

de la investigación-creación, pareciera que olvidamos el momento histórico y que insistimos en construir para un asunto del presente, definiciones renacentistas.

Teniendo en cuenta que el desarrollo de técnicas y metodologías para la investigación en ciencias sociales, estaba alejado de conceptos como la objetividad, la búsqueda de leyes universales o la cuantificación y que es relativamente reciente, pues corresponde al siglo XX, podríamos por allí seguir la pista de un jugoso debate epistemológico alrededor de las maneras en las que se genera el conocimiento, su validez y su permanencia. En su momento, estas aproximaciones, llevaron a valiosas discusiones y relevantes escisiones entre dos enfoques que se hicieron casi antagonistas: el predominantemente cuantitativo, mas cercano a las ciencias exactas y el predominantemente cualitativo, asociado con las ciencias sociales y las humanidades, basado en la observación e interpretación, altamente descriptivo y fuertemente anclado a los contextos; este último, resulta muy cercano a los procesos de las prácticas artísticas. De esta manera, no es descabellado afirmar que tanto la descripción científica asociada a la tradición cualitativa como la creación artística, son en última instancia re-elaboraciones sistematizadas y reflexivas de la experiencia.

A diferencia de la palabra investigación, que nos remite directamente al método científico, es decir, a una serie de pasos que deben ser validados y verificables, la segunda palabra del binomio: creación, evidentemente no tiene un significado acotado, cuantificable e irrefutable, se trata más bien de una definición ambigua ¿El problema entonces es del arte, que no puede delimitar sus dominios, métodos y fines con la misma claridad que otras disciplinas? Sin embargo, recordemos que los enfoques más hermenéuticos de investigación social y humanística tanto

como los enfoques de la llamada investigación-creación, estarían avocados a la intención de orientarse al proceso y no tanto al producto; aquí otro punto de encuentro más que de desconexión. Así, nos acercamos al hilo de otro cambio trascendental de la ciencia en el siglo XX, la interdisciplina, entendida no como una integración de las disciplinas en los resultados, sino como el trabajo conjunto de un grupo de sujetos con diversas formaciones que surge desde la propia delimitación de un problema común, entendiendo que las preguntas de investigación se plantean a partir de la observación y delimitación de problemáticas que son entendidas como sistemas complejos (García, 2006). La investigación-creación ¿debe ser una investigación situada? ¿necesita de lo multi o interdisciplinario? ¿Debe hacerse en colectivo?

Que sucedería si dejamos de discurrir acerca de las diferencias entre investigación y creación y pensamos que tanto de un lado de la unidad léxica como del otro hay similitudes, por ejemplo, que lo que desde fuera parecería como una iluminación súbita, es el indicio de un largo trabajo anterior (Galindo Almanza, 1997). Esto nos llevaría quizás a imaginar una cierta sensibilidad estética tanto en el rol del investigador como del creador y una especie de filtro que permitiría a la mente humana seleccionar la asociación de ideas que resulta más interesante, lo que desembocaría finalmente, en una especie de catarsis para sus propósitos, ya sean estos investigativos o artísticos. ¿Cuándo se separan y terminan enfrentados ambos campos? ¿Por qué seguimos fomentando ese cisma? La investigación y la creación son pues procesos, eso es lo bello de este binomio, ahí está uno de sus mayores vínculos, su independencia radica en las formas en las cuales ese proceso se lleva a cabo; en el caso de la investigación podríamos decir que es a través del método científico y en

el caso de la creación, sería a través de técnicas relacionadas con los dominios de cada disciplina en particular.

En términos epistemológicos, existen cuatro grandes dominios, a través de los cuales las disciplinas se definen y que les permiten relacionarse entre sí de formas diversas: El dominio material, que hace referencia a los objetos de los cuales se ocupa cada disciplina; el dominio conceptual, que sería el conjunto de teorías o conocimientos sistematizados propios de una disciplina; el dominio epistemológico interno, que tiene que ver con el análisis de los fundamentos de cada disciplina; y el dominio epistemológico derivado, que hace referencia a las relaciones entre sujeto y objeto de conocimiento al interior de dicha disciplina (García, 2006). Si pensamos la investigación-creación como palabra compuesta, la segunda parte del binomio estaría sustentada a partir de la claridad acerca de los dominios material, conceptual, epistemológico y derivado de la disciplina desde la cual se lleve a cabo el proceso creativo/creador, entonces ¿El problema se soluciona al delimitar epistemológicamente los campos creativos? En este sentido, se encontraron muchos documentos en los cuales se proponen "modelos" para desarrollar proyectos de investigación-creación desde disciplinas como la música, el teatro, el diseño, o las artes plásticas, los cuales de entrada podrían ser un gran aporte al construirse justamente desde el conocimiento experto de cada disciplina; sin embargo, al partir de definiciones aparentemente establecidas y evitar el debate más amplio y profundo, termina cayendose en lugares comunes, como pensar en una fórmula que implica por ejemplo, 50% de teoría y 50% de práctica, sin dejar claro el cómo, o asumiendo que la producción de una obra acompañada de un texto o de la documentación del desarrollo creativo, es evidencia irrefutable de un proceso de investigación-creación.

En este guiño posible a los estándares científicos, entramos a otro punto indispensable a la hora de pensar en la delimitación de procesos propios de la investigación-creación y es el asunto de la validación, la cual, en los afanes por resolver cuestiones prácticas de evaluaciones e indicadores, puede tornarse bastante hostil hacia los procesos-proyectos de la investigación-creación. Samaja (2004) en un texto clásico y muy completo sobre la epistemología de la ciencia, propone que debe existir un proceso contínuo de validación que no es lo mismo que una evaluación final y que debe incluir por lo menos: una validación conceptual, es decir, la discusión alrededor del problema de conocimiento que abordará un proyecto, así como la revisión de conocimientos previos, contextos materiales e institucionales, comprender su justificación, lo que permitiría plantear unos objetivos suficientemente sustentados. Luego una validación empírica que implica definir unidades de análisis, fuentes, diseñar los procedimientos. Después una validación operativa que tiene que ver con recolección y procesamiento de información, así como su análisis. Y finalmente una validación expositiva que se realiza a través de informes, exámenes, evaluaciones y exposición de resultados. La validación tradicionalmente la hacen los pares, los expertos en el tema, para el caso de las metodologías participativas es indispensable la validación de las propias comunidades que pueden ser al mismo tiempo co-autoras y beneficiarias del conocimiento. ¿Cómo generar entonces procesos de validación para la investigación-creación? Una razón de más para ahondar en el diálogo profundo en términos ontoepistemológicos, que permitan apertura e inclusión de miradas más abarcadoras en los procesos no sólo de validación, sino de la construcción de objetivos y compromisos en proyectos que se nombren como de investigación-creación.

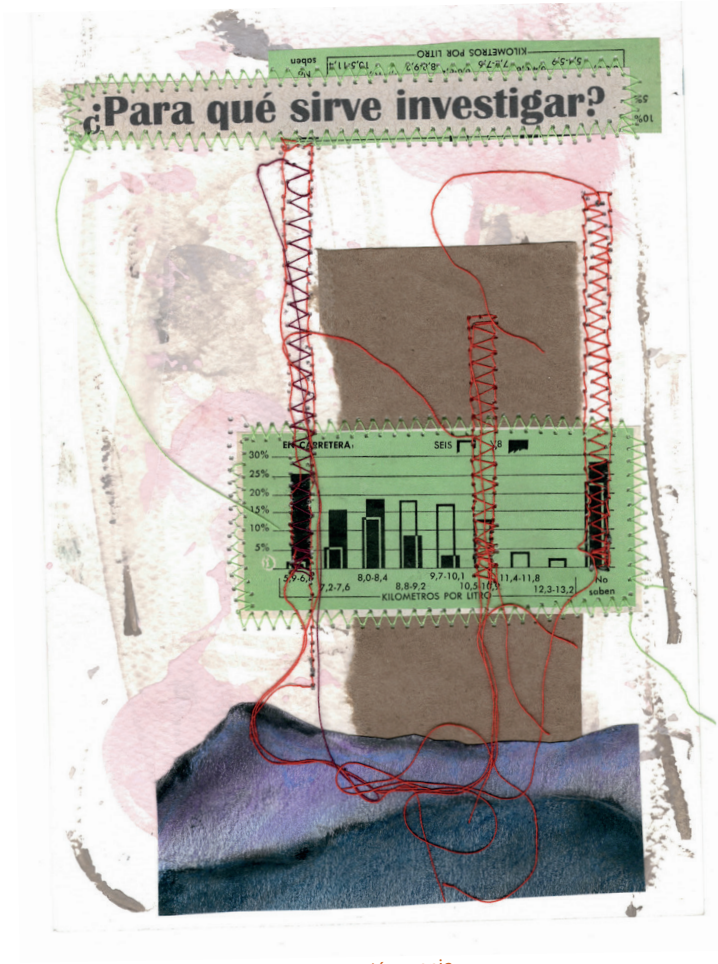


Figura 2. Elaboración propia.

¿En dónde están las definiciones, esquemas, etimologías, sinonimias, correctas? quizás solo en el inalcanzable y secreto diccionario de Dios del que habla Borges (1952) No perdamos de vista esta imposibilidad humana de penetrar en el esquema divino del universo, que nos lleva de nuevo a la inviabilidad de establecer clasificaciones totalizadoras, pues inevitablemente nuestros intentos serán provisorios, contradictorios y vagos. Entonces, más que definiciones cerradas y listas de cotejo, tal vez necesitemos amplios y profundos espacios de diálogo, escucha y toma de acuerdos, entendiéndolos siempre como revisables, provisorios y perfectibles.

Investigación-creación como espacio-campo híbrido y complejo

En la literatura consultada queda claro que tanto la necesidad como la intención de definir, han llevado a posiciones diversas, incluso encontradas, entre las cuales, la homologación y el particularismo (Santamaría-Delgado y Ochoa, 2024) pueden resultar muy útiles para comprender y complejizar dos posturas válidas y muy relevantes. La homologación consistiría en argumentar que la actividad artística en sí misma, implica procesos de generación de conocimiento, por lo que la investigación dentro de las prácticas artísticas debería ser reconocida sin más. Esta postura, no sólo cierra la discusión, sino que se ha usado como argumento (por lo menos en el caso colombiano al que refieren los autores), para que profesores de arte se auto identifiquen como investigadores y persistan en la academia sin conocer a profundidad las herramientas de la investigación (Santamaría-Delgado y Ochoa, 2024, p,31). Cuando un artista investiga dentro del proceso de creación de una obra, ¿está haciendo investigación artística?, ¿investigación a través del arte?, ¿es eso lo mismo

que investigación-creación? Tal vez sea necesario diferenciar este tipo de investigación, que hace parte del proceso de creación de una obra artística y que estaría más cercano a una recolección de datos, a la obtención de información sobre un tema, a contextualizar una práctica, versus los procesos de investigación-creación, que quizás en sintonía con su complejidad léxica, incluirían para quien los practique, sumergirse tanto en los procesos propios de la creación como en las formas y protocolos de la investigación científica.

El particularismo, por su parte, abogaria por establecer que las artes tienen especificidades en sus formas de hacer frente a otras disciplinas y que esto genera cierta inconmensurabilidad que requiere tratar a los artistas de manera diferencial y diseñar para ellos políticas específicas (Santamaría-Delgado y Ochoa, 2024) No olvidemos que buena parte de este debate, está construido desde instituciones educativas y reglamentaciones que evalúan, contratan, asignan presupuestos, otorgan subsidios y becas, con base en indicadores de investigación sustentados en formatos clásicos, por lo que entender y negociar estos parámetros de participación desde las artes en el pastel de los presupuestos, ha resultado a todas luces una tarea forzosa para garantizar acceso a recursos y estatus dentro y fuera de las instituciones.

La función de este capítulo y de alguna forma también de este libro, es aportar a ese mapa sobre cómo hemos no solo entendido sino experimentado, transitado y nombrado la investigación-creación en Latinoamérica, en donde los contextos hacen que siempre estemos a medio camino entre lo que hay que hacer y lo que hay que solucionar, en donde muchas veces los acontecimientos solo llegan y hay que adaptarse sin mucha planificación previa; una amalgama de particularidades, de historias de no mo-

dernidad, colonización, reclamos por espacios para otras formas de pensar y sentir, en fin, donde no hay una sola manera de entender ni hacer nada, en el crisol de la flora, la fauna y las identidades diversas, en la lucha de siempre por las agencias; de ahí que sea preciso tomarse el tiempo para preguntar ¿Cómo se vive esto aquí? ¿Es una batalla? ¿Hay voces principales? O quizás solo lo vamos navegando como va viniendo, o simplemente es algo que ya hacíamos de este lado, pero que no ha sido nombrado como tal ¿es necesario ponerle fechas y nombres para legitimarlo?

La investigación-creación como unidad léxica compleja, nos debería invitar a pensar con mayor amplitud y profundidad, pues aunque parece obvio, no podríamos seguir entendiendo cada palabra desde su singularidad, sino que deberíamos construir su significado desde la interacción, el conjunto de relaciones, los vínculos dinámicos y las tensiones entre ambas palabras. ¿Es la investigación-creación una investigación distinta? Y si la pensamos como un tipo de investigación diferente, más bien una hibridación de procesos, epistémicos, ontológicos, de experimentación, análisis y creación de resultados, que involucran tanto asuntos teóricos, preguntas entendidas como preguntas de investigación y procesos creativos con sus propias características ¿A dónde nos llevaría navegar ese océano?. Quizás a un juego dialéctico de ambas palabras y las acciones que estas implican en fases de diferenciación e integración, a un campo híbrido y complejo, entendida la complejidad como otro paradigma científico que nace también en el siglo XX y está asociado con la imposibilidad de considerar un fenómeno, proceso o situación a partir de una sola disciplina. En el caso de esta unidad léxica compleja, ¿Será posible que pensemos en bases conceptuales suficientemente amplias y profundas

que superen los límites de las definiciones individuales y hagan posible una hibridación de conceptos y prácticas? Esto implicaría asumir, por ejemplo, que quien se diga investigador-creador tendría que tener conocimientos suficientemente amplios de ambos lados; sobre los procesos expresivos y creativos, pero también sobre los procesos, protocolos y parámetros de la investigación, incluso en un sentido clásico, para poder cuestionarlos y/o ponerlos en tensión a través de propuestas de investigación-creación que permitan expandir los límites de ambas prácticas, pues definitivamente no podemos transformar lo que no conocemos.

Desde Latinoamérica a lo largo del siglo XX se propusieron alternativas de investigación menos extractivistas. El concepto de lo sentipensante, fundamental para la denominada Investigación Acción Participativa (Moncayo, 2009) permite rastrear ciertas raíces que están presentes al indagar en propuestas como las de la mediación cultural y artística, áreas que podríamos pensar en un primer momento como territorio emergente, pero que indiscutiblemente se nutren de los denominados "giros" (decolonial, hacia las imágenes, de las emociones). Esta intención de poner en el centro al proceso y no al resultado, a los sujetos y no a los objetos, conlleva subvertir grandes preceptos de la investigación clásica como la toma de distancia, el no involucramiento y la supuesta objetividad que deben acompañar al método científico. La investigación-creación anclada en los contextos, los sujetos y los procesos, conecta muy bien con este tipo de investigación realizada desde las ciencias sociales y con amplios antecedentes en Latinoamérica. Estos enfoques, se han convertido en una especie de puente, que conecta la investigación-creación a procesos de intervención y/o transformación social a través de prácticas artísticas.

Pensar en el arte como potenciador de la intermediación social, abre un campo con múltiples posibilidades, pero también con tensiones que irremediablemente tomarán su curso solo con el tiempo. Estas tensiones han sido aceleradas por la implementación y en algunos casos exigencia, para la elaboración y puesta en marcha de este tipo de proyectos por parte de los estados, las instituciones y los entes financiadores del arte y la investigación, quienes en muchos casos, se han subido a la ola de lo participativo, comunitario, colectivo, sin la suficiente reflexión sobre asuntos éticos y de formación de los propios investigadores-creadores; asuntos que resultan esenciales para afrontar este tipo de proyectos, pues no son, como podríamos pensar desde una visión maniquea del método científico, una receta que se aplica sin más.

¿Qué es lo que crea la investigación-creación? ¿Cuáles serían las preguntas a las que responden los procesos-proyectos al interior de esta unidad léxica compleja? La investigación-creación ¿podría ser un proceso en donde un equipo multidisciplinario aborda un problema complejo y genera conocimiento inter o incluso transdisciplinario que aporta al entendimiento de dicho problema?

En mi caso, pienso y desarrollo en México (en donde no tenemos definiciones oficiales) proyectos-procesos que nombro como investigación-creación desde seis pilares: interdisciplina, sistemas complejos, estudios visuales, procesos dialógicos, narrativas expandidas y reflexividad. Desde mi perspectiva, el proceso de pensar la convergencia entre prácticas artísticas e investigación, aterriza y toma cuerpo a través de mi formación multidisciplinaria y de corte latinoamericanista. Comprender la interdisciplina desde una mirada profundamente Latinoamericana fue un momento muy importante en el que mi formación comenzó a tomar sentido, al entender por fin cómo po-

drían estas visiones aparentemente distintas, encontrar un camino común a través de la **interdisciplina**, pensada como herramienta tanto teórica como metodológica, que permite a equipos de personas con diversas formaciones, atender problemas que están en el mundo real. Esto desde una visión de **sistemas complejos** que enriquece la mirada sobre lo social y que me ha permitido intentar pensar la investigación como una manera de proponer desde el colectivo, la escucha, los saberes, los afectos y los sujetos, y al mismo tiempo, comprender la investigación artística no como el estudio de un objeto artístico, o como un proceso limitado al binomio autor-obra, sino como una serie de prácticas y herramientas para reflexionar y conocer el mundo; es decir, entender el acto mismo de conocer y el conocimiento, como un acontecimiento estético, lo que nos permitiría avanzar hacia reflexiones epistemológicas que efectivamente ensanchen los límites de lo que entendemos por arte, investigación, conocimiento, acción, y operar procesos que generen experiencias transformadoras de lo que denominamos real. Para mí, la manera de nombrarlo es **investigación-creación,** así, con un guion, que une las dos palabras en un gesto que asume ambos procesos como interdefinibles e interdependientes.

Por otro lado, los **estudios visuales** como línea de pensamiento, potencian la indagación sobre prácticas concretas que busquen confrontar los mecanismos visuales y nos permitan desvelar los históricos ejercicios de poder que se esconden tras la visualidad impuesta o normalizada. De la mano de la tradición latinoamericana en metodologías participativas, en su intención de construir estrategias de implicación para diversos actores en contextos específicos, hemos nombrado **experiencias dialógicas** a los procesos autogestionados a través de la escucha y la reflexión. Esto exige el trabajo permanente de accio-

nes para la activación, conectividad y consistencia (González, 2011) En la interacción de estas prácticas para la generación de conocimiento, las perspectivas teóricas y metodológicas se asumen en permanente construcción y desarrollo (Moreno y Kenbel, 2022) Las experiencias dialógicas van abriendo así los caminos de la acción y abonan para la generación de estrategias colectivas que atiendan problemáticas concretas, las cuales dependen del contexto, de los sujetos, del tiempo y el espacio, son necesariamente situadas y por lo tanto no pueden ser definidas previamente por los investigadores, sino que se identifican a través del diálogo llevado a cabo entre los sujetos que participan de los proyectos-procesos. Los resultados los valida la comunidad científica a través de sus propios métodos, pero también la comunidad con la que se trabaja, por lo que estamos obligados a hacer un ejercicio constante de devolución y retroalimentación de lo que se va construyendo.

Otro elemento que hace parte de esta propuesta para el desarrollo de la investigación-creación es el de las **narrativas expandidas** como procesos para pensar y experimentar que el conocimiento se genera y circula en formatos que van más allá del texto escrito y que permite incorporar en los procesos de investigación distintas sensibilidades hechas lenguaje, dentro de las cuales está el lenguaje académico, pero también debería tener cabida un lenguaje más plástico y expresivo; conlleva encontrar sintonías para sistematizar saberes, compartir historias, trazar relaciones dinámicas e imaginar conexiones, no siempre de afinidad (Longoni *et al*., 2022) es decir, crear y actuar juntos para transformar nuestras condiciones de existencia. Actualmente, podríamos aludir a la narrativa transmedia y multiformato, como un referente necesario para pensar en otros lenguajes del conocimiento.

En este caso, lo participativo es fundamental, entendido desde una reflexividad crítica y dialógica, que incluye lo sensorial, lo emotivo y el cuerpo. No se trata aquí de la divulgación, que suele hacerse al final de un proyecto con intención de lograr cierta "traducción" del lenguaje académico a otros códigos, supuestamente más fáciles, sino de una narrativa construida como parte del proceso mismo de generación de conocimiento, en formatos diversos, los cuales tienen su propia naturaleza, riqueza y agencia (Moreno, 2023) Al desarrollar estas narrativas, se van construyendo **sistemas de información** que posteriormente y a través de un ejercicio reflexivo de orden y análisis, se convertirán en sistemas de información conceptuales; es decir, materia prima y resultado de la reflexión teórico-metodológica en un proyecto de este tipo.

Pensar en la intermediación como proceso "vivo" en Latinoamérica, resulta interesante. Estas perspectivas, han tenido espacio de desarrollo y reflexión en paises de la región como Brasil, en donde desde muchos lugares se propone pensar la investigación anclada a innumerables formas mestizas, que ya existían en nuestros territorios y que funcionan, por ejemplo, a través de tradiciones orales y corporeizadas de conocimiento, validadas por la transmisión de generación en generación (Scialom y Fernandes, 2022). En estos contextos, se asume que la separación entre el pensar y el hacer llegó con la colonización europea y la institucionalización del conocimiento, mediante la introducción del llamado arte elevado en los conservatorios y se plantea que en las últimas décadas están surgiendo cambios epistemológicos hacia perspectivas más diversas, incluso en los planes de estudios universitarios relacionados con las artes (Scialom y Fernandes, 2022). En Chile, se habla de las prácticas artísticas de mediación expandidas (PAMEX) en las cuales se

llevan a cabo intra-acciones experienciales, procesuales, flexibles, reflexivas y colaborativas, poniendo el sentido en la necesidad de la comunidad, más que en la producción artística con autoría (García-Huidobro y Freire-Smith, 2023). Estas prácticas, dan cuenta de una apuesta importante por el desarrollo de formas híbridas, situadas y en permanente construcción para la investigación-creación. Aquí valdría la pena preguntarse ¿Mediación no es investigación? ¿esta manera de nombrar ubicaría a estos proyectos desde la gestión cultural o la divulgación? ¿Eso implica otra subordinación de las artes, en este caso a asuntos meramente procedimentales?

Por lo mismo, considero que es sano no dar por terminado el debate, no atarnos a una definición, no pensarlo como la construcción de un modelo, sino imaginarlo como un campo-espacio híbrido y complejo; esto asustaría a muchos acostumbrados a las delimitaciones cerradas con lista de comprobación, pero agradará a otros, con ojos, oídos y cuerpos más aventureros, quizás son esos los que finalmente se han lanzado a las aguas innombrables de eso que insistimos en delimitar como investigación-creación.

Posibilidades para la Investigación-Creación en/desde Latinoamérica

¿Será posible entonces pensar en definiciones alternativas para la investigación-creación desde una perspectiva decolonial? Pensar las estéticas latinoamericanas desde lo no lineal, y progresivo, buscar no definirlas sino ampliarlas, expandirlas, decostruirlas, ponerlas en tensión, incluso con la propia idea de cultura. ¿Y si para eso nos sirve el concepto de investigación-creación? Y si es posible dejar de pensarlo como una lista delimitada y específica de atri-

butos que deben cumplirse para satisfacer instituciones y burocracias y lo pensamos como un horizonte posible, si buscamos esa hibridación, que solo tendría lugar en este territorio construido por un conjunto heterogéneo de pulsiones: emancipatorias y explotadoras, revolucionarias y colonialistas ¿y si lo pensamos como Krenak (2022) desde la idea de la construcción de un futuro ancestral?.

Necesitamos pues, desde otros lugares, desde otros saberes, los nuestros, los otros, los transdisciplinares, ampliar los discursos y los consensos sobre la investigación y la creación, ir en la formación más allá de la idea del artista que produce una obra, pensar cómo las herramientas del arte tienen potencialidades y pueden ser utilizadas por y junto con personas que no necesariamente son artistas, generando hilos de diálogo, contemplación, especulación, imaginación, juego e interconexión. Por supuesto, tampoco se trata de una celebración sin más de la potencia de estos cruces, sería indispensable cuestionar las ideas generalizadas sobre este campo y por ejemplo, la intermediación social, o el propio método científico, tanto desde el ejercicio práctico como desde la formación y la labor docente. No solo aceptar estas transformaciones como una idea servil para las artes, una especie de mandato de las artes aplicadas, la forma en que las hacemos útiles ¿tendrían que serlo? Cuestionarlo es inexcusable, pues implica reflexiones apremiantes, como la que tiene que ver con los estándares de la producción académica resultado de la investigación o con los involucramientos a niveles colaborativos que vuelven borrosos los límites entre participación y activismo (Angulo, De Marinis, y Chamoreau, 2024) poniendo en tensión-negociación asuntos de lo colectivo en los límites de la implicación e incidencia.

Ahora que trabajar de esta forma es petición, agenda, demanda, más que acuñar un término o proponer una nueva

herramienta metodológica, considero nuestro deber desde los espacios académicos, preguntarnos por el lugar utilitario en el cual pueden estar ubicándose las prácticas artísticas y por la ética dentro de estos procesos; reflexionar sobre los niveles de inmersión/implicación y ya no solo al respecto de cómo afecta a los resultados de la investigación o de la creación, si no a los individuos participantes de dichos procesos, así como lo que esto acarrea en términos de posicionamiento ético y por lo tanto político. La investigación-creación pareciera condenarnos a la reflexividad constante, lo que al contrario de ver como una carga, deberíamos asumir como una magnífica pero a la vez retadora agenda de futuro.

Insubordinación descolonizadora como práctica, un desplazamiento, un descentrarse, una inevitable postura ética y política, una experimentación; descolonizar la mirada es ante todo un habitar-la como experiencia y práctica reflexiva, para recuperar una memoria y una corporalidad propias, las nuestras, las de nuestro territorio (Rivera Cusicanqui, 2015 p.234). Desmontar el texto social que subyace a las interacciones cotidianas para que de ellas afloren alegorías y memorias, un asunto que involucre en el proceso de conocer y crear por fin a los cuerpos, los sentires, los recuerdos, lo fragmentado, un sentipensar de nuestro tiempo. ¿Y si el asunto no es la teoría y la práctica sino el discurso y la práctica? Desde nuestros territorios podemos idear estrategias para descolonizar el pensamiento que quizás puedan llevar a cuestionar las formas y validaciones del conocimiento sobre una disciplina o un proceso asumiéndolos también subalternizados por nuestro entrenamiento racional. Quizás la investigación-creación nos permita soñar con un universo de prácticas significantes como ejercicio de descolonización (Rivera Cusicanqui, 2015). Me gusta imaginar cómo debe-

ríamos entusiasmarnos y sostener que tenemos a través de la investigación-creación una enorme responsabilidad de pensar lo estético, como un llamado de nuestro tiempo, para repolitizar la mirada y la acción sobre el mundo.

Este texto se propuso como una deriva, ¿Cuándo en el mundo académico nos lo permitimos? ¿Cómo se reporta el no saber en los informes? Investigación para crear, investigación artística, investigación para transformar, intermediación artística ¿Cuál es el objetivo de la investigación-creación? Situada, colectiva, multidisciplinaria, sentipensante, así la imagino. Y claro, para que deje de sonar utópico necesitamos generar condiciones no solo intelectuales, contextuales, sino principalmente de diálogo y escucha, más allá de las instituciones, sus comprobaciones y formatos, para la construcción de formas de enunciación otras, que no busquen ser totalizadoras, verdaderas e irrefutables. Ojalá atendamos este llamado y podamos encontrar colectivamente modos de hacer desestabilizadores, impermanentes, híbridos, reflexivos y en constante cambio. Ese es el concepto, ese es el origen que de investigación-creación merece (es) Latinoamérica.

Referencias

Alba, G. y Buenaventura, J.G. (2020). Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación. Cuaderno 79, 21-49. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Angulo, C; De Marinis, L y Chamoreau, C. (2024). *Retos, dilemas y tensiones de la intermediación y la investigación social posicionada*. Boletín de Antropología, Vol. 39 No 67, enero-junio. Universidad de Antioquia

Borges, J. L. (1952). Otras Inquisiciones. Buenos Aires: Editorial Sur.

Feral, J. (2009). Dosier Scanner. Investigación y creación. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 2009, núm.

35, p. 321-6, https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252849

Foucault, M. (1966). Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Galindo Almanza, S. (1997). *La Intuición en la Investigación Científica.* Ciencias nº 47, 58-61 julio-septiembre. Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.

García-Huidobro-Munita R. y Freire-Smith M. (2023). Hacia prácticas artísticas de mediación en contextos sociales. *Arte, Individuo y Sociedad*, *35*(3), 993-1018. https://doi.org/10.5209/aris.85576

García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria.* Madrid, España: Gedisa.

González, J. (2011). *Desarrollo de cibercultur@ en proyectos de conocimiento: hacia una comunidad emergente de investigación*. *Comunicação & Sociedade*, *32*(55), 5-33.

Krenak, A. (2022). Futuros Ancestrales. Sao Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Longoni, A., Mezquita, A., Mongan, G., Suárez, S., Henaro, S. y Díaz, T. (2022). *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra. Red conceptualismos del sur.* Ciudad de México: Muac-UNAM.

Llobet Vallejos, J. P. (2024). "Comunicar la escucha": un modelo de investigación-creación para la formación de grado. *Revista RAES*, XVI (29), pp. 134-149.

Moncayo, V. (comp.). (2009). *Fals Borda, Orlando, 1925-2008. Una sociología sentipensante para América Latina.* Bogotá: Siglo del Hombre Editores-CLACSO.

Moreno Acosta, A y Kenbel, C (Coords). (2022). *Experiencias dialógicas en investigación social: narrativas, potencialidades y aprendizajes en la co-construcción de conocimientos y acción.* Río Cuarto: UniRío Editora, Disponible en: https://www.unirioeditora.com.ar/producto/experiencias-dialogicas-investigacion-social/

Moreno Acosta, A. (Coord.). (2023) *Jalpa. Mapa-Relato de un Ejido.* Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila.

Piovani, J. I. y Muñiz, L. M. (coords) (2018). *¿Condenados a la reflexividad? - apuntes para repensar el proceso de investigación social.* Editorial Biblos.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Chi´xi desde la historia andina.* Buenos Aires: Tinta limón.

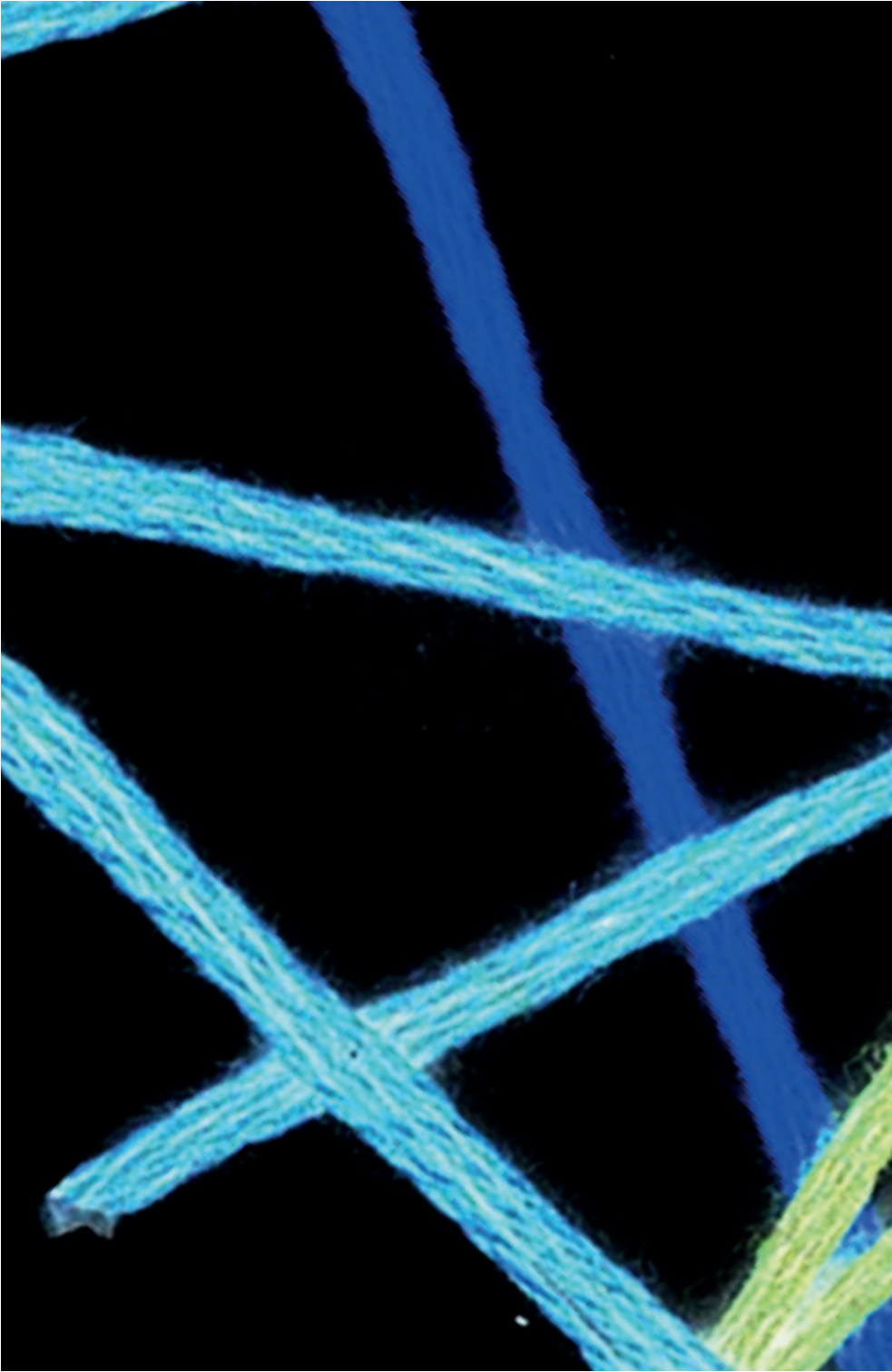
Samaja, J. (2004). *Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: editorial universitaria de Buenos Aires.

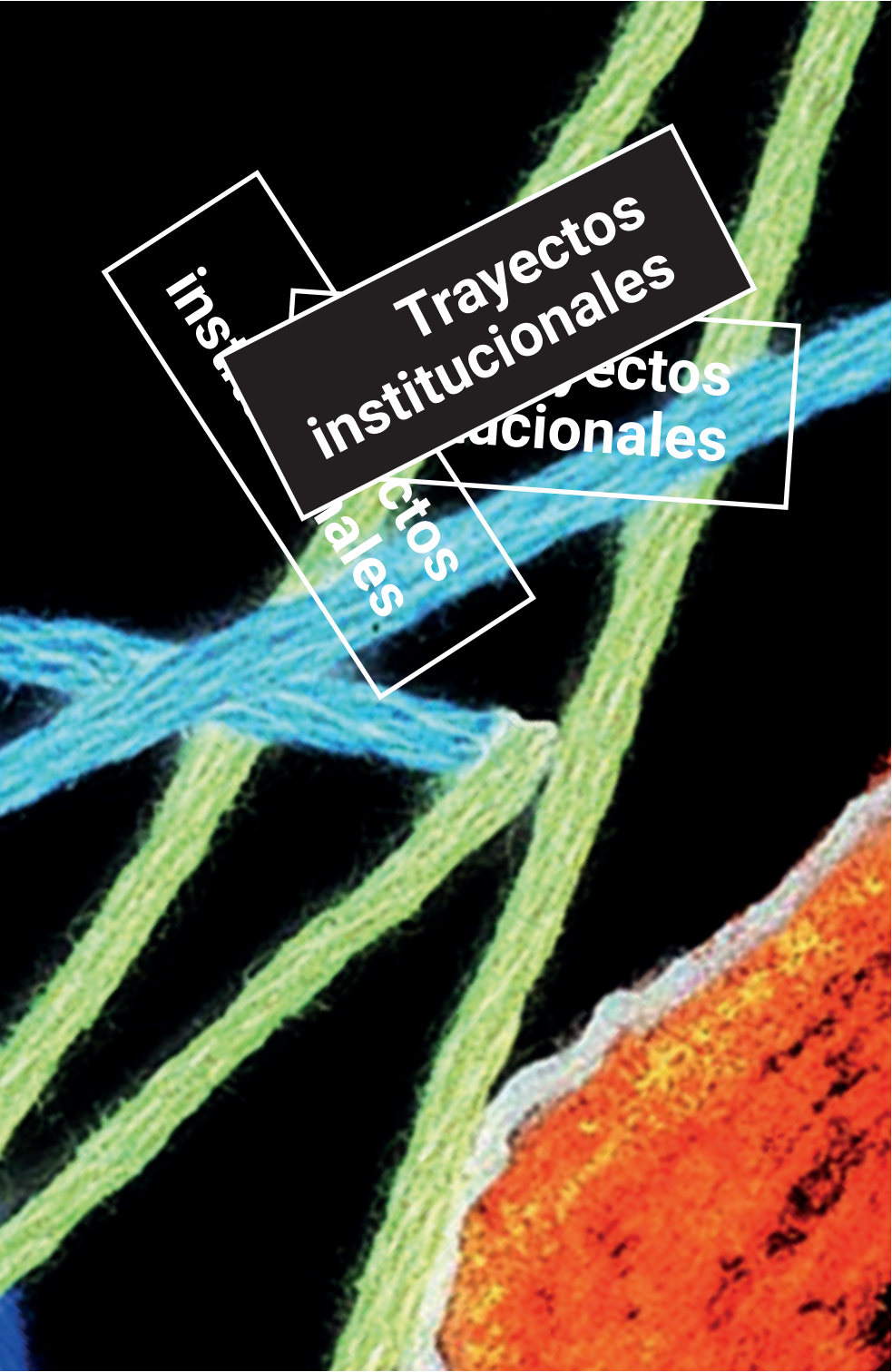
Santamaría-Delgado, C y Ochoa, J.S. (2024). *De la investigación formativa a la creación crítica y reflexiva: aportes para una reconfiguración de la investigación creación en programas de posgrado en música.* Revista El Oído Pensante, octubre, 2024 - marzo, 2025, 25-53.

Scialom, M., & Fernandes, C. (2022). *Prática artística como pesquisa no Brasil: Algumas reflexões iniciais.* Revista De Ciências Humanas, *2*(22). https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/14230

Adriana M. Moreno Acosta

Investigadora, realizadora audiovisual, docente. Sus proyectos buscan propiciar encuentros entre teorías y metodologías provenientes de las Artes y las Ciencias Sociales a través de procesos de investigación-creación. Posdoctorado en el Programa de Becas posdoctorales de la UNAM, Doctora en Comunicación, Realizadora de Cine y Televisión y Magíster en Estudios Culturales. Miembro del SNII nivel 1 y de la Red de Expertos ODS-México, Cofundadora de la Red Iberoamericana de Estudios de la Cultura Visual Abya Yala. Áreas de interés-investigación: estudios visuales, Investigación-creación audiovisual, interdisciplina, tecnología y vida cotidiana, metodologías participativas. E-mail: adrihana@gmail.com




Trayectos
institucionales

02. *El arte es una forma de conocer*, no de hacer: entrevista con Luis Camnitzer

Sofía Sienra Chaves
Universidad Autónoma Metropolitana[1]
México · Uruguay

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175370

En 2019 asistí a la defensa pública de la tesis doctoral *Especulaciones y derivas frente al dilema presentado por una "Falsificación Original"* de Luis Camnitzer. Pero no se trataba de una instancia convencional. Para empezar, el evento tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, que en ese momento exhibía su retrospectiva *Hospicio de utopías fallidas*, abarcando seis décadas de trayectoria artística, que incluyen abordajes conceptualistas, acciones orientadas hacia el arte político y producciones centradas en el asunto de la educación y el aprendizaje. Por otro lado, la institución académica otorgante del grado, Liberis Artium Universitas (LAU), es una universidad nómada, porosa y anti-burocrática, fundada por el artista, investigador y curador español Isidro López-Aparicio. Además, la tesis fue resultado de un trabajo colectivo a partir de la provocación del envío de la firma de Camnitzer a un grupo de estudiantes invitados a "plagiar" al artista, participantes del proyecto titulado *Falsificación original*.

1 Este trabajo fue realizado con el apoyo de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), a través del programa Estancias Posdoctorales por México (2023).

En el fondo, el evento se presentaba como un despliegue para-institucional performático, altamente paradójico, crítico y movilizador. El ejercicio escénico lograba apropiar las estructuras, los formatos, los ritos académicos estabilizados, generando una instancia genuina de conocimiento, no mermada por su dimensión ficcional sino incluso potenciada por esta. A decir del fundador de la LAU, las universidades, en el marco del capitalismo académico, "han establecido procesos de control y explotación que implican la vampirización de la energía en un absurdo del micromérito y el credo del certificado"[2]. Actualmente contamos estructuras universitarias altamente burocratizadas y mercantilizadas que fomentan la simulación y el empobrecimiento del pensamiento en pos de la domesticación instrumental del saber. En este sentido, cabe mencionar que Camnitzer accedió a participar en el proceso para la obtención del grado, bajo la condición de que "en caso de una acreditación futura de la Universidad, el suscrito solicita que este título pierda vigencia y sea revocado".[3]

Esta práctica, como otras que conocí antes y después a través de piezas, ensayos y conferencias de Luis Camnitzer, muestra su insistente compromiso político e intelectual con el cuestionamiento de la realidad y con la transformación social a través del arte y la educación. A pesar de los intentos por desafiar los mecanismos protagónicos de idolatría autoral –característicos de la sociedad individualista en general, y del arte institucional en particular– Luis Camnitzer es una figura clave para la educación

2 López Aparicio en Museo Reina Sofía (2023) *Escuela perturbable 2*. Disponible en: https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/viewer/114013/?offset=#page=8&viewer=picture&o=share&n=0&q=

3 *Idem*.

y el arte latinoamericanos. Son sus ideas, su experiencia vital y su praxis material, antes que su nombre como autor(idad), lo que nos lleva a entablar un diálogo y a incluir la entrevista en el presente libro. [4]

La posición de Luis Camnitzer se vuelve marca en el territorio, punto de referencia o hito en el paisaje. A su vez, su trayecto(ria) singular, caracterizado por el desmarque crítico y por la incomplicidad frente a lo dado, nos permite atisbar algunos periplos y pugnas de las últimas décadas en torno a la educación artística. La voz de Luis Camnitzer resuena a la hora de trazar esos *paisajes y recorridos*, que contribuyen tanto a mapear, como a problematizar colectivamente la investigación-creación en nuestro Sur.

> ***Sofía Sienra Chaves (SSC):*** *Usted tiene una larga trayectoria como artista y educador. ¿Cómo fue su acercamiento a la docencia? ¿Qué lugar ocupaba en ese entonces la pregunta por el conocimiento artístico?*

Luis Camnitzer (LC) - Es una evolución larga, de unos setenta años, digamos. Yo entré a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en Montevideo, a los dieciséis años. Se trataba de una escuela muy académica y lo más moderno que había era a cargo de profesores que habían estudiado con André Lhote en París, hacían un postcubismo académico. Pero en escultura era más académico todavía: se empezaba copiando bustos romanos y cosas por el estilo. Eso, más o menos, me fue llevando a pensar en cómo debería ser una escuela, ¿cómo debería ser institucionalmente? Y, a través de los años siguientes, me fui metiendo en planes de estudio. Es decir, la idea no era enseñar, sino más bien pensar lo institucional.

4 Entrevista realizada el 21 de mayo de 2024 por Sofía Sienra, mediante comunicación electrónica.

Me fui a Alemania con la misión oficial de analizar planes de estudio, gracias a una beca para estudiar cultura en la Academia de Múnich. Cuando volví, había un nuevo grupo en la Asociación de Bellas Artes, también preocupado por los planes de estudio. Me integré a ese grupo y ya antes de que me fuera habíamos logrado que la Escuela saliera del Ministerio de Cultura y pasara a la Universidad. Esto nos dio cogobierno en la Escuela, lo cual es muy importante. Desarrollamos un plan de estudios, ocupamos la Escuela, logramos que todos los profesores se fueran o renunciaran. Luego se llamó a concurso, y la Asamblea de estudiantes eligió a tres de nosotros para concursar –no para ganar el concurso pero para salir de referencia a aquellos que venían de afuera y no tenían idea de qué estaba pasando o qué era lo que queríamos–. De todos modos, finalmente los tres ganamos el concurso, a través de un jurado independiente que reconoció la importancia del cambio del plan de estudio. Y fue ahí, a los veintiuno, cuando de golpe me enfrenté a la necesidad de enseñar, que era algo que nunca se me había ocurrido porque era muy tímido y tenía pánico de enfrentarme a la gente.

Entonces eso me obligó a pensar en ejercicios para los estudiantes, que se trataban –en mi caso era grabado– de deconstruir el grabado para que los estudiantes lo reinventaran y tomaran práctica. O sea que era un planteo bastante conceptual. Mientras mi arte era expresionista, estaba enseñando en términos de conceptualismo. Recién en el 66 quebré con el expresionismo y empecé a hacer lo que después se llamó "arte conceptual", un título que nunca me gustó mucho, y el libro *Didáctica de la libe-*

ración. Arte conceptualista latinoamericano (2008) trata precisamente esa diferencia.[5]

De ahí en adelante, en realidad, para mí ya no había mucha diferencia entre hacer arte y enseñar. Cuando hacía una obra tenía intenciones pedagógicas, de transformación del público. Esa base la fui evolucionando hasta llegar a la conclusión de que el arte es una forma de conocer, no de hacer y que el hacer cosas es incidental. Es como sí quisieras escribir un libro de ideas: tienes que escribirlo, pero la parte más importante son las ideas y no la escritura, y menos aún la caligrafía. En el arte te evalúan la caligrafía más que las ideas, y ese es un problema.

> ***SSC -*** *¿Podría coincidir en que todo gesto educativo presupone algún tipo de investigación pedagógica más o menos explícita? ¿Se podría pensar en una investigación educativa basada en las artes? ¿O una investigación artística basada en lo educativo? ¿Qué puentes o vasos comunicantes reconocería entre estas?*

LC - De eso se trata, si estás pensando en términos de conocimiento. O sea, al pensar en términos de producción caemos en divisiones artesanales: evaluamos un cuadro como pintura o una escultura como escultura, y son compartimentos estancos. Aun cuando el arte evolucionó a formas más interdisciplinarias, sigue apoyado básicamente en la fabricación y no en la revelación de conocimientos nuevos. Y es cuando evaluás la historia del arte, los grandes maestros: todos esos son gente que trabaja virtuosamente y que tiene un elemento más que virtuosismo, algo que toca el conocimiento. Pero llegás a ese conocimiento a través de la evaluación artesanal.

5 Camnitzer, L. (2008) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano.* Montevideo: HUM.

A mí me interesa más una idea nueva hecha torpemente que una idea vieja hecha bien. Entonces ahí se da vuelta el problema. Pero esto también implica que no hay una división entre arte y educación. Si estamos hablando de que el arte es un instrumento cognitivo, hay que empezar a discutir qué es la cognición. Y cuando discutís qué es la cognición, te das cuenta de que la educación tradicional está basada en la lógica, en la relación de causa y efecto, en secuencia de cuantificación, y que la fantasía aparece como un ruido en ese proceso. Pero es un ruido que es contribuido justamente por el arte.

Al hablar del conocimiento como un campo entero –no fragmentado en *fantasía*, por un lado, y en *cuantitativo* por otro–, te das cuenta de que la fantasía o la imaginación, desbordadas, sirven para evaluar y criticar aquello que es cuantificable y que, por lo tanto, son muy importantes. Porque el evaluar la cantidad desde la cantidad es un poco incestuoso, digamos. En cambio, si te salís de ese marco, de golpe estás entre lo posible y lo imposible, y ahí empezás a analizar críticamente: ¿por qué algo es imposible? Y una vez que lidiás con la imposibilidad, ves las causas de esa imposibilidad. Hay cosas que son realmente imposibles, así como hay otras que son imposibles porque hay ciertos intereses que no quieren que sean posibles.

Entonces la educación integral es cuantitativa, es cualitativa, es fantasiosa y es política. Porque en todo este juego también ubicás dónde está el poder: quién lo tiene, a qué intereses sirve y por qué no lo tenemos.

***SSC** - Esto me recuerda a su conferencia de 2017[6], en la que distingue tres figuras: el científico, el artista y el*

6 Conferencia en la Universidad de Málaga "El arte como forma de conocimiento". Transcripción disponible en: https://core.ac.uk/download/pdf/75996641.pdf

mago. Más que compartimentos estancos, podrían entenderse como tendencias epistemológicas de nuestra relación con las creencias y las explicaciones. ¿Podría ahondar en la complejidad de los discursos desde el arte y en cómo esta se vincula con la capacidad problematizadora y, en última instancia, con la creación de conocimiento en este ámbito?

LC - El asunto es que, como conceptualista, vengo de problematizar lo que hago y buscar una solución. Eso me llevó a querer escribir un libro sobre el pensamiento artístico (o *Art Thinking*), que se titula "*In-utilidad: el arte como educación*".[7] Pero, en la medida que estuve escribiéndolo, me di cuenta de que no alcanza: no es un asunto de pensar. Porque pensar, en general, se reduce a pensar con palabras, y cuando trabajás con arte estás justamente explorando lo que las palabras no pueden describir. Estás tratando de ver qué pasa en el espacio que hay entre las palabras, de excavarlo y sacarlo; pero no lo podés poner en palabras porque matás esa experiencia.

Entonces yo hablo de la "artesanía *plus*" –no del arte *plus*– donde, aunque originalmente el arte viene de una historia artesanal, en realidad lo que lo hace arte no es la artesanía, sino ese "plus" que busca lo que no sabés y, a lo mejor, lo que nunca sabrás. A eso lo llamamos "misterio", que es una mala palabra en ciencia, pero que es inevitable. Mientras que cuando la ciencia se enfrenta a un misterio trata de revelarlo y eliminarlo, en el arte muchas veces tratás de mantenerlo, cuidarlo e incorporarlo a la actividad cotidiana para enriquecerla.

Hoy pienso que el arte es un instrumento secular para tratar el misterio. No se trata de delegar el poder a un

7 Camnitzer, L. (2024*) In_utilidad: el arte como educación*, Montevideo, Buenos Aires: Cruce Casa editora.

cura, a un sacerdote o a una estructura eclesiástica que llega con el dogma, y dice: "Esto es un misterio y hay que dejarlo ahí. Dios se encarga de eso". Yo creo que el artista se encarga de eso, que no delega el poder. Eso no quiere decir que haya que destruir el misterio, sino ver cómo lo integramos al proceso del conocimiento. Pienso que todo el mundo tiene la libertad de mirar el mismo objeto o el mismo evento desde múltiples puntos de vista, algunos descriptibles en palabras y otros no. Algunos son experiencias que no son transmisibles, o que lo son a través de estímulos, pero no de palabras. Y ese es el campo del arte.

Ahí es de donde aparece el peligro de la inteligencia artificial, que está justamente en que trata de reducir todo a algoritmos y va amputando esa percepción de lo misterioso, que no es computable. ¿Y qué hacemos frente a eso? Ahí es donde la misión del artista tiene que ser reevaluada y redefinida. Yo no sé cuál es la respuesta, pero sé que el campo del arte es el antídoto contra la robotización.

> ***SSC*** *– En su texto titulado* **¿Es posible la enseñanza del arte?**[8] *analiza diferentes modelos educativos que históricamente se han aplicado en las academias de arte, incluidos los reformistas y los posacadémicos. Allí revisa una serie de supuestos y fines de la educación artística, entre ellos la idea de "transmisión" de capacidades y talentos, así como la concepción del sistema educativo como "filtro" destinado a destilar a unos pocos. A la luz de ese análisis ¿qué observaciones haría sobre la formación artística actual? ¿Qué lugar podría ocupar la investigación para las nuevas generaciones de artistas?*

8 En Camnitzer, L. (2010) *Arte, Estado y no he estado.* Montevideo: HUM.

LC - A mí me parece bien que un artista pueda articular lo que hace, mientras no agote lo que hace en esa investigación. Pero no sé, la palabra "investigación" está un poco vaga en todo esto, a lo mejor conviene otra. Por otro lado, a mí me interesa cada vez menos la educación artística. Lo que me interesa es romper la prisión de la educación normal, abrirla a la imaginación. Y si eso produce artistas profesionales o no, es secundario.

En cierto modo, eso va junto con no creer demasiado en la autoría. No me interesa si algo de Picasso no es de Picasso, o si es de Leonardo o de Juan Pérez. Lo que me interesa, en términos de conocimiento, es qué es lo que contribuye al proceso colectivo, cultural. Y, en la medida en que la autoría se mantiene, ese proceso de absorción colectiva se ve disminuido: queda localizado en el lugar geográfico del autor, y solo algunas partes pasan al consenso cultural, pero no todo, porque hay algo aprisionado por un nombre. En ese sentido, una vez que esa contribución termina siendo anónima y se olvida quién fue el autor, es cuando tiene su efecto total y puede ser desafiada para crear nuevos conocimientos. Es una cosa dinámica. Mientras tengamos una historia del arte basada en autores, ese proceso está frenado.

Entonces todo este contexto hace la palabra "investigación" un poco ambigua y complicada, porque para algunos la investigación de la historia del arte es justamente acumular los nombres, acumular las medidas de las obras, acumular las fechas, acumular quién pagó y todo este tipo de cosas. Es decir, los territorios cerrados de las disciplinas al servicio de una historia tradicional de objetos, que a mí no me parece muy importante.

Me parece importante cómo vemos colectivamente el mundo y cómo lo organizamos.

SSC - *Con el paso del tiempo, ¿ha llegado a pensar en otra definición de investigación? ¿Existen modos de investigar que no estén necesariamente ligados a los métodos y procedimientos del conocimiento científico?*

LC - En este instante a mí me interesa el "ciudadano creativo" y no el "ciudadano sumiso". El ciudadano creativo puede estar dentro de una escala muy al principio o muy al final, pero no importa: lo que importa es que ese ciudadano ejerza su creatividad al máximo de lo que puede. Pero, al mantener la palabra "ciudadano", quiere decir que ese individuo también tiene que ser responsable de lo que hace.

Esa responsabilidad implica información: información sobre sí mismo, información sobre la actividad e información sobre los posibles efectos. Y ahí se abre un proceso que es tanto de acumulación de datos –que es lo que la investigación tradicional entiende– como de mantener una coherencia ética que conduzca a una construcción social que tenga sentido, que sea positiva y ecuánime. O sea, que el poder esté distribuido equitativamente y no acumulado por algunos para explotar a otros.

SSC – *En los últimos años he notado una tendencia a incorporar la figura del "artista-investigador" y de la "investigación-creación" en los contextos institucionales de las artes. ¿Ha observado usted este fenómeno? ¿Existen antecedentes al respecto en América Latina?*

LC - En general, yo creo que un artista investiga. Cuando hicimos la reforma en la ENBA, en el fondo fue una reforma artesanal. O sea, mirando hacia atrás, ahora veo que lo que nos preocupaba era la división académica en las técnicas y lo que podríamos llamar "falta de investigación". Me acuerdo de que conseguimos equipo de soldadura por primera vez en la historia de la Escuela, y que aplicábamos el soldador al yeso, a la piedra, a lo que

fuera. Es decir, estábamos investigando: ¿qué podemos hacer con esto? Aunque el sentido común te decía: "esto es una pérdida de tiempo, el soldador es para metal".

Los ejercicios que hicimos fueron ejercicios cuestionadores, importantes para abrir la perspectiva y para no permitir que entres a través de prejuicios; que entres diciendo: "Yo quiero pintar". ¡No! Tenías que pasar por un proceso en el que al final llegás a la conclusión que tenés que pintar porque no hay otra manera de hacer lo que querés que hacer. Y eso lo podemos llamar "investigación". No lo llamábamos "investigación" entonces, pero era ese proceso educativo abierto.

Ahora sí hay una intención de entrar en el canon universitario, pero la palabra "investigación" tiene el peligro de ser un instrumento para darle credibilidad a la Escuela frente a otras facultades. El asunto es que yo no sé en qué medida es realmente una investigación deducida de la actividad artística, o si es una manera de decir: "Nosotros también investigamos". Este problema lo tienen en muchas escuelas, no solo en América Latina, sino en todos lados. Siempre en el Departamento de Arte, la Escuela de Arte, dentro de una universidad, es la parte menor, descartable de la institución. Es la primera que recortan. Entonces necesitan afirmar una credibilidad para que no los toquen y necesitan una burocratización similar a los otros campos disciplinarios. Pero eso no es una buena idea.

> ***SSC*** *- Si se hace por esa necesidad de legitimarse, entonces se vuelve una especie de simulacro.*

LC - Cuando dirigía el Departamento en mi Universidad, un día me llegó un formulario sobre "control de competencias" que era diseñado obviamente por los departamentos de "disciplinas duras" que no servían para las humanidades. Me acuerdo de que contesté que estaría encantado de llenar el formulario, pero que de momento

no estaba equipado para hacerlo, porque me faltaba una respuesta que la Administración tenía que darme y que era: ¿Cómo le enseño lo que es cursi a una persona cursi?

Les dije que, una vez que me contestaran esa pregunta, les daría todo el material que quisieran. Nunca más oí de ellos.

> ***SSC*** *– A lo largo de su trayectoria ha transitado entre Uruguay y Estados Unidos. ¿Qué tensiones entre el contexto académico-artístico latinoamericano y el estadounidense destacaría a partir de esa experiencia?*

LC – En cierto modo, yo nunca me fui. Me fui físicamente, pero no mentalmente. Los primeros tres años de la reforma fueron muy fértiles y me nutrieron en lo que hice en Estados Unidos. Cuando en el 69 me llamaron en una universidad para organizar el Departamento de Arte de una institución nueva, apliqué lo que había aprendido en Montevideo.

El programa consistía en un primer año de "lavado de cerebro", o sea, de deconstruir la estructura donde "por un lado, tal color, por otro tal volumen y por el otro las técnicas". Era un curso entero para desarmar esa estructura y, una vez logrado, los estudiantes pasaban a un segundo nivel en el que tenían una relación tutorial con los profesores, en la que tenían que elaborar un problema artístico para resolver.

El proceso implicaba, por lo menos, un encuentro semanal, uno a uno con los estudiantes, para desafiar las propuestas que nos traían, hasta llegar a un punto en el que ambos –el estudiante y el profesor– entendíamos que, si no trabajaban en eso, iban a ser infelices. O sea, llegar a un punto de *necesidad* de tener que hacerlo. Y si en ese momento eso era un cuadro académico renacentista, bueno, está bien. El asunto empezaba cuando alguien ve-

nía diciendo: "yo quiero pintar paisajes", y yo empezaba: "¿por qué?, ¿y por qué…?" Al final esa persona terminaba diseñando jardines. Así era el proceso.

Después venía el tercer período, que era más real, en donde el estudiante tenía que hacer un proyecto fuera de la Escuela. Sin la ayuda de la institución, tenía que lograr vender un proyecto y financiarlo. Otro ingrediente era una muestra personal en la universidad, para lo cual el estudiante tenía que preparar un catálogo, elaborar el texto para la prensa y encargarse de todo: el montaje, la curaduría, etc. Es decir, entraba en todas esas actividades que se entendían como parte de la profesión del artista.

Hoy por hoy lo haría distinto, pero en ese momento –te estoy hablando de los setenta– ese plan de estudios era novedoso. Incluso actualmente, cuando cuento lo que hacíamos hace medio siglo, dicen: "Eso aún no se hace, ¿no?".

> ***SSC –*** *¿Qué lugar puede ocupar la escritura en las artes? En particular, en las academias de arte se ha discutido mucho sobre la pertinencia de exigir un trabajo escrito final, y más ampliamente, sobre si los artistas deben escribir. ¿Cuál es su opinión al respecto?*

LC - Yo escribo cuando tengo un problema que tiene que estar resuelto escribiendo y no puede ser resuelto en otro medio. Entonces, desde el punto de vista del conocimiento, hay situaciones, temas, problemas o proyectos cuya presentación ideal obliga a usar un medio determinado. Si el mejor medio es pintar, no tiene sentido que yo trate de escribir, y si el mejor medio es escribir, no tiene sentido que trate de pintar. Ahora, la educación en general no permite eso, porque te enseña a pintar y después te las arreglás, o te enseña a escribir y después te las arreglás. No te enseña a conocer y después ver cuál es el mejor medio, y, si no existe, a inventar un medio nuevo.

Pero un medio no es el punto de partida: es el punto que te ayuda a formalizar lo que querés formalizar para poder comunicarte. Y eso a veces es escrito, a veces es pintado, a veces es esculpido, a veces una mezcla. No está predeterminado: es una consecuencia de lo que tenés que hacer para lograr lo que querés lograr.

Entonces, a mí no me gusta que me llamen ensayista, crítico o curador. Soy un artista que entiende que su medio –o campo de desarrollo– es el conocimiento; es la forma en la que puedo manejarlo. Y hay momentos en que la mejor solución es curar una muestra de otros artistas; en otros, hacer una muestra personal; y en otros, organizar una muestra en la que incorpore al público.

> ***SSC –*** *Para cerrar, quisiera hacerle una pregunta que puede parecer muy general, pero que se desprende de todo lo que hemos conversado: ¿qué es para usted el conocimiento?*

LC – Es una forma de procesar datos, de organizarlos y de darles un orden; o bien de desordenarlos para reordenarlos, o para mostrar lo que falta y tratar de encontrarlo. No es exactamente la respuesta epíloga ideal, pero es eso. Hay un neurobiólogo inglés que opina que nosotros lo único que hacemos es recibir un cierto grado de información, de estímulos, y lo organizamos. Que, en el fondo, nuestra noción de realidad es una alucinación que nos permite sobrevivir, pero no mucho más que eso. No tiene nada de absoluto. El conocimiento, en ese sentido, tampoco llega a lo absoluto, sino que es un mecanismo de sobrevivencia más o menos interesante. Desde mi punto de vista, te puede oprimir, porque el poder de organización te es dado; o te puede liberar, porque te enseña y nutre para ir organizando o desorganizando.

Luis Camnitzer

Artista uruguayo, vive en Nueva York desde 1964. Profesor Emérito de la Universidad del Estado de Nueva York. Graduado en escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, Uruguay. Galardonado con la Beca Guggenheim en 1961 y 1982. Entre las exposiciones más importantes se encuentran: Bienal de Venecia (1988); Bienal de San Pablo (1996); Whitney Biennial (2000). En 2018 inauguró su muestra retrospectiva en el Museo Reina Sofía. Sus obras forman parte de colecciones de alrededor de 50 museos. Entre sus libros se destacan Didactics of Liberation: Conceptualism in Latin America (2007) con traducción al español publicada por HUM y CENDEAC (2008); On Art, Artists, Latin America and Other Utopias (2009) antología de ensayos compilada por Rachel Weiss; De la Coca Cola al arte boludo, Metales Pesados (2009); Arte, Estado, y no he estado, HUM (2012), One Number is Worth One Word, e-flux journal y Sternberg Press (2020); In_Utilidad: Arte como educación, Cruce Casa Editora (2024).

Sofía Sienra Chaves

Investigadora, creadora y docente uruguaya radicada en México. Doctora en Artes por el INBAL (México). Actualmente realiza una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana con el apoyo de la Secihti (México). Sus campos de interés se centran en los cruces entre estética, política y tecnología, en la epistemología del arte y los estudios visuales latinoamericanos. Ha participado en exposiciones artísticas y eventos académicos en Uruguay, Argentina, Colombia, México, España, Canadá, Finlandia, Japón y China. E-mail: sofisienra@gmail.com

03. Crónicas sobre la investigación creación y su traducción en la reforma curricular de la Carrera de Artes Visuales-PUJ

Claudia Salamanca
Nathali Buenaventura
Sylvia Suárez
Pontificia Universidad Javeriana
Colombia

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175408

A partir de tres narraciones basadas en la experiencia y experimentación pedagógica con procesos de investigación + creación en la Carrera de Artes Visuales (CAV) de la Pontificia Universidad Javeriana: "La (aquella) señora de las arepas", "La joven con el tocado de tripas" y "El pan de Manuel, cada lunes" en Crónicas sobre la investigación creación y su traducción en la reforma curricular de la Carrera de Artes Visuales-PUJ se propone una mirada prismática que reconoce y aborda la singularidad epistémica propia de las prácticas artísticas. Igualmente, el presente texto busca y ahonda en algunas poéticas de resistencia labradas desde la persistencia en el trabajo con lo experimental y lo afectivo en términos pedagógicos, lo cual opera tensiones y movimientos que interpelan las tecnocracias y artefactos de poder en torno a la investigación creación y a la educación artística en al ámbito universitario. Lo anterior, a la vez que se recogen algunos de los núcleos que han impulsado la reflexión curricular de la CAV desde las dimensiones de los currículos ocultos y los currículos implícitos.

Estas narraciones están situadas específicamente en el desarrollo de un nuevo modelo colaborativo de Proyecto y Trabajo de grado de la CAV, espacio de formación en el que se aglutinan apuestas metodológicas que recogen y enyuntan formas para el hacer de la creación y la práctica artística. Este modelo inició en el año 2020, cuando se propuso habitar una comunidad de la diferencia, tomando distancia de las tutorías tradicionales y del tutor como figura de autoridad basada en la correspondencia y la semejanza temática, técnica o formal. Se buscaba entonces la formación de un espacio abiertamente voluble cuyo objeto era la articulación misma de una comunidad de aprendizaje, fundada sobre la base del encuentro y la conversación desde el pensamiento artístico. La conversación estaría encauzada hacia la gestación de formas de aparición, enunciación y transformación social, dadas propiamente en el diálogo sustentado por este espacio pedagógico. Desde su implementación en 2020, en los Laboratorios de Proyecto y Trabajo de Grado también se ponen en juego estrategias diferentes de evaluación en artes, configuración de autorías críticas y creación de discursividad, orientadas tanto a rebasar dinámicas autoritativas tradicionales como a proponer estructuras de conocimiento basadas en la perseverancia, el trabajo con los afectos y las latencias de las comunidades "achipielares" articuladas dentro del modelo de Proyecto y Trabajo de Grado.

En este sentido el "pensar" propio del arte no emerge desapegado de los sujetos que lo portan y lo desenvuelven, sino que precisamente, ese pensar es determinación hacia lo que indica Rolnik: "Pensar consiste en 'escuchar' los afectos, efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente producen en el cuerpo, las turbulencias que provocan en él y la pulsación de mundos larvarios que, genera-

dos en esa fecundación se le anuncian al saber-de-lo-vivo; 'implicarse' en el movimiento de desterritorialización que dichos gérmenes del mundo y guiados por esa escucha y por esa implicación 'crean' una expresión para aquello que pide paso, de modo que tal adquiera un cuerpo concreto." (Rolnik, 2019, p. 81).

Los tres relatos que siguen, recogen algunas memorias de las autoras de este texto en su calidad de docentes asesoras de los laboratorios de Proyecto y Trabajo de Grado dentro del modelo recién descrito, en su fase inicial de implementación. A través de un ejercicio cercano a la crónica, cada una de las autoras ha desprendido algunos fragmentos de dichas memorias a través de los cuáles, es posible observar espíritus distintos en su ejercicio pedagógico y en su interpretación de estos espacios artístico-académicos y señalar algunos retos particulares en relación con las fuerzas de transformación que han animado este lustro de la instauración del modelo en la CAV- PUJ.

Claudia
La (aquella) señora de las arepas

Su proyecto está hecho de caminar, recoger, preguntar el porqué de las cosas, encontrar el absurdo, lo latente en el espacio público. Duerme debajo de la escalera. Se levanta, saca su carrito y empieza a caminar la séptima hacia el centro de Bogotá. Duerme en la Facultad de Artes. Ella dice: "– Me acabo de dar cuenta que hago viendo y siendo niño preguntón. Esa es la base de mí quehacer –". Se pregunta por ¿Cuál es la materialidad de un contexto? Es la plástica de la ciudad. La identifica. Ve en la calle una coherencia escultórica del juego, ¿juego y coherencia?

Ella es Carolina Carranza. Al año 2020 cursaba su último año en el Programa de Artes Visuales de la Universidad Javeriana. Su proyecto de grado vivía y se hacía en la calle. Recogía, observaba, preguntaba y reensamblaba. Estudiaba el equilibrio que se derivaba del conocimiento de la contingencia; encontraba que lo que parecía precariamente estable, era el resultado de una práctica de la vida diaria que tenía todo un sentido, una historia, una planeación y un desarrollo. Así las cosas, Carolina ponía atención a esas escenografías que nos da el espacio público y que parecen azarosas, pero no. No lo son. Amarres que unen múltiples objetos haciendo posible que una sola persona los cargue; canecas de pintura llenas de concreto y con un palo en la mitad que ejercen como ordenadores del espacio público; un balde en el que parece caber toda una tienda de plásticos; una bicicleta como tienda de ollas, sartenes y utensilios de cocina, que además ofrece servicios de reparación de ollas a presión y en sí, una práctica plástica y escultórica de la vida cotidiana.

> ¿Qué quiero hacer? Salir a la calle a hacer.
>
> Investigación artística. En materialidad y dinámicas sociales.
>
> Construir un sistema de mutación que genera fenómenos tanto plásticos
>
> como "contextuales" (dinámicas) y posteriormente seguir su reacción.
>
> Principio acción-reacción-
>
> Generar mutaciones materiales a objetos de la calle y dispositivos (puede ser una dinámica) para ponerlos a circular en el espacio público.
>
> ¿Cómo hacer del objeto plástico un detonante en la calle?
>
> Hacer mutantes -mis objetos- insertos en la realidad. No solo

> quiero mutaciones materiales y físicas sino intervenir en un contexto y dinámica.
>
> ¿Qué generan? Se camuflan, se adaptan, fragmentan, perturban…[1]

Carolina estableció metodologías de observación y recolección de información. Sus referentes e informantes cargaban con un conocimiento encarnado que compartían en el encuentro de los cuerpos en el espacio público. Carolina preguntaba, compartía, emulaba, encontraba respuestas, conocimiento compartido en la calle.

Luego vino la pandemia.

Desde su casa, Carolina empezó a lanzar zapatos a la calle; también escribía diálogos con tiza en el pavimento. Desde su ventana buscaba interlocutores que lanzaran el zapato de vuelta o alguien que tomara la tiza y respondiera. Creaba juegos desde la reja de su casa. Hizo de la distancia impuesta un estudio del barrio, su barrio. Miró con atención las líneas que regulan el espacio público: la división de los carriles, las cebras de cruce peatonal, la división de calles, los dos metros de distancia mandatorios en pandemia, las líneas amarillas que cercaban espacios de tránsito vehicular, los bolardos, las piedras pintadas de blanco, la cuadrícula de calles y carreras, y todo esto, lo leyó en clave de juego. Las piedras eran fichas, las calles y carreras divisiones de juego, las plantas y jardines privados en andenes espacios de fabulación, y cualquier línea en el piso, una excusa para saltar en un pie.

1 Documento escrito para Seminario 2, Teoría y Práctica. Documento insumo para entrar a proyecto de grado.

Ocho meses después nos encontramos en el ritual de sustentación. Así hemos llamado el espacio en el que l_s estudiantes en el nuevo modelo de proyecto y trabajo de grado en la Carrera de Artes Visuales presentan sus trabajos y cuerpos de escritura a un conjunto de evaluadores –no jurados– que atienden a sus presentaciones. Estamos en pandemia. Carolina ha desarrollado todo su trabajo entre las rejas de las casas de su barrio, en las glorietas de sus avenidas, en las aceras, jardines, andenes, y calles. Este trabajo ha sido el resultado de cultivar una cierta forma de observar que desdobla el encuentro casual y lo abre en su forma más pura de conocimiento e invención de la vida, pero solo para recordarnos que el desdoble es juego y creación. Así las cosas, Carolina presenta su proyecto. Los evaluadores ya han tenido la oportunidad de leer su cuerpo de escritura. Allí vemos una bitácora que a través de la fotografía y el dibujo nos señala asociaciones visuales, entre el juego y la aparente organización del espacio público. Carolina torna el mundo al revés. Ella nos muestra que, en la aparente organización de la vida, nuestra forma de ocupar nos permite resignificar nuestra relación con el barrio y nuestros vecinos en encuentros en los que el juego nos permite decir algo que nadie sabe qué es y aun así decirlo.

En la interlocución con sus evaluadores, uno de ellos enuncia su dificultad de entender cómo en esta institución de educación superior se permite incluir en la bibliografía a la Señora de las arepas. La bibliografía de Carolina reza de la siguiente manera:

Bourriaud, Nicolás. Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora, 2016.

Cortázar, Julio. Rayuela. http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Cortazar, Julio-Rayuela.pdf

Didi Huberman, Georges. Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Manantial, 2014.

Didi Huberman, Georges. Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura.

Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2008.

Yehoshúa y Yeremi Gonzáles. Jugadores en calle 8 sur # 3a- 34. Barrio Villa Javier. 2021.

Herrera Saavedra, Cristina. La producción del espacio comunitario, habitar el suroriente bogotano (Primera edición.). Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

Lanau, David. Otero, Andrea. El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso. Catarata, 2018.

Lévi-Strauss, Claude. El pensamiento salvaje. Fondo de cultura económica. México, 1964.

Londoño Botero, Rocío. La ciudad de Dios en Bogotá: Barrio Villa Javier, Fundación Social, 1994.

Martínez, Chus. «El pulpo enamorado.» 2015. Malba. https://malba.org.ar/laerametabolica/teoria/.

Maillard, Chantal. La baba del caracol, cinco apuntes sobre el poema. España: vaso roto ediciones, 2014.

Ono, Yoko. Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de fluxus. Mariano Mayer.

Buenos Aires: Caja negra, 2019.

Peatones de la carrera 7 con calle 45 hasta la calle 11 sur. 2016 -

Carros de arepas de la carrera 7 con calle 45 hasta la calle 19. 2016- 2021.

Señora de las arepas, esquina de la carrera 5 con calle 12 b. Entre las 7 am y 11. am.

Antes de 2020.

Torregroza-Lara, E. J. (2018). Metáforas para pensar la ciudad. Palabra Clave, 21(1), 36- 57. DOI: 10.5294/ pacla.2018.21.1.3

Como podemos ver en la bibliografía del cuerpo de escritura de Carolina, allí se expresan sus referentes de investigación. La señora de las arepas es referente tal como lo es Yoko Ono. La pregunta que quisiera trabajar en este texto es ¿Qué es un referente? Esta es una pregunta que se sitúa propiamente en la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana en la que, en un giro pedagógico, se da una transformación en los procesos de admisión y en el modelo de proyecto y trabajo de grado. Este último cambió de un modelo de tutoría entre maestro y tutorado a una asignatura con dos profesores y seis estudiantes. Así entonces se produce una torcedura desde los extremos; la admisión y el cierre de carrera ejercen una torción que impacta el currículo. El currículo se retuerce y las fuerzas impactan los cuerpos tanto de estudiantes como de profesores. En la producción de estos cambios se identificaron cuatro dimensiones de la deformación que genera esta torción. Y son: la noción de autor, los ambientes de aprendizaje y sus metodologías, la especificidad disciplinar, y la escritura.

En cuanto a esta última el documento de "Nuevo modelo de proyecto y trabajo de grado: Apuntes para la concepción de un laboratorio extendido", dice:

> A nivel metodológico, la escritura figura a la par y como parte del proceso de creación; ella no aparece diferente al trabajo artístico. A nivel temporal proponemos que los ejercicios escriturales no antecedan ni tampoco aparezcan a posterior de la creación, ya que el artista no escribe necesariamente

> en clave de explicación, aunque pueda serlo, ni se localiza desde el lugar de la crítica, aunque dé cuenta de un ejercicio de mirada. Para dar una imagen, la escritura aparece simultáneamente como un proceso de pensamiento de la mano y del ojo. Condensa el proceso investigativo tanto desde la mano (la práctica), como del ojo (evidencia la mirada que el estudiante habita y que recorre su contexto identificando los lugares de intensidades que lo atraviesan) y así, ambos órganos configuran lugares de relación que habitan la palabra y la imagen en un constante proceso interpretativo por parte del estudiante asistido por las preguntas de quienes los acompañan, sus compañeros y maestros.

Y agrega,

> Lugares donde la escritura se da entre otros son: la bitácora, las notas, las cartas, los diarios, la descripción, los apuntes, los cuadernos, las citas, el collage, entrevistas, conversaciones, WhatsApp, como también el artículo científico, la reseña, la formulación de hipótesis, ensayos y monografía. Esta escritura no aparece en oposición a la "científica." Toda escritura es posible en cuanto a que la forma discuta su lengua; se espera que la lengua como creadora de sentido que el artista en formación use, discuta el contexto dentro del cual "esa" lengua es posible.

Para un lector dado a las categorías, determinaría que el cuerpo de escritura en la Carrera de Artes Visuales corresponde a resultados de escritura creativa, documento que escapa de cierto rigor investigativo y se afilia a lugares más exploratorios y poéticos. Sin embargo, la relación entre el artista y su escritura es la lengua por la que claman sus imágenes. Un artista escribe de acuerdo con la forma en la que sus imágenes le solicitan y en un contexto determinado y todo contexto tiene interlocutores. Volviendo a Carolina y sus referentes, ¿Qué es un referente para un artista en un proceso de investigación creación? ¿Alguien que pinta o esculpe como ell_? ¿Alguien que hace lo que ell_ quisiera hacer? ¿Es un referente artístico necesariamente admirad_? ¿Qué es un referente teórico para un_ artista?

Cuando hablo de referentes con mis estudiantes les pido que piensen en ellos como *médiums*, o como demonios y ángeles que hablando al mismo tiempo y a veces peleando entre sí, buscan persuadir a sus oyentes, o en esqueletos voladores, fantasmagorías del siglo XVII tan reales que parecían acercarse a los espectadores aterrorizados. Sí, todas esas imágenes producen algo de terror. El referente es algo del más allá que se acerca y nos habla de diversas maneras: desde lo críptico que se debe descifrar; con el consejo no solicitado que busca seducirnos entre las formas del terror y el deseo; y a través de palabras que no sabemos de dónde emergen o no tenemos certeza de quién habla (¿nos buscó, le encontramos, o estábamos predestinados a ese encuentro?). Un referente no es simplemente una cita flotante o un modelo de imitación. Un referente es una imagen que obsesivamente nos persigue y a la que tenemos que enfrentar y ofrendar. Sin embargo, enfrentar u ofrendar son acciones que requieren del ejercicio de la creación. Así las cosas, un referente no solo es objeto de análisis. Ese ejercicio analítico pasa por el cedazo del cuerpo, del horror, de la incertidumbre, de sentirse insuficiente, y del miedo. El referente también es una forma temporal. Él carga con un tiempo futuro y se presenta como latencia de aquello que aún no ha sido hecho. Y a la vez, es una pausa que petrifica, que frena el acontecer, puesto que el referente -que viene del pasado- le habla desde la autoridad de lo ya hecho y lo ya dicho.

Pienso entonces, en la Señora de las Arepas que aparece como referente en el cuerpo de escritura de Carolina. ¿Por qué el evaluador externo aparece desconcertado ante esta mención? ¿Hay alguna dignidad requerida en el referente que la Señora de las Arepas no tiene? ¿Qué tipo de autoridad se invoca con el referente? ¿Y qué tipo de autoridad nos da el citarlo? Generalmente en un texto acadé-

mico la Señora de las arepas como los padres, hermanos y amigos, aparecen en agradecimientos e introducciones. Carolina, por el contrario, ve en ella un referente, una imagen con la que debe hablar, enfrentar, invocar, llamar, y descifrar. Un referente como la Señora de las arepas (me pregunto por las mayúsculas que debo usar al citarla) aparece como ese conocimiento encarnado, que entró por la boca, se come, se habla, se comparte, se digiere y se defeca. La cuestión aquí no es de ser lo suficientemente inclusivos para que así, la Señora de las arepas, su práctica y conocimiento entren al mundo académico de los referentes bibliográficos. La cuestión es cómo nos relacionamos con el mundo desde la práctica artística en relación con lo ya dicho, lo porvenir, y lo posible. El referente se descifra, se imita, y se profana, entre otros. También se invoca y se rechaza.

Es evidente que la idea de referente carga una autoridad que la figura del espectro aquí invocado no comparte. Los espectros generan terror tal como ya lo he descrito; así las cosas, la autoridad es inicial más no se sostiene. Propongo entonces un cambio en la denominación de referente y abrirlo hacia la noción de familias; los parentescos son complejos y conflictivos, pero es el lugar desde el cual se construyen acervos experienciales que pueden ser teóricos y prácticos. Un referente entonces se desmantela al ser familia invitándonos a abrazar sus tensiones y fuerzas y evidentemente, horror, miedo y petrificación.

Nathali
El pan de Manuel, cada lunes

Diría que todo empezó poniendo en duda la veracidad del disparate que habíamos propuesto como modelo de enseñanza y aprendizaje para la creación artística;

pamplinas, especialmente aquella parte que rezaba que el modelo tenía uno de sus pilares en la "conversación" como medio para la producción de un pensamiento intersubjetivo, recíproco y propicio para la creación de obras y prácticas artísticas. Pronto se encontró un hecho simple que, sin embargo, exhibía una complejidad importante en la cotidianidad pedagógica: ¡Qué difícil es conversar!

La dificultad de conversar presente en un modelo de enseñanza artística fundamentado en el habla y la escucha mutua, está relacionada con la pretensión experimental del tipo de obra o de propuesta disciplinar que se cree posible en un entorno de trabajo colaborativo, ensueño en el que colisionan, por supuesto, las teorías sobre el arte y la cuestión acerca de cuál es la mejor manera de enseñarlo, o ponerlo en juego en un escenario pedagógico. Hay por supuesto, aquellos que se aproximan a la praxis del diálogo desde una concepción que propone formas análogas a las de los sistemas laborales y culturales imperantes, es decir, se entrena el habla y la escucha para ganar desenvolvimiento ante entornos rápidos, voraces, inquisidores y competitivos. Hay, por otro lado, quienes proponen formas de la palabra y el discurso para dar paso a procesos detenidos y de resistencia ante los regímenes de productividad y ante las matrices culturales, buscando una suerte de "inflamación poética" tal que ocurra un entrenamiento operado propiamente en el pensamiento artístico. Ambas posturas, como las múltiples combinaciones y proporciones entre ellas, acaban por chocar, precisamente con la dificultad de conversar.

Este es un breve relato de cómo Manuel salvó (y sigue salvando) decenas de sesiones de encuentro entre los estudiantes artistas y nosotros dos, quienes fuimos dupla de profesores a cargo de uno de los laboratorios de Proyecto y trabajo de grado de la Carrera de Artes Visua-

les de la Universidad Javeriana en Bogotá. Semestre a semestre, con grupos de seis o siete artistas estudiantes, se desarrollan proyectos de creación artística durante un año, tiempo en el cual se forman pequeñas mancomunidades de aprendizaje y de convivencia en torno al arte y a la investigación artística. Este texto es también, un abrazo para Manuel en la distancia.

Latraverse usó en su libro sobre Wittgenstein, publicado en 1995 por la Universidad Nacional de Colombia, *La sombra del lenguaje*, los más hermosos epígrafes sobre el silencio, entre los cuales está el de Becket con su manifiesto sobre el silencio como aquello irrenunciable que permite que los discursos prosigan y Kafka con su mortífero castigo sobre lo viles que fuimos al romper el encanto de la voz de las sirenas, pero lo fútiles que seremos para romper el encanto de su silencio. Ludwig, que escribió el Tractatus en escrupulosas sentencias nos espetó de entre ellas dos afirmaciones simples. La número 1: "El mundo es todo lo que es el caso" y la número 7: "De lo que no se puede hablar, hay que callar". Hacer aparecer un silencio de esta densidad, es decir, pletórico de sentido y potencia creadora, es prácticamente imposible en un aula de clases, cuyas condiciones precipitan el espanto ante el silencio en la conversación, toda vez que la afección temporal se experimenta como un desperdicio, un hurto o más terrible aún, como un gesto de desaprobación autoritario. Precisamente acontecía que Manuel y yo, resabiados dicharacheros y tertulianos conversadores, también éramos partidarios del disfrute del silencio en la conversación. Hay un agravante en esto y es que particularmente éramos propensos a callar en el inicio de las sesiones. Sentados y sonrientes ante los estudiantes, se nos daba muy bien la dilatación de las secuencias didácticas, como una especie de flamante gimnasia fendelkrasiana con la palabra,

en la que el bostezo, conector por excelencia entre boca y ano, se volvía un gesto metodológico de estupor ante el inicio de una clase y ante el inicio del arte.

Fue así como un día Manuel se presentó a la clase con una hogaza de pan horneada por él esa misma mañana.

Humus, mermelada, mantequilla. Como en los versos de "Sobre qué escribo" de Gunter Grass, el problema de la –pregunta– en un proceso de creación se fermentó en los alvéolos de ese pan que lunes a lunes fue llenando los silencios terroríficos de los estudiantes, -quienes, vidriosos sus ojos no podían creer que Manuel y yo fuéramos no uno, sino dos gatos de Chessire-, con el oficio del masticar, ensalivar y tragar el más crocante y suave pan. Así rumiado, el miedo ante la creación, -que no es otro que el miedo ante las imágenes que moran feroces en nosotros, y el miedo a su depredación-, no se podía hablar sin que gotitas de saliva y boronas mojadas escaparan de las glotonas bocas de todos nosotros, así como la risa, los dientes, la gula, el feliz silencio. Nadie, ninguno, no en absoluto, nunca, ni uno ni ninguna, percibía el momento exacto en que las cadenas de gluten y las azúcares de la mermelada de la mamá de Manuel, desencadenaban el milagro: el fenómeno del habla veraz.

Puesto que no son tanto las imágenes ni las formas de creación del arte lo que brama por su refundación, como las formas en las que hemos aprendido a hablar sobre esto, es decir, el entrenamiento de estricta naturaleza pedagógica que se ejecuta a través de las performancias y teatralidades propias de los entornos educativos. Curiosamente no se trata de renovar las terminologías, ni los enfoques, ni siquiera el fatuo belicismo de las "posturas"; el pan de Manuel, cada lunes, nos mostró que hay una afección refundida, un don del cuerpo, semejante a la gracia del masticar, semejante a la espina en la gargan-

ta, semejante a la yema caliente del huevo. Se trata de recuperar una voluptuosidad, en palabras de Nancy, una -corpulencia- en el acto pedagógico artístico.

El modelo de enseñanza y aprendizaje de los laboratorios de creación en Artes Visuales que se implementaron en 2020 fue creado por un grupo de profesores quienes teníamos un interés en promover la construcción de autorías y singularidades artísticas mediante formas de apoyo, escucha y mutua influencia. Se nos ocurrió que, adicionalmente había que crear nuevos criterios para la configuración de los grupos, los cuales no debían formarse por semejanza de medios, discursos o temáticas; por el contrario, era necesario que las pequeñas comunidades de artistas en formación estuvieran conformadas por diferencias resonantes, es decir que parte del entrenamiento del artista debía ser también el poder atender escuchar e integrar lo distinto, no para homogeneizar los lenguajes, sino para conectarlos, para que nuevas cartografías del mundo fueran dibujadas y operaran como dispositivos de socorro en medio de nuestra actual deslocalización ideológica y carencia de sentido.

La por demás muy audaz y revolucionaria idea de Farinelli (no el *castratti*) sobre la imperante necesidad de volver a dibujar laberintos para devolver plasticidad al mundo, es un golpe masivo a la cultura de la representación y a su más infame religión: la confianza en los mapas dominantes. Cuando pulgarcito deja las migas de pan para encontrar el camino de vuelta a casa, los pájaros se las comen y pulgarcito sigue perdido. Una de las notas más fascinantes de Wittgenstein es aquella en la que advierte al lector acerca de cómo aproximarse a sus escritos: habría así, que considerar las palabras como una escalera a la que se sube para escalar un alto muro, escalera que, sin embargo, una vez llegado el lector al borde del muro,

tendría que patear y dejar caer, quedando así, a solas en el filo del muro, ante la inmensidad tras de este. Supongo que el pan de Manuel era esta escalera de lenguaje, cuyas migas eran comidas por los pájaros, siendo estos no alados ladronzuelos, sino las imágenes mismas, ante cuyo vuelo, nosotros, bípedos glotones no podíamos sino saludar y posteriormente saltar desde el filo del muro y así, pernoctar la voluptuosidad.

Sylvia
La joven con el tocado de tripas

Sólo habían pasado dos semanas del inicio del laboratorio. A través de la revisión de lo que en este contexto

denominábamos imagen germinal, habíamos visto a Isis masticar carne cruda y sangrienta, tomar su sangre menstrual, trepada sobre el comedor de la casa de una familia evidentemente adinerada, hacer una fiesta de té en un baño público, y fabricarse un traje con trozos de carne, como también amordazarse con ellos.

La combinación de elementos de la infancia (juegos, juguetes, expresiones gráficas, rimas, canciones, memorias) con clichés porno eróticos y pornográficos era una constante en sus trabajos. En su escritura, como en sus imágenes, Isis era elocuente, arriesgada, iconoclasta, desacralizadora, e irreverente.

A menudo, el trabajo pedagógico en un laboratorio de creación se relaciona con la necesidad de desbloquear el deseo y permitir a los integrantes dar rienda libre a la experimentación. En este caso, el trabajo parecía pasar por una ruta totalmente opuesta: suspender el flujo de imágenes, incitar una detención que permitiera retornar sobre lo acontecido y recordar. Que contemos con una producción prolífica como punto de partida para un laboratorio no necesariamente es una garantía de un proceso de creación fluido. Muchas imágenes pueden ser un torrente represivo en lugar de un impulso expresivo manifiesto.

Esto me da ocasión de señalar que, desde mi perspectiva, la función del laboratorio no es la producción de imágenes. Es, más bien, la generación de movimientos entre los factores constituyentes del proceso de creación, que garanticen su flujo, permeabilidad y, en general, una dinámica de reciprocidad de esos factores.

Los encuentros se sumaban y las acciones de Isis caían como frutas maduras de un árbol sin que ella se ocupara de recogerlas, prepararlas, consumirlas o compartirlas. Quedaban allí, con la no menos noble tarea de hacer suelo.

¿Cómo suscitar y acompañar la transformación de esta dinámica de aparente derroche?

En los laboratorios activamos tres dispositivos: el lenguaje artístico, la oralidad, la escritura. Aunque para algunos la oralidad y la escritura tienen una relación vicaria con la obra de arte, yo estoy convencida de que ambas tienen un lugar sustancial en los procesos de creación pues son sintomáticas de la relación que los creadores sostienen con su actividad. Un movimiento (aún) imposible en la plástica puede encontrar su motor en la escritura. El habla, por otro lado, es capaz de invocar acontecimientos profundos y desbrozar el camino de los afectos hacia el mundo.

Isis, por ejemplo, se encontraba a sus anchas en la escritura. Quiero decir que, para aquel entonces, ella conseguía entrar en intimidad consigo misma a través de una textualidad vertiginosa y copiosa, plagada de ritmos propios de la tradición oral religiosa y de las canciones y poesías para niños. Fue a través de la escritura que Isis consiguió hacer punto de contacto con el humus de su práctica y recorrer los meandros de su poética. Alcanzar la posibilidad de habitarlos.

De texto en texto, Isis consiguió recordar, traer, levantar, observar, recuperar aquellas memorias ocluidas que "enmudecían" sus trabajos, memorias del abuso sexual que, desde su infancia, torció la realidad como el pescuezo de un pollo, que se quedó mirándola durante años con su expresión congelada de horror.

Carne, carne, carne.

Este hallazgo permitió una elaboración del estatus semiótico de la carne en el contexto poético de Isis. Las cualidades de sus acciones cambiaron, se tornaron porosas, flexibles, fértiles. Es decir que las video acciones que rea-

lizaba eran abre caminos que sugerían variaciones, desplazamientos, modulaciones, y que mostraban indefectiblemente nuevos niveles de comprensión sobre el cuerpo y el poder, el afecto, el deseo...

La carne dejó así de ser objeto, para devenir materia, medio, instancia de una relación posible: sustento de lenguaje.

Poco después, la carne también mutó en animales y las mordazas en señuelos que permitían tejer con frágiles hilos conductuales imágenes de la infancia, la femineidad, la sensualidad y las trampas del deseo.

Construir una relación de confianza en el laboratorio es fundamental. Se trata de un espacio académico en el que, idealmente, habría que trabajar en los márgenes del canon; es decir que uno de los principios pedagógicos de este espacio consiste en evitar la ejecución de juicios de valor con base en modelos, puesto que se trata de dar lugar a lo inédito en lugar de troquelar productos artísticos. Allí, la atención no debería posarse sobre los bordes de un resultado, sino flotar entre potenciales creativos tales como constantes, iteraciones, conexiones, desbordes, elementos externos significativos, entre muchos otros. Pues el objeto del laboratorio no es el perfeccionamiento de un producto artístico, sino la instalación de un aparato de intersubjetividad que sea capaz de alimentar la autonomía de los estudiantes. Quiere decir esto que, si los asesores son una figura autoritativa en dicho espacio, el valor de dicha autoridad está principalmente en su negativa a hacer uso de ella. Se trata de un ejercicio de cesión constante de la autoridad para hacer prevalecer los movimientos del deseo de sus integrantes.

El proceso de Isis continuó en una de las secuencias más prolíficas que he presenciado a través de mis años en la

docencia. Se acercaba el momento de la muestra final, y esto traía consigo la energía de un corte que, por más que nos esforzáramos en fundar la idea de que no implicaba el final de los trabajos que estaban en desarrollo, tenía un efecto de aceleración sobre muchos de sus factores. En uno de nuestros encuentros, alrededor del último mes de trabajo dentro del laboratorio, Isis regresó con un video de una relación sexual con su pareja. Uno de los videos más transparentes o desnudos que he visto en el ámbito académico. En un sólo plano secuencia, desde un punto de vista fijo, lejano y frontal, Isis se veía de espaldas en este momento de intimidad con su pareja, cuya figura apenas se intuía sobre el eje horizontal. Este era uno entre más de una decena de videos que Isis hizo para ese encuentro... el torrente represivo con el que iniciamos el laboratorio retornaba. Ante este ritornello y bajo la presión del fin del semestre, yo intervine, sintiendo una punzada inquietante, intuición de que la sensibilidad de Isis estaba exacerbada por la inminencia del cierre por venir, y traicionando mis propios principios pedagógicos, hice alguna anotación de carácter formal sobre la necesidad de seleccionar, editar, trabajar sobre la sintaxis de estos materiales para la muestra. Isis se encolerizó y expresó su decepción por este comentario; sin duda que esta era una reacción relacionada con el estrés propio de ese momento...pero también era, y desde la propia conciencia que he cultivado en el oficio docente lo supe con certeza, producto del dolor que este comentario produjo, al ser el perfecto ejemplo de ignorar las fuerzas del trabajo y desviar la mirada hacia el canon...la mirada que se obsesiona con buscar lo que no está, en vez de acoger lo que sí. Esta conciencia sobrevino velozmente. Escuché atentamente el reclamo de Isis. Expresé de enseguida mi percepción sobre lo ocurrido y le ofrecí, como una tregua, salir del espacio del laboratorio para que esa confianza que tan delicadamente habíamos

tejido persistiera en mi ausencia. Este día salí del taller en ejercicio de mi autoridad; esperé en un café de la facultad mientras que todo se desenvolvía. Las otras integrantes del laboratorio me pidieron regresar para conocer sus avances, e Isis regresó también con el ánimo de hablar. Reconfortó mi corazón sentir que el desvío fue corto, y reconectamos, iniciando esta etapa final del laboratorio.

Una de las experiencias más conmovedoras en los laboratorios es presenciar el nacimiento de una imagen. Entre muchos o pocos experimentos, algún día, como una especie de eclipse, los elementos constitutivos de una imagen se constelan. Una imagen es, sí, acontecimiento micro-político.

La imagen de Isis proviene de una acción en la ducha de su casa, en donde ella se relaciona con los intestinos de un pollo: no carne esta vez, cadáver, vestigio de un cuerpo que fue. Isis acaricia la cabeza inerte del pollo y envuelve sus brazos con las tripas y también su pecho, su cuello y su cabeza. Escribió: "¿Cómo se vería mi cuerpo si todo

el tiempo se me salieran las tripas? ¿Qué podría percibir el otro si me habitara por dentro? quizá el resultado sería una imagen descarnada y desgarradora, así como he sentido el despelleje de mi cuerpo, el desplume, la muerte que irrumpe ante la inconsciencia. Si veo mis órganos, quizá me sea posible recuperarme."

Poco a poco forma, sin buscarlo, un precioso tocado de tripas que la corona como una mujer nueva. Era impactante e inolvidable la gracia de la joven, coronada con el tocado de tripas.

Tal vez, al fin, nuestra labor en un laboratorio de creación consiste en ofrecer tiempo a los tropos para calzar el afecto.

Claudia Salamanca

Es artista, docente y escribe alrededor de la escritura disciplinar y la juventud en el entrecruce de los estudios visuales y la teoría política. Actualmente es profesora del Departamento de Artes Visuales y decana de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana. Trabaja en el campo de la imagen expandida y el cine experimental preguntándose por las formas de percepción contemporáneas. E-mail: claudia.salamanca@javeriana.edu.co

Nathali Buenaventura Granados

Es profesora del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Es maestra en Artes Plásticas y Magíster interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Su trabajo aborda la relación entre escritura, cuerpo y dibujo y su enfoque interdisciplinar le ha permitido una labor docente en áreas como el performance, la escritura disciplinar artística, la Historia del Arte, la Teoría del Arte, el dibujo y la investigación+creación. Su trayectoria en investigación tiene como ejes transversales la pedagogía artística,

y la espiritualidad, por lo cual su producción abarca escenarios de debate sobre lo pedagógico, la creación artística, los estudios de performance y la relación entre el Arte y lo Sagrado. Actualmente ocupa la dirección del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Javeriana. E-mail: buenaventura_n@javeriana.edu.co

Sylvia Juliana Suárez Segura

Bogotá, 1981. Es artista, historiadora del arte, curadora y docente. Se ha enfocado en la historia del arte en Colombia y América Latina y en el estudio de los vínculos entre experimentación artística, educación y construcción de ciudadanía. Es profesora asistente en el Departamento de Arte Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana desde 2020 y en la actualidad dirige la Carrera de Artes Visuales de la misma casa de estudios. Es integrante de la Red Conceptualismos del Sur desde su formación en 2007. E-mail: sylvia.suarez@javeriana.edu.co

04. Prácticas de pensamiento. Una experiencia situada

Mariela Yeregui
Rhode Island School of Design
Argentina - EEUU

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175431

Introducción.
Un poco de contextualización

Durante las últimas casi tres décadas, hemos asistido a una significativa eclosión del campo que pone en diálogo al arte, la ciencia y la tecnología. No sólo las prácticas proliferaron y, por ende, la reflexión en torno a ellas. Como consecuencia de ello, el campo cultural se hizo eco de esta expansión –lo que se hace evidente a través del enorme florecimiento de circuitos de difusión y exhibición en forma de muestras, simposios, festivales, publicaciones, etc.– pero también esto repercutió enormemente en el ámbito académico, el que de a poco lo ha integrado a su propuesta curricular. Entonces, esta paulatina consolidación de las prácticas artísticas tecnológicas no sólo ha alterado la manera en que concebimos las prácticas artísticas, sino que ha propiciado la aparición de nuevas formas de investigación, producción de conocimiento y activación social. En el marco universitario, particularmente en el contexto argentino y latinoamericano, la emergencia de proyectos y programas que articulan la práctica artística con la investigación científica y tecnológica ha abierto horizontes de reflexión y acción antes impensables.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) de Argentina ha sido un escenario clave y pionero para

el desarrollo de estas experiencias, sobre todo a partir de la creación de la Licenciatura en Artes Electrónicas, en el año 1999, y de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas en 2007. En este último programa he tenido a cargo el diseño, la implementación y la dirección hasta el año 2021. Este espacio de maestría –siendo el primero en América Latina proponiendo un diálogo entre arte y tecnología desde el ámbito público– ha impulsado proyectos de investigación y creación, así como la formación de grupos y equipos que exploran la intersección entre la creación artística y el desarrollo tecnológico.

Estos nuevos espacios académicos, como el de la maestría de la UNTREF[1], han provocado que el panorama de la investigación artística comenzara entonces a experimentar cambios sustanciales, pues las prácticas artísticas se fueron incorporando de manera cada vez más sólida al campo de la investigación académica y, en el caso que me compete, esto a su vez se cruza con epistemologías más consolidadas del campo de la ciencia. Esto supuso desafíos constantes en la formulación de criterios de evaluación y metodologías específicas para la actividad creativa, que no siempre encajan con los modelos convencionales de la investigación científica. Al avanzar en el estudio de las prácticas de investigación en el campo del

1 El espacio de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas ha liminar y, a la vez, ha constelado en otros nuevos espacios que se han lanzado entre el 2021 y 2022: el Doctorado en Artes y Tecnoestéticas y la Diplomatura Superior en Humanidades Ambientales en el Cruce del Arte y la Tecnología. El objetivo del diseño de estos dos nuevos programas en los que he colaborado activamente hasta el 2021 fue generar un circuito de retroalimentación en este espacio académico vinculado al arte y la tecnología. Para una referencia pormenorizada de estos trayectos, ver: Ponce de León-Calero, A. (2023).

arte, y al particularizar en el universo tecnológico, emergen múltiples preguntas:

- ¿Cómo integrar teoría y práctica sin que la creación se convierta en mera ilustración de un discurso teórico?
- ¿De qué hablo cuando me refiero al diálogo entre arte y tecnologías electrónicas en el ámbito de la creación/investigación?
- ¿Cómo es que resuenan los cruces transdisciplinares en el campo del arte tecnológico?
- ¿Cómo dar cuenta de las investigaciones orientadas a la práctica, generando instrumentos que equilibren teoría y praxis y que articulen con sus contextos, especialmente en el escenario local de Argentina y Latinoamérica?

En el ámbito latinoamericano, además, el debate no puede desentenderse de los aportes críticos que provienen de las corrientes decoloniales y las epistemologías del Sur. Estas corrientes cuestionan los supuestos universalistas de la modernidad occidental y enfatizan la necesidad de situar las prácticas artísticas y los saberes en contextos específicos, con una mirada que dialogue con las comunidades, las memorias y las resistencias culturales propias de la región. Esto es, sin dudas, un verdadero desafío en un campo profundamente atravesado por los paradigmas de la modernidad y arraigado en la mirada tecnocrática celebratoria y sesgada.

En este texto, propongo reflexionar y articular una mirada crítica sobre el horizonte conceptual y contextual de la investigación artística que involucra procesos tecnológicos en el ámbito académico, tomando como referencia la experiencia implementada en la UNTREF entre 2007 y

2021. A lo largo de las subsiguientes secciones, abordaré la noción de "prácticas de pensamiento" como eje vertebrador de una metodología que articule teoría y praxis. Posteriormente, profundizaré en los aportes decoloniales que atraviesan mi mirada, para luego examinar la relación entre la universidad y el su contexto en proyectos de activación social.

El concepto de "prácticas de pensamiento"

En el año 2014, como resultado de un proyecto de investigación desarrollado con un grupo de docentes y estudiantes de la maestría, realizamos una publicación en la que hablábamos de las "prácticas de pensamiento" (Yeregui, 2014). Esta noción emergió como una forma de entender la práctica artística no sólo en tanto ejecución de técnicas o creación de objetos estéticos, sino como un proceso reflexivo y epistémico en sí mismo. Partimos de la premisa de que el acto de crear constituye una forma de indagación que genera conocimiento. En el cruce entre arte y tecnología, las "prácticas de pensamiento" adquieren una relevancia especial, pues la creación no puede reducirse a la simple aplicación de un software o la manipulación de un dispositivo electrónico. La práctica artística, en este sentido, deviene un espacio en el que el artista-investigador (o el investigador-artista) se posiciona frente a un universo de posibilidades, probando, errando, ajustando y descubriendo, de modo similar –aunque no idéntico– a la labor de un científico en su laboratorio. La expresión "prácticas de pensamiento" sugiere entonces que no hay una disociación entre teoría y práctica, sino una dialéctica continua en la que ambas dimensiones se co-constituyen. Así, la propia práctica puede desencadenar nuevas preguntas teóricas. El acto

de programar un entorno interactivo, diseñar un sensor, intervenir la vía pública con un dispositivo lumínico o electrónico, o generar un bio-hack en un laboratorio, genera interrogantes en torno a la corporeidad, la materialidad, la temporalidad, la autonomía de los objetos, la interacción con el público y la dimensión política de la tecnología. De esta forma, la práctica se revela como fuente inagotable de problematizaciones que, muchas veces, la teoría no había previsto de antemano.

Por supuesto, esta expresión –"prácticas de pensamiento"– se inscribe muy claramente dentro de este terreno que comúnmente se denomina "investigación artística". Podría decirlo de esta forma: la investigación artística es el marco desde el cual es posible articular "prácticas de pensamiento"; la investigación artística es la plataforma de habilitación epistemológica para que tales prácticas emerjan. Por eso, a la hora de diseñar el programa postgradual en artes electrónicas, varias preguntas emergían desde este territorio de pensamiento.

En primer lugar, la pregunta que surgió es si la investigación artística supondría que el artista investiga con (¿a través de?, ¿desde?, ¿en?) su práctica. Hay aquí un tema preposicional que no es de ninguna manera menor y que retomaré más tarde. En el clásico artículo "Who is Afraid of Artistic Research?" (Brown y Sollfrank, 2009), las autoras se preguntan si el concepto de investigación artística significa que el artista investiga su práctica o que la práctica es un medio de investigación. Y también: ¿por qué querría un artista hacer investigación? Para las autoras, la investigación basada en la práctica puede ser entendida como un proceso que evoluciona y cambia por y a través de la práctica. Es decir, es un concepto dinámico y nómade.

Por otra parte, las posibilidades de diálogo entre las prácticas artísticas y los procesos de investigación abren dife-

rentes alternativas. Tomo el esbozo taxonómico esbozado por Kathrin Busch (2009), para quien los derroteros de encuentro pueden producirse en las siguientes direcciones:

- *Arte con investigación*: Los artistas utilizan, de forma más o menos explícita, resultados científicos o filosóficos (por ejemplo, óptica, anatomía, etc.) para desarrollar su obra, sin pretender que el proceso creativo sea en sí investigación.
- *Arte sobre investigación*: La propia actividad científica se convierte en tema del arte, reflexionando sobre experimentos, métodos o representaciones científicas, sin que la obra reclame aplicar metodologías científicas de manera estricta.
- *Arte como investigación*: Aquí, el proceso de indagación se funde con la práctica artística, de modo que la producción de conocimiento (crítico, social, político) es el fin mismo de la obra. No se trata de usar la investigación como una fase previa a la creación, sino que la obra es la investigación.
- *Arte como ciencia*: Bajo la presión académica, algunas propuestas buscan legitimar el arte en la universidad mediante programas y métodos que aspiran a un estándar "científico", lo que puede llevar a una "cientificación" del arte y a la posibilidad de un riesgo de homogeneización o mercantilización de la formación artística.

Sea como fuere, era necesario detenerme a pensar cómo generar un programa académico desde el cual articular un tipo de investigación en el que el arte no sea el tema, sino que genere una convergencia metodológica con la propia investigación produciendo conocimiento (el caso 3 enunciado por Busch). La premisa debía ser que no se tratara entonces de investigar para producir una obra, sino

que la obra (o el *corpus*, en realidad), junto a su desarrollo conceptual, sean la investigación.

En este sentido, el diseño estructural y curricular era clave para el acompañamiento de estos procesos. Pero también tenía muy en claro que la mayoría de las veces los organismos de validación y acreditación de los programas académicos no acompañan aquellas iniciativas que rompen o desertan los cánones de la visión hegemónica de la academia.

Junto a Victoria Messi –quien luego coordinara la maestría durante los primeros años– pensamos durante largos meses una estructura que fuera lo suficientemente lábil, maleable y dinámica, pero que a la vez pudiera ser asimilable para posturas más conservadoras en la institución académica. Creamos un esquema no-lineal, a pesar de que los espacios curriculares fueron definidos de manera muy genérica. Esto fue deliberado: por un lado, nos permitía "camuflar" mejor ciertos espacios muy experimentales que probablemente generaran rechazo; por otro, dado que el campo del arte tecnológico es muy cambiante y dinámico, nos permitía no estar sujetxs a contenidos rectores monolíticos y poder ir modelando la "argamasa" académica atendiendo a sus propios cambios y en diálogo con las coyunturas del entorno.

La maestría adoptó entonces un tipo de enseñanza basada en proyectos, que fomentó la experimentación de naturaleza transdisciplinaria, superando la estructura lineal y acumulativa de cursos sucesivos que simplemente van subiendo el nivel de complejidad de los contenidos. Lejos de proponer un enfoque "contenidista", el programa se organizó en torno a ejes conceptuales (tiempo, espacio, movimiento y trabajo final) que definieron un marco teórico y formal y un conjunto de prácticas que van acompañando el proceso de investigación artística. En cada

eje, lxs estudiantes desarrollarían un proyecto integrador utilizando las herramientas conceptuales, técnicas y metodológicas conforme las fueran transitando. Así, cada quien se involucraría activamente en su propio proceso de aprendizaje y en la búsqueda de lo que deseara profundizar, de manera no lineal ni predefinida, sino flexible y adaptativa.

La metodología que se desprende de esta concepción ponía en diálogo la experimentación y la reflexión en un ciclo continuo. En un primer momento, el artista-investigador define un territorio de exploración: un problema o una inquietud que desea explorar. Luego, se procede a la experimentación creativa o a la ejecución de una intervención, que se documenta y analiza. Este enfoque se apoya en gran medida en el diálogo transdisciplinario, ya que convoca saberes diversos en un entramado que no busca la mera "aplicación" de una disciplina sobre otra, sino la constitución de un espacio de convergencia y co-creación. Las "prácticas de pensamiento" operan, por tanto, como una suerte de dispositivo metodológico que facilita la emergencia de esta convergencia.

Annette Arlander (2007) concibe a la investigación artística como una práctica especulativa, que va más allá de metodologías tradicionales y permite explorar nuevos paradigmas. Argumenta que el proceso de investigación en arte no busca simplemente resultados predefinidos, sino que abre un espacio experimental para cuestionar supuestos y generar nuevas preguntas. En este enfoque, el investigador-artista actúa como un creador que, mediante la especulación, replantea las fronteras entre arte, teoría y práctica. Así, se promueve una comprensión crítica de los fenómenos culturales contemporáneos. La autora destaca el potencial transformador de la investigación artística en el marco de un diálogo abierto y experimental.

Siguiendo esta idea de que el foco de la investigación artística son los procesos y no los resultados, resultaba muy difícil adecuarnos a lo requerido por la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria de Argentina (CONEAU):[2] un trabajo englobador a modo de corolario. Por el contrario, definimos esta instancia, tal vez no como una finalización sino más bien como una forma de constelar, susceptible de seguir desarrollándose en el tiempo, haciendo hincapié así en que el proceso de investigación artística, fuertemente basado en la procesualidad de las prácticas de pensamiento, produce *corpus* y no obras únicas –objetos auráticos por antonomasia–. Algo de eso parecen decir Aguilar *et al*. (2014) cuando señalan: "Tampoco podrá el corpus asemejarse en nada a un punto: a partir de un montaje, se trata de producir un objeto que tendrá longitud, volumen, dimensiones". El *corpus*, de esta forma, no es un punto final sino una instancia que atraviesa todo el proceso del hacer/pensar y que permite proyectarse más allá, auto-replicarse, multiplicarse. Podemos concebir al *corpus* como una construcción empírica que se va configurando dinámicamente en función de las mutaciones y reformulaciones del objeto de estudio. Esta naturaleza móvil exige que, aunque sea un universo muestral acotado, permanezca abierto, es decir, en permanente disposición a ser ampliado y transformado. También es necesario aclarar que este *corpus* no es un apéndice de un discurrir teórico autónomo y en el que el proceso creativo sea un simple caso accidental en esa argumen-

2 "Para el egreso, requiere la presentación de un trabajo final individual y escrito bajo la orientación de un Director o Directora, que podrá realizarse a través de un proyecto, estudio de casos, obra, producción artística o tesis" ("Estándares y Criterios a considerar en los procesos de Acreditación de Carreras de Posgrado", Secretaría de Políticas Universitarias. Argentina, 2023).

tación, insistiendo muy enfáticamente en que el escrito debe trascender el mero carácter monográfico. En este sentido, las tareas de creación y de escritura deben ser entonces abordadas dialécticamente: ambas son parte del mismo *corpus*.

Julian Klein (2017) nos dice que la investigación artística debe entenderse como un proceso en sí mismo, lo que implica que no existe una distinción categórica entre investigación científica y artística, pues ambas comparten la búsqueda del conocimiento. Por ello, muchos proyectos se vuelven indisciplinarios, integrando diversas metodologías. En lugar de hablar de "arte como investigación", es más preciso decir "investigación que se vuelve arte". Durante el proceso investigativo, la experiencia artística puede manifestarse en diferentes fases, desde la búsqueda y documentación, hasta la reflexión, formulación de preguntas, implementación y evaluación. Además, la reflexión se da principalmente a nivel de la experiencia estética misma, demostrando que esta es en sí una forma de reflexión, sumamente importante porque orada la hegemonía de la palabra escrita y rompe con el imperio logocéntrico. La reflexión puede encarnarse en una pincelada, en el diseño de un circuito, en el diálogo entre diferentes piezas del *corpus*. En ese sentido, lejos de estandarizar el formato de tesis buscamos acompañar a lxs estudiantes en la construcción de la cosmopoética específica que cada recorrido de prácticas de pensamiento reclama, en su necesidad de acomodarse al término "tesis".

De la modernidad occidental a las epistemologías del Sur

> «No es posible encarar la educación a no ser como un quehacer humano. Quehacer, por tanto, que se da en el tiempo y en el espacio, entre los hombres, unos con otros».
>
> — (Freire, P., 1973: 49).

El enfoque decolonial cuestiona la hegemonía de la modernidad occidental como única vía de producción de conocimiento, señalando cómo ésta ha invisibilizado o subordinado otras formas de saber y de ser. En el ámbito de la investigación artística, este cuestionamiento se hace aún más relevante cuando consideramos el peso que han tenido los cánones occidentales en la definición de lo que es arte, tecnología y ciencia. El pensamiento decolonial nos invita a reconocer la existencia de múltiples epistemologías que, lejos de ajustarse a una jerarquía universal, coexisten en un pluriverso de sentidos y prácticas. En América Latina, las epistemologías del Sur (con autores como Aníbal Quijano, Walter Mignolo, entre otros) han resaltado la necesidad de situar el conocimiento en contextos locales, de dialogar con las comunidades y de reconocer la validez de saberes ancestrales, populares y comunitarios. Esta visión cobra especial importancia en la confluencia arte-tecnología, pues invita a repensar la tecnología no sólo como un producto industrial o digital, sino también como un conjunto de prácticas, técnicas y dispositivos que pueden surgir de la vida cotidiana y de la relación con el entorno.

Por otra parte, pienso que las experiencias en el ámbito académico atravesadas por una perspectiva decolonial son configuraciones de acciones emocionales, cognitivas e intelectuales. Es decir, constituyen huellas que configu-

ran "otras" formas de sentir, pensar, conocer, aprender, educar, ser, hacer y vivir. A través de ellas, articulamos una manera alternativa de pensar, basada en la decolonialidad del vivir, en términos de convivencia comunitaria. Para ello, a la hora de pensar este espacio académico era preciso dirigirme a los márgenes, experimentar y vivenciarlo en y desde los márgenes, algo que traté de impregnar desde la concepción y desarrollo del proyecto.

Paulo Freire hablaba del "modelo bancario", es decir, un tipo de educación limitada a la transmisión de contenidos y no concebida como un espacio de creación y recreación del conocimiento. Por el contrario, todos los que participan en el proceso académico deberían asumir, para Freire, su papel como agentes, entendiendo la lucha por la liberación no sólo como un proceso de descubrimiento crítico, sino como un compromiso transformador. Romper con el esquema convencional de transmisión de contenidos, en este caso, no sólo afectaba el diseño curricular y los diferentes elementos que conforman la trama académica (sistema de calificaciones, programación de actividades, organización de eventos, diseño de programas de investigación, creación de redes de intercambio, etc.) sino también la estructura espacial de la maestría. Entonces, ya desde un inicio, era importante generar un espacio-taller: un lugar comunitario desde el cual poder articular estas prácticas de pensamiento, un espacio donde llevar a cabo los procesos, donde socializar, donde cocinar y compartir el alimento, donde intercambiar experiencias vitales, donde escuchar música juntxs, donde generar lazos de afecto y reciprocidad.

Tal vez, en este punto valga la pena revisar la expresión "prácticas de pensamiento" y nutrirse del concepto de *sentipensar*, popularizado por los enfoques decoloniales. *Sentipensar* alude a la imposibilidad de separar la razón

del sentimiento, la cognición de la emoción, la praxis del afecto. Tal vez entonces sea ya hora de reemplazar "prácticas de pensamiento" por la expresión "*prácticas de sentipensamiento*".

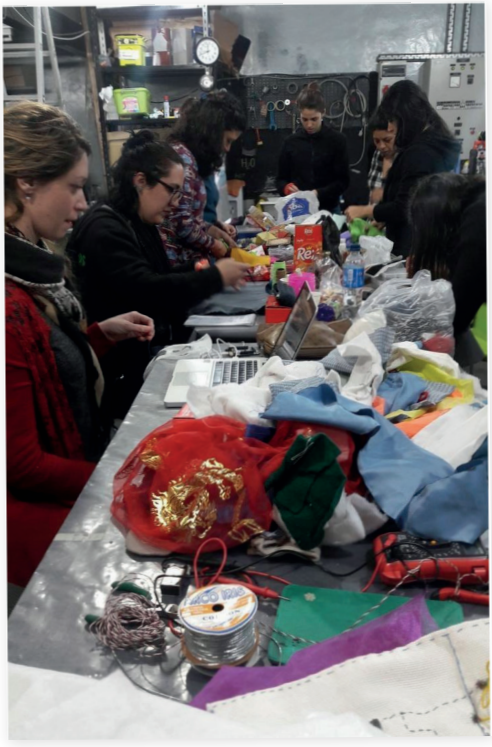


Figura 1. *Seminario "Mapa Textil", dictado junto a Marlin Velasco (2018). Espacio-taller. Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas – UNTREF.*

En el contexto de las artes electrónicas, esta noción se traduciría en una aproximación en la que la relación con la máquina, el software o el dispositivo no fuera puramente instrumental, sino que involucrara la subjetividad, la intui-

ción y la sensibilidad del creador, así como la respuesta afectiva de las audiencias o comunidades involucradas. Fue por ello que muchas de las prácticas desarrolladas en el seno de la maestría propusieron articular miradas críticas situándose muy fuertemente en el contexto latinoamericano y, más específicamente, modelando dinámicas, discursos, retóricas y lenguajes que se adhirieran y, a la vez, interpelaran a la relación arte/tecnología. Desde una mirada decolonial –esta suerte de bisagra epistemológica–, propusimos repensar aquellos enfoques fuertemente teñidos de miradas occidocéntricas a la luz de procesos que se apartaran de dichos paradigmas. Propusimos desertar el espectro tecnocientífico para no quedar entrampados en la "cientificación" de las prácticas, planteando otros derroteros que se fundieran en un "estar-siendo" con el entorno. Y esta imbricación fue crucial para que prácticas tecnológicas se adhirieran a procesos que discurrieran de una manera "situada" y crítica.

Prácticas de sentipensamiento situadas: 31 Colores

> «Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, como ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos, para nombrar donde estamos y donde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete transcendencia a todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva»
>
> — (Haraway, D., 1995: 326).

Cuando hablamos de "prácticas situadas", retomamos la propuesta de Donna Haraway (1995) que enfatiza la necesidad de anclar el conocimiento en la experiencia concre-

ta y en la localidad geopolítica y cultural. En Argentina y Latinoamérica, las artes electrónicas han cobrado vida en un tejido social marcado por desigualdades, violencias, memorias de dictaduras y resistencias colectivas. De ahí que la práctica artística con base tecnológica no pueda –o no deba– desentenderse de estas historias y realidades. Por su parte, la idea de un pluriverso enlaza también con este carácter situado del conocimiento al oponerse al universalismo monocultural, proponiendo la existencia de múltiples mundos y realidades que se interrelacionan (Escobar, 2018). Aplicada al arte tecnológico, esta idea nos invita a concebir las prácticas creativas como un espacio de negociación entre diferentes visiones del mundo –algunas provenientes de la modernidad global, otras ancladas en cosmovisiones de los pueblos originarios, de las comunidades campesinas, urbanas o marginales– y a entender la tecnología no como un fetiche universal, sino como un conjunto de mediaciones que pueden ser resemantizadas localmente.

En la maestría de la UNTREF, varios proyectos tomaron en cuenta este carácter situado al proponer intervenciones que dialogaban con la comunidad, colaborando con colectivos barriales o incorporando narrativas locales en las piezas. Estas iniciativas subrayaron la importancia de un enfoque decolonial que reconociera el potencial político de la tecnología como herramienta para la construcción de otras formas de vida y de expresión, como herramienta de diseño pluriversal, en definitiva.

Uno de los proyectos a los que me voy a referir –a modo de ejemplo sobre la cuestión de las prácticas "situadas" en el contexto de proyectos de investigación artística– es el Proyecto *31 Colores*, desarrollado durante el 2018 y hasta el 2021. La propuesta consistió en la vinculación creativa

de artistxs (docentes y estudiantes)[3] de la maestría con tejedorxs y artesanxs textiles de la comunidad "Barrio 31". El Barrio 31[4] es un asentamiento ubicado en la Ciudad de Buenos Aires. Desde su surgimiento en 1932, se sucedieron diversos intentos fallidos de erradicación por parte de las autoridades. Si bien no es el más grande de la ciudad, es uno de los más emblemáticos por su ubicación estratégica, muy cercano a una estación de trenes y a las áreas más cotizadas desde un punto de vista inmobiliario. En él convive una población local junto a diversas comunidades de migrantes internos (del resto de las provincias argentinas) y externos (especialmente de Bolivia, Perú y Paraguay).

La propuesta partió de la premisa de que la integración con la comunidad debía darse desde un reconocimiento mutuo de saberes. En este sentido, la elección de trabajar con mujeres del barrio no fue casual. Ellas, además de poseer un vasto conocimiento en técnicas textiles, desempeñan un rol fundamental en la estructura familiar y comunitaria: su participación no solo facilitó el acceso a una red más amplia de habitantes del barrio, sino que también promovió la continuidad del trabajo en el territorio. A la vez que ellas compartían sus conocimientos sobre el tejido y el bordado, quienes provenían del ámbito académico se acercaban a esos saberes desde una lógi-

3 El equipo de trabajo de *31 Colores* estuvo conformado por Marlin Velasco, Mariana Lombard, Guadalupe Chávez, Sebastián Pasquel (todxs ellxs docentes y estudiantes del programa), María Pérez Santos, Sofía Vidal Quinteros, Lucía Sivila Vargas e Irma Juana Herrero (equipo de mujeres del barrio). Durante los primeros años de ejecución se contó con el apoyo de la Secretaría de Integración Social y Urbana del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

4 El Barrio 31 es lo que habitual y comúnmente se denomina "villa" en Argentina, es decir, asentamientos informales (colonias, favelas, comunas, campamentos, callampas, cantegriles, ranchos, tugurios, etc. –denominaciones que varían según los países).

ca de aprendizaje e intercambio, generando así una relación de reciprocidad.

Desde el inicio del proyecto, se identificó un gran potencial en la exploración de los saberes textiles como un vehículo de expresión y memoria. Muchas de las participantes del barrio provenían de comunidades andinas de Argentina, Bolivia y Perú, y portaban consigo un bagaje cultural profundamente ligado a las técnicas de bordado y tejido tradicionales. Por otro lado, dentro de la maestría, existía una línea de trabajo centrada en el arte electro-textil, lo que permitió establecer un vínculo natural entre ambas tradiciones, utilizando lo textil como materialidad, soporte y lenguaje común. A partir de esta conexión, el proyecto se articuló en torno a la memoria migrante, entendida no solo como un relato personal, sino como un tejido colectivo de experiencias y afectos.

Figura 2. *Jornada de trabajo en torno a técnicas de tintura con productos naturales y orgánicos.*

El proyecto se propuso como un espacio de intercambio horizontal, donde los saberes se compartían de manera bidireccional. A través de diversos medios –bordado, costura, sonido, electrónica, fotografía y artes visuales– se buscó potenciar la sensibilidad hacia estos oficios y la capacidad para conectar con la memoria individual y social. Para ello, se organizaron encuentros abiertos de creación colectiva, en los que se implementaron metodologías participativas para la producción de piezas artísticas. Entre los principales objetivos del proyecto, se encontraba la generación de insumos creativos y artísticos que permitieran visibilizar a la comunidad por fuera de los límites del barrio, así como la integración de sus miembrxs en procesos educativos tanto dentro como fuera del ámbito universitario. De esta forma, se desarrollaron diversas herramientas tecnológicas articuladas creativamente con saberes textiles. En todos los casos se buscó potenciar la escucha y el intercambio teniendo como objetivo final la articulación de los diversos intereses en diversas piezas de creación colectiva y la posterior participación de estas mujeres como profesoras en el espacio académico de la maestría y en actividades educativas de extensión, impartidas en la universidad.

Uno de los hitos del proyecto tuvo lugar a comienzos de 2019, cuando las producciones generadas en el marco de este espacio fueron expuestas en el Centro de Arte Contemporáneo de la universidad, ubicado en el histórico Hotel de Inmigrantes. Este espacio, que a principios del siglo XX había funcionado como centro de acogida para la gran ola migratoria predominantemente europea que llegó a la Argentina, se convirtió en un escenario simbólicamente significativo para la exhibición, albergando ahora a producciones creadas en el contexto latinoamericano. Las piezas expuestas incluían creaciones electro-textiles en

las que el diseño textil incorporaba sonido, luz y movimiento, enhebrando así la memoria migrante a través de la materialidad de la obra.

Figura 3. *Taller impartido por María Pérez Santos, Sofía Vidal Quinteros, Lucía Sivila Vargas e Irma Juana Herrero en el Centro de Arte Contemporáneo de la UNTREF (2019).*

En el transcurso del proyecto, se desarrollaron diversas herramientas tecnológicas en diálogo con los saberes textiles, combinando tradición y experimentación. En términos conceptuales, se puso énfasis en la construcción de identidades, explorando las memorias, subjetividades y afectos de las participantes como parte activa de una trama colectiva. Este proceso permitió entretejer relatos en los que la memoria social y la autobiografía se fusionaron, generando nuevas narrativas sobre el ser migrante en formato multilingüe—quechua, aymara y castellano.

Figura 4. *Acción colectiva: María Pérez Santos, Sofía Vidal Quinteros, Lucía Sivila Vargas, Irma Juana Herrero, Guadalupe Chávez, Mariana Lombard, Marlin Velasco, Lucas Dedyn, Sebastián Pasquel, Electrotextil con luz. Tela de 160 x 300 cm. Centro de Arte Contemporáneo, UNTREF, 2019.*

Figura 5. *Acción colectiva: María Pérez Santos, Sofía Vidal Quinteros, Lucía Sivila Vargas, Irma Juana Herrero, Guadalupe Chávez, Mariana Lombard, Marlín Velasco, Lucas Dedyn, Sebastián Pasquel. Electrotextil con sonido, testimonios en aymara, quechua y castellano. Circunferencia de 150 cm de diámetro. Centro de Arte Contemporáneo, UNTREF, 2019*

El proceso desarrollado a lo largo del proyecto estuvo atravesado por estrategias situadas, es decir, metodologías que se anclan en el territorio y establecen un diálogo continuo entre la universidad y la comunidad. Esta articulación permitió abordar problemáticas específicas dentro de un contexto particular, a la vez que abrió espacios para la experimentación creativa colectiva. En este marco, se pusieron en cuestión nociones establecidas sobre la tecnología, desafiando los modelos tradicionales de eficiencia y utilitarismo tecnocrático, y apostando por formas de producción de conocimiento basadas en el código abierto y la construcción colaborativa.

Desde una perspectiva crítica, este proyecto también planteó la necesidad de revisar ciertos presupuestos de la modernidad desde un enfoque no-occidocéntrico. Esto implica no sólo cuestionar las formas hegemónicas de producción de conocimiento, sino también reconocer y valorar otros regímenes de saber que han sido históricamente relegados. Como señala Foucault (1992), el régimen de producción de lo verdadero y lo falso no se limita a los discursos, sino que se inscribe en prácticas concretas que configuran el campo de lo pensable. En este sentido, iniciativas como el *Proyecto 31 Colores* abren la posibilidad de repensar críticamente los modos en que se investiga y se produce conocimiento en el ámbito artístico y académico, proponiendo un modelo basado en la co-creación, el intercambio de saberes y la transformación social a partir de prácticas situadas.

Kawitu: un proyecto situado y comunitario

Un aspecto central en la experiencia de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la UN-

TREF fue la búsqueda de formas de extender la práctica artística y la investigación tecnológica más allá de los laboratorios y las aulas. La noción de "universidad afuera" hace referencia a la voluntad de activar procesos de investigación artística que se insertan en el tejido social, que generan impacto y que involucran a comunidades, colectivos y actores por fuera del ámbito académico tradicional.

En este sentido, la transdisciplinariedad y el enfoque decolonial se materializan cuando los proyectos artísticos-tecnológicos se diseñan en conjunto con organizaciones sociales, cooperativas, vecinxs de un barrio, estudiantes de escuelas secundarias u otras instituciones. Este acercamiento contrasta con la idea de una investigación "pura" y cerrada, y abre la posibilidad de que el conocimiento generado sea puesto en práctica de manera directa, retroalimentando la teoría y las metodologías.

El proyecto *Kawitu*[5] se enmarcó en estos modos de pensar y surgió en el contexto de la crisis sanitaria global provocada por la pandemia de COVID-19, cuando la urgencia de ampliar la infraestructura hospitalaria llevó a múltiples desarrollos de mobiliario médico de emergencia. Sin embargo, este proyecto fue más allá de una solución funcionalista y se inscribió en una perspectiva estética, comunitaria y situada, integrando el diseño con una reflexión sobre el cuidado, la comunicación y la memoria. *Kawitu* articuló con el conjunto de proyectos de investigación y creación colaborativa, llevados a cabo por el programa académico, en los que el arte y la tecnología se entrelazan con las necesidades sociales y territoriales. En este caso,

5 Tanto en Mapuche como en quechua el término *kawitu* significa "cama".

el equipo de trabajo fue integrado por alumnxs y profesores de la maestría.[6]

El núcleo conceptual de *Kawitu* radicó en su doble naturaleza: por un lado, fue una cama hospitalaria de emergencia diseñada en cartón, de fácil ensamblaje y transporte, con propiedades ecológicas y estructurales pensadas para contextos críticos. Pero, al mismo tiempo, fue una suerte interfaz de comunicación y afecto, un objeto que permitió repensar el vínculo entre el paciente, su entorno inmediato y la comunidad artística que lo rodeaba. A través de un código QR impreso en su estructura, lxs pacientes podían acceder a un repositorio digital con contenido curado específicamente para brindar acompañamiento emocional y sensorial. A partir de una convocatoria pública en redes sociales, se invitó a la comunidad artística a enviar una pieza que respondiera a la idea de sanar, estar con el otro, curar. Este material incluía piezas sonoras, visuales y poéticas, con el objetivo de generar un espacio simbólico de intercambio, alivio y conexión en un momento de aislamiento extremo. De este modo, la cama no era sólo un soporte físico, sino también un dispositivo de mediación afectiva y simbólica.

Como parte de su enfoque basado en el diseño situado y sostenible, *Kawitu* incorporó también una luminaria fabricada con biomateriales y recargada por un sistema de dínamo. Este diseño reforzó el compromiso con el uso de materiales ecológicos y reciclables. La luminaria no sólo

6 El equipo de trabajo estuvo integrado por Gabriela Munguía, Ana Laura Cantera, Javier de la Fuente y yo misma. Contamos con la colaboración y asesoramiento de diversxs actorxs a lo largo del proceso y con la participación de la comunidad artística en general. Espacio Nixso puso a disposición su espacio para el ensamblaje final.

proporcionaba iluminación funcional, sino que también generaba una atmósfera de contención y bienestar, alineándose con la idea del cuidado expandido.

Además, el diseño del mobiliario incluía estantes de apoyo integrados al mismo cartón, pensados para contener objetos personales de los pacientes, lo que permitió mayor comodidad y sensación de familiaridad en un contexto hospitalario de emergencia. Estos elementos, más allá de su utilidad práctica, formaron parte de la visión del proyecto en la que el espacio del paciente se transformó en un entorno más humano, acogedor y conectado con su dimensión afectiva y simbólica.

Figura 6. *Kawitu. Modelo funcional de cama, luminaria con bioplástico y energía autogenerada (2020). Equipo de diseño: Gabriela Munguía, Ana Laura Cantera, Javier De La Fuente y Mariela Yeregui.*

Desde una perspectiva filosófica y crítica, *Kawitu* se alejó de una visión puramente utilitaria del diseño y propuso una experiencia poética del objeto, donde la funcionalidad

y la estética se conjugaron en una lógica de cuidado expandido. La propuesta se vinculó con nociones del arte relacional y el diseño participativo, en tanto puso en juego no sólo un objeto, sino una red de interacciones que resignificaron su uso en un contexto de crisis.

Uno de los elementos clave de *Kawitu* fue su anclaje en un entorno situado y comunitario, es decir, una forma de producción que no partió de una idea abstracta o descontextualizada, sino de necesidades y saberes específicos de un territorio y sus habitantes. En este sentido, el proyecto no sólo respondió a una crisis sanitaria puntual, sino que se inscribió en una tradición de investigación artística que vincula el arte, la tecnología y la comunidad desde una perspectiva crítica y decolonial. Recoge la noción de "corazonar" como principio dinamizador de la acción. "Corazonar" (López Inztín, 2021), en tanto marco de las acciones *sentipensantes*, que generan el sentido del cuidado, la reparación y el intercambio comunitario.

Hoy sabemos que existimos, no sólo porque pensamos, sino porque sentimos, porque tenemos capacidad de amar. Por ello, hoy se trata de recuperar la sensibilidad, de abrir espacios para Corazonar desde la insurgencia de la ternura, que permitan poner el corazón como principio de lo humano, sin que eso signifique tener que renunciar a la razón, pues de lo que se trata es de dar afectividad a la inteligencia. (Guerrero Arias, P., 2010).

De este modo, *Kawitu* no fue simplemente una solución técnica, sino un gesto político y cultural, que inscribe la creación artística y tecnológica en una acción atravesada por esta idea de "corazonar". Este tipo de proyectos muestran cómo la investigación artística puede desbordar el ámbito académico para generar acciones concretas en y con la comunidad, promoviendo una articulación fluida donde la co-creación, el *sentipensar*, las prácticas

de corazonar encarnan una perspectiva situada y decolonial, que se aleja de las lógicas tradicionales del diseño. De esta forma, se construye un modelo de creación basado en la colaboración, el intercambio de saberes y la resignificación de los objetos. A través de su dimensión relacional, los proyectos abren un campo de posibilidades en los que el arte y la tecnología no sólo responden a problemas concretos, sino que también generan nuevas formas de vinculación, cuidado y resistencia.

En gran medida, estas experiencias evidencian que la "universidad afuera" no se logra únicamente con la instalación de un proyecto en un espacio no universitario, sino que requiere de una construcción consensuada, de un diálogo horizontal y de una flexibilidad institucional que permita a los proyectos adaptarse a los ritmos y necesidades de las comunidades. En la práctica, esto significa renunciar a la lógica de la imposición de pautas institucionales rígidas y aceptar la contingencia de los territorios, sus dinámicas internas y sus problemáticas concretas.

Volvamos a la cuestión de las preposiciones

El "tema preposicional" al que aludí anteriormente refiere a la importancia de definir cómo se relaciona el artista-investigador con su práctica en el marco de la investigación artística. Las preposiciones (*con, desde, en, a través de*) no son meras partículas gramaticales, sino que delinean enfoques epistemológicos y metodológicos distintos pero que, potencialmente, pueden complementarse. Tal vez sea posible imaginar la confluencia de todas ellas a la hora de definir la investigación artística. Ya sea que la práctica sea el punto de partida, el suelo desde el cual emerge la reflexión teórica, ya sea que

haya una inmersión total, donde investigación y práctica coexisten en un mismo espacio-tiempo o que la práctica sea un medio para generar conocimientos que trascienden lo técnico, en todos los casos la relación es multi-preposicional. En definitiva, esta cuestión pone en tela de juicio la jerarquía entre teoría y práctica, rechazando la idea de que la creación sea subsidiaria de un marco teórico preexistente.

La realización de proyectos de activación social no sólo beneficia a las comunidades involucradas, sino que también impacta en la formación de lxs estudiantes y en la producción de conocimiento en el seno de la universidad. Para lxs estudiantes de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, por ejemplo, la oportunidad de diseñar y ejecutar una intervención tecnológica en un barrio popular implicó un proceso de aprendizaje que difícilmente se consiga en el espacio áulico. Por otra parte, desde la perspectiva de la investigación, estas experiencias nutrieron la reflexión teórica con casos concretos, generando documentación valiosa (bitácoras, videos, entrevistas, reflexiones, etc.) y, sobre todo, permitieron replantear la relación entre arte, tecnología y sociedad. El enfoque decolonial y transdisciplinario adquiere entonces una dimensión práctica, mostrando que las "prácticas de *sentipensamiento*" encarnan en proyectos situados y colectivos.

En estos procesos se enfatiza una dialéctica horizontal: la práctica genera preguntas y viceversa, en un ciclo continuo. Tensionar la colonialidad del saber rompiendo con la jerarquía entre teoría y práctica permite generar prácticas de pensamiento situadas en tanto actos de resistencia. En última instancia, estas prácticas no sólo generan obras o activaciones –como en los casos de *31 Colores* o *Kawitu*–, sino ecosistemas de conocimiento donde lo

transdisciplinar, lo decolonial y lo situado se entrelazan para imaginar futuros posibles desde América Latina.

A modo de cierre

La confluencia entre arte, ciencia y tecnología en el ámbito universitario –y específicamente en la experiencia de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero entre 2007 y 2021– ha dado lugar a un terreno fértil para la emergencia de nuevas metodologías, prácticas y reflexiones. A lo largo de este texto, he intentado articular los principales ejes que atraviesan dicha confluencia para poder vislumbrar cómo este modelo de investigación artística ofrece un potencial para reconfigurar la relación entre el arte y la tecnología, para potenciar el diálogo transdisciplinario y para situar la producción de conocimiento en un marco decolonial y situado. Propuse la expresión "prácticas de *sentipensamiento*" para referirme a un horizonte metodológico en constante construcción, que requiere de la participación activa de docentes, estudiantes, investigadores, comunidades y actores diversos.

En síntesis, la investigación artística en el campo del cruce arte-tecnología se perfila como un ámbito donde la teoría y la praxis se entrelazan de manera dinámica, donde la creatividad se funde con la reflexión crítica y donde la tecnología se reimagina desde una perspectiva situada y plural. Este recorrido, lejos de concluir, abre múltiples preguntas y desafíos para el futuro. Responder a estas preguntas requerirá un diálogo continuo y una acción colectiva. Lo que parece claro es que el arte tecnológico, entendido como campo de resonancia transdisciplinar, situado y abierto al afuera, ofrece un terreno inigualable

para repensar las formas de producir conocimiento, de incidir en la realidad y de imaginar futuros posibles.

La integración de la práctica artística y la investigación en el campo de las artes electrónicas abre nuevas encrucijadas que invitan a repensar los paradigmas del conocimiento. La transdisciplinariedad, entendida como un diálogo orgánico entre arte, ciencia y tecnología, permite generar procesos creativos que trascienden la fragmentación disciplinaria. La co-creación se presenta como la herramienta clave para superar el reduccionismo de la mediación técnica, logrando que los *corpus* y el discurso teórico se integren en una experiencia de conocimiento compartido.

Este marco epistemológico no sólo redefine la forma en que evaluamos la investigación artística, sino que también nos invita a abrazar la complejidad, la multidimensionalidad y la situacionalidad de los procesos. Así, el desafío es transformar el panorama de la investigación en arte y tecnología, abriendo caminos hacia una metodología que sea a la vez crítica y profundamente enraizada en las prácticas comunitarias y en las epistemologías del corazonar.

Referencias

Aguilar, P. *et al*. (2014) "¿Qué es un corpus?". *Entramados y perspectivas,* vol. 4, núm. 4, 35-64, oct. 2013 - sep. 2014.

Arlander, A. (2007) "Artistic Research as Speculative Practice", in *Journal for Artistic Research,* 31 de mayo 2007, ISSN 2235-0225. Disponible en: https://www.jar-online.net/en/artistic-research-speculative-practice [último acceso: marzo 2025].

Brown, L. & Sollfrank, C. (2009). "Who is Afraid of Artistic Research?", *Art&Research*, 2(2). ISSN 1752-6388. Disponible en: https://www.academia.edu/93946609/Who_is_

Afraid_of_Artistic_Research [último acceso: marzo 2025].

Busch, K. (2009). "Artistic Research and the Poetics of Knowledge", *Art&Research*, 2(2). ISSN 1752-6388. Disponible en https://laboratory.culturalinquiry.org/wp-content/uploads/2016/03/art-and-research.pdf. [último acceso: marzo 2025]

Escobar, A. (2019). *Designs for the Pluriverse*. Durham & London: Duke University Press.

Foucault, M. (1992). *El Orden del Discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Freire, P. (1973). "La concepción «bancaria» de la educación y la deshumanización". En: A.A.V.V.. *Educación Liberadora*. Bilbao: Zero.

Guerrero Arias, P. (2010) "Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes para construir sentidos otros de la existencia". *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia vol. 4, núm. 5, julio-diciembre, 2010, pp. 80-94.

Haraway, D. (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Valencia: Cátedra.

Klein, J. (2017) "What is artistic research?", *Journal for Artistic Research*, 23 de abril 2017, ISSN 2235-0225. Disponible en: https://jar-online.net/en/what-artistic-research [último acceso: marzo 2025].

López Inztín, J. (2021) "Epistemologías del corazón". En Steuernagel, M. y Taylor, D. "Estrategias resistentes". HemiPress: https://resistantstrategies.hemi.press/

Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity*. Durham & London: Duke University Press.

Ponce De León-Calero, A. (2023) "Teoría para la caída libre con ejercicios acompañantes". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 13. 19-38.

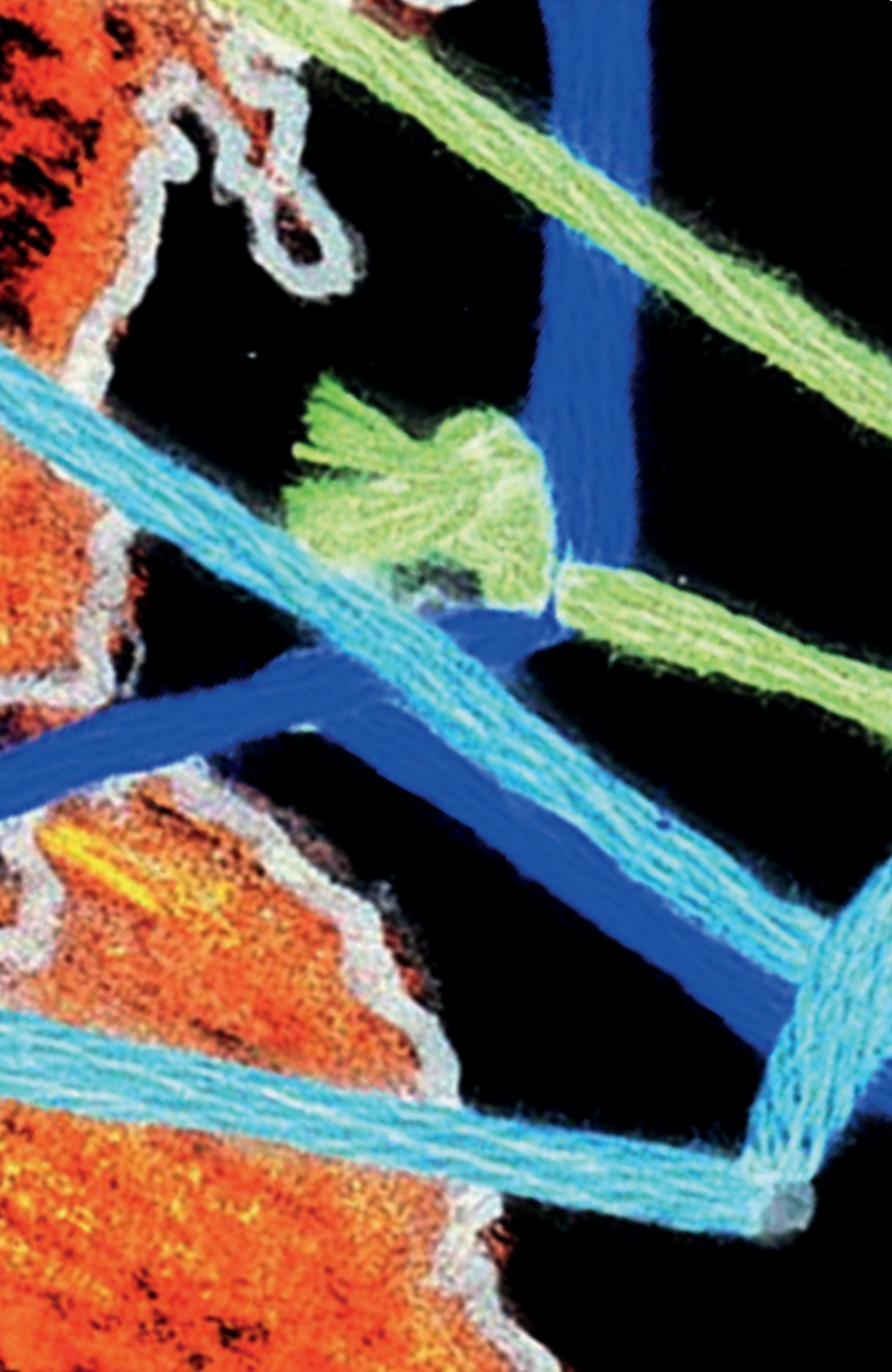
Quijano, A. (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: *Cuestiones y horizontes: de la depen-*

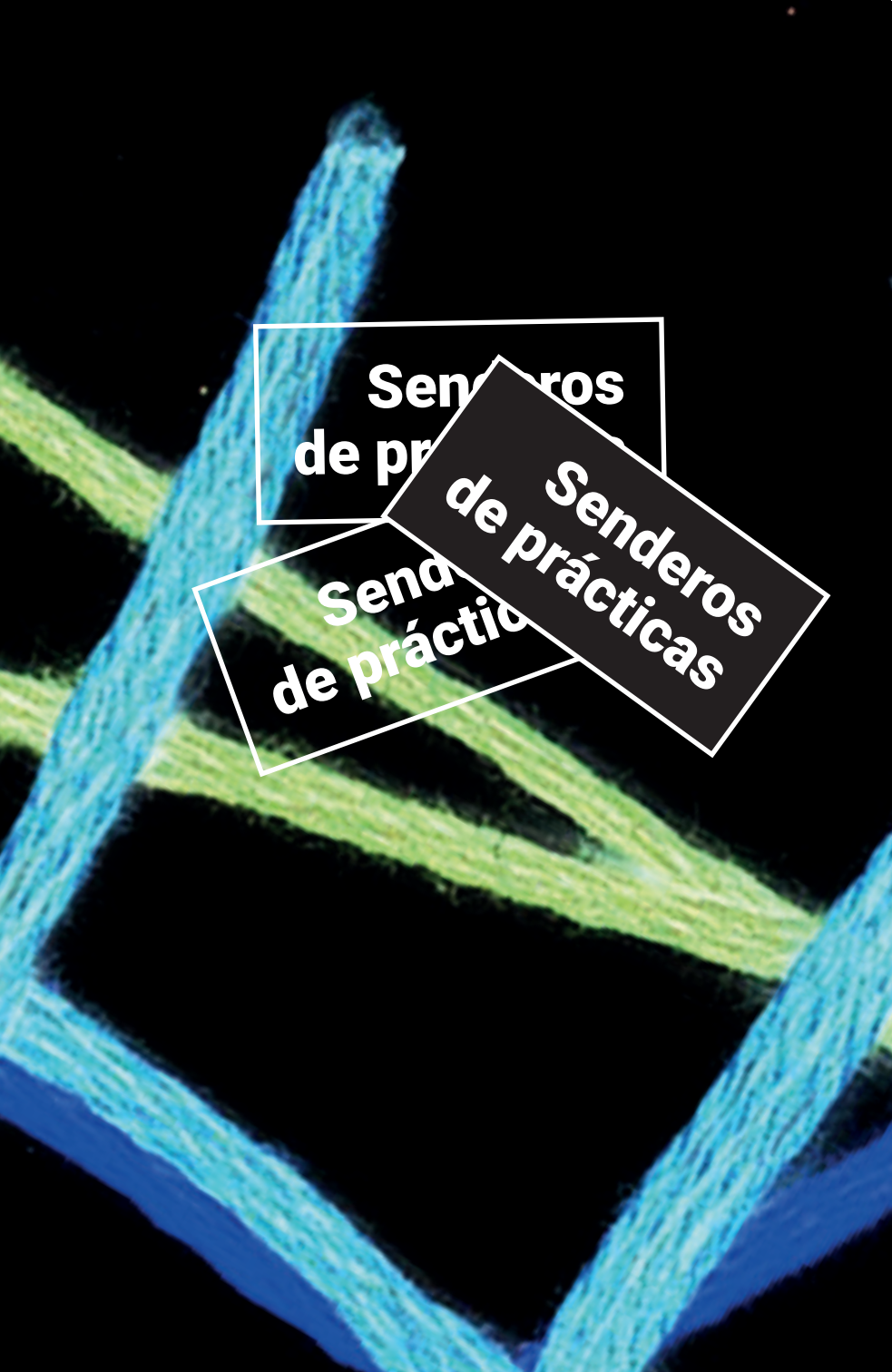
dencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO.

Yeregui, M. (ed.) (2014) *Prácticas de pensamiento en las artes electrónicas y viceversa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Autores de Argentina.

Mariela Yeregui

Es artista visual e investigadora. Su obra articula lenguajes tecnológicos como la robótica, el net.art o la interactividad— con prácticas como el bordado, el dibujo y la escultura. Ha expuesto internacionalmente y recibido prestigiosos premios. Fue directora de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas y creadora del Doctorado en Artes y Tecnoestéticas (UNTREF), y actualmente es profesora en el Departamento de Digital + Media de RISD. Con formación en historia del arte, literatura y filosofía de los medios, desarrolla una práctica crítica que desafía los discursos tecnocráticos desde territorios sensibles, poéticos y experimentales. www.marielayeregui.com




Senderos de prácticas

05. Cuerpas presentes. Voces emancipadas: encuentros entre prácticas de cuidado y prácticas cinematográficas[1]

Sebastian Wiedemann
Universidad Nacional de Colombia
Colombia

Verónica Naranjo-Quintero
Universidad de Oviedo
España

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175449

Situarse en el territorio y en el problema

El encuentro entre prácticas de cuidado y prácticas artísticas, en este caso, cinematográficas, reclama del gesto de creación una disposición colectiva de escucha radical (Wiedemann, 2021a) ante aquello que pide el territorio y los cuerpos-territorios. En este sentido, "Cuerpas presentes. Voces emancipadas" como proyecto de investigación-creación colectivo y colaborativo respondió a las necesidades de una comunidad específica de adolescentes mujeres del municipio de Toro (Colombia) y a la vocación

1 Este artículo es resultado del proyecto de investigación "Pedagogías de la percepción y de la imaginación", financiado por la Universidad Nacional de Colombia (2023-2025), el cual busca problematizar las potencialidades de los espacios laboratoriales y de la investigación-creación en clave transdisciplinar desde el campo expandido de las artes.

del festival de cine que ocurre en dicha ciudad – CineToro Festival de Cine Experimental.

El festival que, en 2022, cuando ocurrió el proyecto, llegaba a su 15 versión, a lo largo de su trayectoria se ha consolidado como un faro para la comunidad local y en espacial para la población adolescente que en su programación encuentra una de las pocas ofertas culturales de la ciudad y que ofrece un diferencial ante la precariedad y vulnerabilidad del municipio que se encuentra en el interior del departamento[2] del Valle del Cauca (Colombia) y que en el pasado se vio azotado por el narcotráfico y la violencia. De esta manera, CineToro ocupa un rol de festival-escuela y de refugio que acoge a buena parte de la población adolescente local y aledaña con una oferta de talleres y laboratorios de co-creación audiovisual, donde nuestro proyecto se encaja.

Por su sobresaliente impacto social y territorial CineToro, no es indiferente a las necesidades de la comunidad y para su 15 versión de 2022 se vio interpelado por las violencias basadas en género que ocurrieron en la principal escuela de la ciudad a causa de recurrentes casos de abuso a adolescentes mujeres por parte de sus docentes. A lo que el gobierno de la ciudad, perpetuando una cultura del silenciamiento heredada de los tiempos del narcotráfico, no hizo nada. No obstante, y negándose a ser indiferente ante la gravedad de la situación, el festival nos convocó para que impartiéramos el Laboratorio de co-creación audiovisual y pensamiento emancipador "Imágenes y contra-imágenes del cuerpo-territorio en corporalidades menstruantes" como una colaboración entre

2 División administrativa del territorio, equivalente a la noción de provincia o estado que otros países latinoamericanos usan.

Úteras Vibrantes[3] y Hambre espacio cine experimental[4] y del cual se desprende el proyecto de investigación-creación que aquí nos convoca.

"Cuerpas presentes. Voces emancipadas", como veremos en el devenir de este capítulo, no solo es un video-ensayo resultado de la afirmación de la investigación-creación audiovisual como método de investigación, sino que también el resultado de la afirmación del cine experimental como campo de encuentro emancipador y decolonial entre las artes, los estudios de género y las acciones político-estéticas directas (Vasconcellos & Pimentel, 2017) feministas que buscan reinventar formas de experimentar y percibir lo que habitualmente se invisibiliza y silencia como lo es el cuerpo de la mujer, los abusos que sufre y el hecho de la menstruación. Este video-ensayo, como último eslabón de una ecología contrahegemónica más compleja de pedagogías comunitarias de escucha y ternura radical (d'Emilia & Chavez, 2015) a favor de un giro epistemológico en el que el cuerpo se reubica en el centro del pensamiento y la imagen se convierte en el espacio encarnado de la experiencia de resistir a las violencias ba-

3 Fundado en 2022 por Verónica Naranjo-Quintero, Úteras Vibrantes es un proyecto autónomo que hace acompañamientos personales y comunitarios para el dolor menstrual. Además, da formaciones para entregar herramientas emancipadoras e interseccionales para el dolor en la menstruación. Ver: https://www.instagram.com/uterasvibrantes/

4 Fundado en 2013 por Sebastian Wiedemann y Florencia Incarbone, Hambre espacio cine experimental es una plataforma autónoma que funciona como observatorio y laboratorio, dedicado a la investigación, diálogo y producción de pensamiento crítico y sensible por contagio y puesta en relación con los cines experimentales latinoamericanos (pero no solo), desplegando acciones y gestos editoriales, curatoriales y educativos. Ver: https://hambrecine.com/

sadas en género que han sufrido las co-creadoras de esta pieza, que participaron del laboratorio que impartimos. El video-ensayo y el conjunto del proceso que lo hizo posible, como gesto político y modo de pensamiento radical y colectivo en el acto (Manning & Massumi, 2014), donde "Cuerpas Presentes", es la presencia de lo que somos y la resistencia a lo que nos dijeron que deberíamos ser. Y "Voces emancipadas", es el camino de resistencia ante los acontecimientos vividos. Estas proposiciones que orientan el video-ensayo y el texto que aquí compartimos, se desplegarán de manera pormenorizada a continuación pasando por la descripción de las condiciones materiales del proceso, pero también por cuáles han sido sus implicaciones en términos de prácticas de cuidado y prácticas cinematográficas y el encuentro entre estas.

De las condiciones para la emancipación de las voces

Como un acercamiento previo al territorio, realizamos unos cineclubes, donde asistieron quienes querían hacer parte del proceso de este laboratorio de co-creación. Llevamos a cabo dos espacios de proyección como encuentros previos al laboratorio. El primero, se llamó "Emancipación entre vulvas, reconociéndonos: entre hormonas y sangre", donde trabajamos los cortometrajes feministas "Tienes que creer" (2018) de Nina Paley (Estados Unidos), "Bloody Good Period 'Typically'" (2021), "¿Qué es belleza?" (2019) y "Una relación de amor y odio" (2020) de Anna Ginsburg (Reino Unido); "Carne" (2019) de Camila Kater (Brasil), "Vulva" (2017) de Renata Gąsiorowska (Polonia), "El Clítoris" (2016) y "Con consentimiento" (2020) de Lori Malépart-Traversy (Canadá); y "Un violador en tu camino" (2019) de Las Tesis (Chile).

A partir de estos cortometrajes se pudo cuestionar el tabú menstrual y hablar de manera abierta de los fluidos corporales, los cambios hormonales y los estereotipos de belleza que se han impuesto socialmente y que conllevan a que se generen violencias basadas en género. Además, se tocó el tema de los recursos para la protección menstrual, dejando esto muchos interrogantes sobre la poca acogida que se tiene en todos los lugares de las acciones para la dignidad menstrual. Para las adolescentes, este cineclub les ayudó a cuestionar los estereotipos corporales que se afirman socialmente y lo mal que nos podemos sentir cuando no se cumplen. Precisamente en este cuestionamiento de los estereotipos que nos imponen, el feminismo nos ayuda a inspirarnos, a saber que nacemos y crecemos en un sistema patriarcal y que no ha sido nuestra culpa las violencias y las malas memorias que cargan nuestros cuerpos. Sara Ahmed (2021) en su libro "Vivir una vida feminista" nos invita a reconocer el aporte crítico que el feminismo hace a la propia vida e invita a que sea vivida en la propia habitación de la casa, aludiendo a la segunda ola del feminismo "lo personal es político".

Partiendo de lo anterior, no hay nada más político que nuestro cuerpo y reconocerlo nos ayuda a ver el odio que se ha pronunciado a nuestra vulva "en un orden de cosas más triste— la vagina ha sido objeto de malos tratos, violencia y control en la mayor parte de la historia de Occidente" (Wolf, 2013, p. 95). En consonancia con esto, quisimos ver la obra "Vulva" (2017) de Renata Gąsiorowska, la cual nos invitó a habitar el cuerpo-territorio desde el conocimiento, la caricia y el amor a la vulva, ocasionando esto un camino de emancipación ante los mandatos heteronormativos impuestos a los cuerpos con vulva.

Después de ver estas obras audiovisuales y de construir un pensamiento crítico-emancipador, procuramos res-

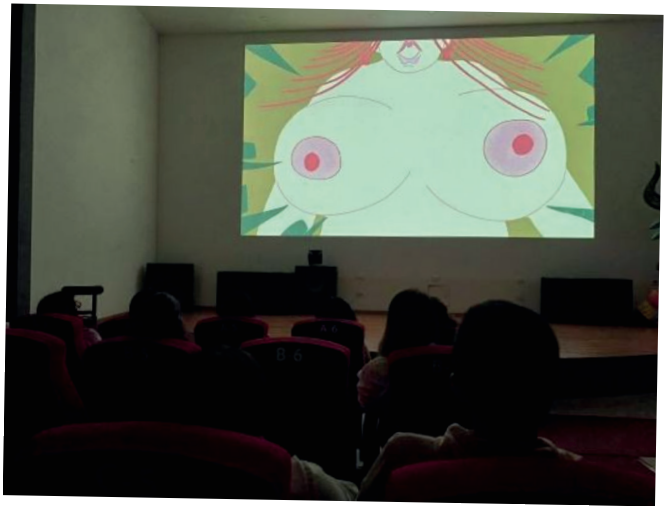
ponder a las situaciones de abuso que ellas comenzaron a manifestar. Violencia que se venía presentando en las instituciones educativas donde ellas estudiaban. Para ello, se compartió la obra "El Clítoris" (2016) y "Con consentimiento" (2020) de la canadiense Lori Malépart-Traversy. Estas obras brindaron fuerza para la lucha que ellas habían emprendido hasta ese momento por las violencias que habían visto y recibido en sus contextos educativos, donde no habían logrado ser escuchadas. Para apoyar la reflexión también se trabajó la pieza del colectivo chileno Las Tesis llamada "Un violador en tu camino" (2019). Este es un himno que ayudó a empoderar a las adolescentes en las denuncias que ellas han realizado, como un acto de resistencia y una petición de transformación social en los lugares que habitan.

Deseamos adicionar que a partir de este contexto de acoso y abuso que las participantes estaban experimentando surgió la propuesta de realizar el performance visto en esta composición audiovisual, a lo que ellas estuvieron de acuerdo para hacerlo. En este sentido, en el laboratorio se construyó un mapa corporal del tamaño de sus cuerpos y se hizo el montaje del performance, realizándose en las calles del Municipio de Toro en consonancia con el día 25N "Día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer". Este trabajo no se profundizará en este texto porque no es el cometido, pero sí consideramos importante mencionarlo como una acción de hacernos cuerpo con lo que ellas estaban viviendo.

En el segundo cineclub titulado "El poder de conocernos" se trabajó la obra "MAIU" (2015), largometraje de ginecología natural, hecho por la colectiva chilena Mujeres Audiovisuales de la Ciudad de Valparaíso. Estas imágenes proyectadas en este espacio de diálogo cuestionaron el sistema de salud, la estandarización y el poco cuidado

que tiene el Estado con las niñas y las mujeres. Igualmente, invitó a la autogestión de la salud en medio de la juntanza, que genera seguridad y libertad para apoyarnos en el conocimiento de nuestros propios cuerpos.

Fotografías del performance "El violador eres tú". Toro, Valle del Cauca, 2022.



Fotografía de los cineclubes. Toro, Valle del Cauca, 2022.

Los cineclubes previos al laboratorio nos permitieron conocernos más y poder apostarle a una pedagogía encorpada y afectiva que posibilitó todo un despliegue de creatividad a partir del cuerpo y las emociones. Para ello, trabajamos desde la educación menstrual, lográndose esto a partir de la metodología de mapas corporales textiles en tamaño pequeño, los cuales se les pusieron cabello, ojos, senos, vulvas y otras materialidades que ellas quisieran. Esto permitió toda una horizontalidad, ya que nadie estaba dictando propiamente un taller o clase, sino más bien, lo que había era una disposición colectiva para que cada una fuese autónomamente la creadora de sus mapas.

Fotografías de elaboración de mapas corporales textiles en escala pequeña. Toro, Valle del Cauca, 2022.

Las indicaciones que se dieron para elaborar el mapa fueron, que en una base de cartón comenzarán a coser retazos con hilos de colores a elección, al igual que la tela. Esta costura se creó a partir de las emociones que habían vivido a lo largo de sus vidas. Por medio de la costura se fueron generando diálogos en relación con lo que sentían en sus cuerpos y las historias que les atravesaban. De allí la apuesta por "es[t]os espacios como encuentros con el hacer textil, con la aguja y el hilo, con la enseñanza y el aprendizaje de técnicas, que propician el acercamiento entre personas y experiencias, así como el contacto de cuerpos e historias" (González-Arango et al., 2022, p. 128).

El coser las materialidades elaboradas para poblar los cuerpos estuvo cargado de muchos significados. Tal cual, como lo expresa Isabel González-Arango (2022), estas técnicas permiten que el acercamiento a las historias y los cuerpos cada vez se dé de manera más íntima. Además, en la mayoría de los casos no habían pensado en sus senos, vulvas, úteros y clítoris a excepción de cuidarse para no ser observadas. En este sentido, acudimos a la pintura "Esquizofrenia en la cárcel" de la artista colombiana Débora Arango para abrir la experiencia corporal para sí misma, ya que "la mujer que plasma Arango en su obra permite considerar un grito de protesta, donde los senos comienzan a abrirse a otros tipos de posibilidades que se alejan de los cánones de belleza de tener que amamantar sin haber concebido, como era el caso de las nodrizas" (Naranjo-Quintero, 2016, p. 107). Es así como las materialidades creadas no están pensadas para otros, sino para la reafirmación de ellas mismas.

Así como la obra "Esquizofrenia en la cárcel" de Débora Arango es un grito de libertad, estos mapas se hicieron como una potencia de lo que cada una llevaba dentro. Cada tejido fue una manera de ellas concebirse en el mun-

Fotografías de la co-creación de los mapas corporales textiles. Toro, Valle del Cauca, 2022.

do, pensarse en un futuro y las posibilidades de ser un cuerpo en movimiento en este. Las imágenes y contra-imágenes de esos cuerpos acosados se convirtieron en cuerpos dispuestos a pensar otras posibilidades de ser.

Tanto los senos pidieron su libertad, como el útero, órgano donde la mayoría manifestó sentir dolor, cuando les venía la menstruación. El hablar esto ya fue revolucionario, puesto que en la medicina hipocrática las mujeres que hacían alusión a un dolor pélvico, se les pensaba como personas locas que imaginaban su dolor menstrual, generando todo un teatro nombrado como histeria. Esta palabra que hasta el día de hoy se usa para referirse a la extirpación del útero, es decir, la histerectomía, es completamente violenta desde sus orígenes. Siendo "la histeria (...) una enfermedad mental (que afecta a personas de cualquier género) y su nombre viene de la palabra griega que significa "útero". Decir que una mujer es histérica es lo mismo que decir que está loca controlada por su útero, sus hormonas… Es equiparar a una enfermedad el hecho de tener útero" (Thiébaut & Malle, 2021, p. 42).

Del mismo modo que el útero tuvo su lugar, también lo tuvieron las vulvas (y otras partes del cuerpo). Las vulvas se cosieron en medio de las conversaciones sobre el sistema de blanqueamiento, extirpación y violencia que las enajena. Cada una generó un tejido y relleno para elaborarlas de manera consciente como un gesto disruptivo.

Desde la procesualidad del laboratorio y el conocimiento colectivo que se alcanzó, se les pidió que cada una creara unas palabras y las escribiera en diferentes papeles, siendo estas frases las que acompañarían la imagen en movimiento en la grabación de la creación cinematográfica. Así mismo, se les solicitó que escribieran una carta a su yo del futuro como gesto de esperanza en relación con lo que visualizaban para su vida. Esto se logró y es parte de la pieza

Fotografías de las vulvas e instalación de los mapas corporales textiles en el teatro de CineToro. Toro, Valle del Cauca, 2022.

sonora que acompaña las imágenes. Este gesto desde la oralidad se grabó de cinco a siete veces, convirtiéndose en un mantra de introspección para ellas mismas. Todo lo anterior fue lo que se consolidó en la realización de "Cuerpas presentes. Voces emancipadas" (2022), composición audiovisual colectiva resultado del laboratorio de co-creación audiovisual que llevamos a cabo.

Fotograma del video ensayo y cortometraje experimental "Cuerpas presentes. Voces emancipadas" (2022). Ver aquí: https://www.youtube.com/watch?v=JJG0DDgjcSo

Prácticas de cuidado: género, dolor y afectividad

Los estudios de género y el evocarnos a partir de los mismos posibilitan desentrañar preguntas éticas en nuestras prácticas pedagógicas y artísticas. Y es desde este interés por el género y lo que este atraviesa, que surge lo que cada persona experimenta en su corporeidad y en su contexto. A partir de esto se agudiza el interés de ir más allá y reflexionar sobre todos estos gestos de creación y las

cuestiones acerca de "políticas feministas (…) que es la pregunta acerca de qué hacer respecto a las relaciones de poder que producen y mantienen desigualdades simbólicas y materiales" (Esguerra Muelle, 2019, p. 96). En esta medida fue que nos acercamos a la población del Municipio de Toro escuchándoles sus vivencias de desigualdades, donde pronto dejó verse el acoso y abuso, y la gran preocupación de vivir en un lugar de misoginia y violencia.

Este contexto y la pregunta por lo que se cruza desde la perspectiva del género nos invitaron constantemente a no querer imponernos en nuestro liderazgo. Es decir, no imponer ningún saber o formas de investigar, más bien tejimos un diálogo, donde nos alejamos de toda intención de "saber del otro, para dominarle, para extraerle cada gota, no solo en el plano material, sino también en el simbólico" (Calixto Rojas, 2024, p. 3). Nos preguntamos por sus emociones, maneras de percibir su espacialidad, formas de percibir su corporeidad y posibilidades de resistir ante los feminicidios que habían vivido varios cuerpos feminizados conocidos y queridos por muchas de ellas.

Es así, como el género en proyectos artísticos y colaborativos abre nuevas maneras de relacionarnos con las miles de preguntas sobre las violencias sistemáticas que les oprime. En este sentido, situar la investigación para que los gestos de creación no sean viciados logra potenciar que los mismos surjan de la realidad que les atraviesa. "Por otra parte, hacer una etnografía multisituada supone estar expuesta a entornos simbólicos y culturales que afectan la propia materialidad y significado del cuerpo" (Esguerra Muelle, 2019, p. 104). Y en esta medida el cuerpo y la implicación del género se hacen notar cuando por medio de las conversaciones surgen los temores de cómo ir vestida, por dónde caminar y la poca acogida de las directivas, en este caso escolares, al momento de de-

nunciar acosos y abusos por parte de cuerpos masculinos, hegemónicos y con representaciones del poder.

Situar los cuerpos en un contexto inseguro, de abusos, acosos y desapariciones, es entender que son cuerpos en constante temor, vigilancia y resistencia ante denuncias no atendidas y una realidad que les oprime. Ante esto, la escucha radical de sus vivencias fue la primera pedagogía contrahegemónica en la que insistimos y, del mismo modo, una de las maneras de lograr dar un lugar especial a sus emociones y experiencias. Como declara Camila Esguerra Muelle, "estas elecciones de los campos y sujetos de estudios han estado marcadas por las emociones, los sentimientos y por las sensaciones y las experiencias sensoriales" (2019, p. 98). Como ya hemos mencionado, desde estas experiencias, las materialidades se conformaron a partir de tejidos de la vulva, los senos, el útero, los ovarios, su rostro, el cabello y la vestimenta. Todas estas materialidades tomaron formas de liberación al lograr tejerlas, trazarlas y llenarlas de significados desde sus propias historias. Convirtiéndose lo anterior en formas de responder a un contexto que no da lugar a la igualdad entre géneros, ni mucho menos al libre desarrollo de las adolescentes. Es desde allí que "el problematizar su indiferencia hacia las violencias que el Estado, el patriarcado blanco, y que ellos mismos perpetúan contra las mujeres de nuestras comunidades, en todo el mundo, es el resorte que [nos] lleva a esta investigación" (Lugones, 2008, p. 76).

Tal cual como lo afirmó María Lugones, nuestro proyecto de co-creación audiovisual se convirtió en el apoyo a las denuncias que ellas querían hacer por medio de la representación de sus cuerpos y la manera en que desde allí ellas podrían resignificar lo vivido e imaginar otros modos posibles de vivir.

En este escenario, el dolor aparece como una constante en la construcción del ser niñas y mujeres. El dolor como una marca cultural de género que se ha perpetuado al tener que aguantarlo y normalizarlo. Algo que en las participantes se hizo presente desde el dolor físico con su experiencia menstrual hasta el dolor por la configuración de ser un cuerpo con útero que padece el serlo ante un contexto que lo violenta. Un dolor que se entreteje por acostumbrarse a que duela y, un refuerzo social de que debe de doler por ser cuerpo con útero. Siguiendo los aportes del feminismo negro Vilma Piedade (2021) nos habla de que el dolor une a nuestro género y que más que una sororidad es una doloridad, pues, nos reconocemos en los abusos cometidos en nuestro cuerpo y a su vez reconocemos los privilegios que pueden llegar a tener quienes no tienen un cuerpo con estas características: menstrual, con útero, vulva y en constante vigilancia de un deseo sexualizado por parte de otros cuerpos con derecho a hacerlo como es el caso que experimentaron las adolescentes del Municipio de Toro. Siguiendo a Vilma Piedade, el dolor nos une y la "doloridad conlleva en su significado el dolor provocado en todas las Mujeres por el Machismo" (Piedade, 2021, p. 19).

Además, marcar la doloridad como un punto de convergencia entre el género es buscar un camino de liberación a los cuerpos sometidos, explotados y, en cierta medida, emanciparlos. Es acoger los problemas que atañen a las niñas y mujeres de América Latina y hacer parte de nuestras prácticas las voces reales de este feminismo latinoamericano. Reconocer nuestras propias preguntas para así descolonizar nuestras prácticas. Considerando el inicio del movimiento de "«liberación de la mujer» con esa caracterización de la mujer como el blanco de la lucha, las feministas burguesas blancas se ocuparon de teorizar

el sentido blanco de ser mujer como si todas las mujeres fueran blancas" (Lugones, 2008, p. 94). Esto para decir que no es posible blanquear nuestras prácticas desde la doloridad, pues ella enseña lo que realmente atraviesan los cuerpos.

En este orden de ideas, en esta propuesta de co-creación cinematográfica surgieron varias preguntas que generaron unos caminos singulares de creación. ¿Cómo acompañar un proyecto de investigación-creación a través de la ciclicidad? ¿Cómo hacer parte de cada escena la vivencia menstrual? ¿Cómo integrar y hacer parte el dolor menstrual en estas creaciones? ¿Cómo constelar dolor, emociones, acosos, abusos, feminicidios y experiencia menstrual?

A raíz de estas inquietaciones surgió nuevamente el navegar desde el dolor y en consonancia con esto nos apareció una brújula que ante la pregunta ¿si el "(…) el dolor une a todas las mujeres? [y la respuesta que fue surgiendo es que si] une, pero también se instaura como potencia de cambio, de transformación" (Piedade, 2021, p. 22). Esa fuerza de transformación la acogimos en nuestro proceso de creación y situamos sus experiencias de dolor como la máxima de lo que cada vez iba aconteciendo. Alejándonos de lo creído en una educación patriarcal donde el "dolerse, estorba. [Y donde] se espera que cuerpos-mentes normales se disciplinen o regulen y hagan lo que les toca: observación, registro y análisis" (Calixto Rojas, 2024, p. 7) y así abrazamos sus dolores y los propios que emergen cuando dejamos que el contexto logre permear-nos.

Las capas que tiene el dolor fue acercando esta apuesta de investigación-creación al cuidado y este al cuidado afectivo que responde a una ética desde las emociones y el sabernos apreciar-nos, el estar en colectividad, además de alcanzar una construcción en conjunto y distinta

a la que "interpela un sistema de explotación del cuidado transnacionalizado basado en la división sexual, racial e internacional del trabajo o simplemente el hablar, el ayudar a construir este relato colectivo para conjurar la subalterización" (Esguerra Muelle, 2019, p. 101). Todo esto abrió paso a construir un tejido desde la afectividad, como un llamado a crear desde el co-existir, desde la colectividad y la doloridad en el marco de un contexto de misoginia que pide a gritos una posibilidad de transformarlo.

Siendo así, podemos afirmar que este proyecto de investigación-creación partió de las emociones y sensaciones para así denunciar las injusticias políticas y económicas. Siendo esto posible cuando acudimos a la etnografía feminista y la co-creación participativa que permiten a quienes investigan estar al mismo nivel de quienes hacen parte de la investigación inquietándose por sus cuerpos, emociones, relaciones políticas y experiencias de injusticias. Camila Esguerra Muelle, nos invita a abrir un camino para investigar a partir de la paridad y teniendo en cuenta los aportes de la etnografía multisituada desde una perspectiva del feminismo y del cuidado. Siendo precisamente lo que aconteció en esta apuesta y lo que se refleja en las imágenes y sonidos de creación colectiva, donde cada una logró ser y crear desde sus emociones, saberes, deseos, dolores, temores y esperanzas. De esta manera, el proyecto reafirmó lo que ellas ya traían y que al ponerlo en su conjunto de tejido, letras y materialidades provocó un proceso creativo de colaboración con una constante invitación ético-política de no ser extractivistas.

Para tener esta intencionalidad buscamos en nuestras prácticas espacios en un antes y un después del laboratorio de co-creación y una comunicación después de la culminación del proyecto. En esta búsqueda de ser paridad y construcción bilateral sentimos el llamado a ser un

"nosotredad [que] implica reconocer la red y trayectoria de afectos y efectos que nos constituyen y asumir críticamente los que se construyen en las relaciones germinadas en los procesos de investigación" (Calixto Rojas, 2024, p. 5). En esta nosotredad regresamos nuevamente a la doloridad y su relación con las emociones que desde allí generó una esperanza en un texto que como audio acompañó las imágenes creadas por cada una de ellas. Así mismo, se valoró lo propio, lo íntimo y sentimos que debíamos generar una disrupción en cuanto a lo que se ha considerado ante "lo propio, [como algo que] remite a la emocionalidad, a la subjetividad que se relaciona con lo femenino, y que se asumió históricamente como no científica" (Calixto Rojas, 2024, p. 3). Dar lugar al género, a la doloridad, a la experiencia de cuerpos que menstrúan, a las vivencias de acoso y abusos, nos llevó constantemente a interpelar todo lo que acontecía en quienes acompañamos y lo que ocurría en las participantes. Siendo así, "lo que hemos comenzado a denominar enfoque afectivo nos ha permitido tejer reflexiones prácticas y lecturas que nos han permitido darle un lugar epistemológico a todo lo que sucede durante los procesos de investigación" (Calixto Rojas, 2024, p. 16).

En consonancia, crear una episteme entre género, dolor y afectividad es responder a las inquietaciones que se derivan de lo que nuestras prácticas han tenido que encarar en la academia. Es decir, los efectos coloniales que de una u otra forma todas las personas que queremos hacer apuestas descolonizadoras reconocemos que tenemos y hacemos el gran esfuerzo de cuestionar. Esto es lo que Ochy Curiel ha llamado feminismo deconolonial. "Particularmente, el feminismo decolonial, retomando buena parte de los postulados de la opción decolonial y de los feminismos críticos, ofrece una nueva perspecti-

va de análisis para entender de forma más compleja las relaciones derivadas de "raza", sexo, sexualidad, clase y geopolítica de forma imbricada" (Catellanos et al., 2022, p. 141).

El feminismo decolonial posibilita ver cómo el género se ha pensado desde la colonialidad del poder, siendo esto lo que vivieron las participantes del laboratorio de co-creación audiovisual. Emergiendo entre todas, una propuesta de afectividad como medio de abrigo y soltura de esta violencia social, donde claramente predomina en este contexto el poder del varón que se impone ante los cuerpos feminizados. Siendo esta colonialidad del poder una marca de la colonia, que impera de manera tan dominante en nuestros territorios de Abya Yala. Para Ochy Curiel "la colonialidad del poder, del ser y del saber es, por tanto, el lado oscuro de la modernidad, de esa modernidad occidental desde donde también surge el feminismo como propuesta emancipadora supuestamente para "todas" las mujeres" (Catellanos et al., 2022, p. 152).

Crear desde otras bases de pensamiento hace posible un camino para unirnos desde categorías que antes no se veían posibles en las investigaciones y creaciones colectivas. Esta es la razón por la cual insistimos en este tipo de creaciones que se dejan transversalizar por la experiencia, la doloridad, las implicaciones del género y la afectividad como una forma emancipadora y utópica de responder a la violencia que oprime.

Prácticas cinematográficas: co-creación y procesualidad

Como ya se ha dejado percibir, escuchar el contexto que nos convocó a realizar el laboratorio de co-creación exige la radicalización de una pregunta por la ética, que siem-

pre es al mismo tiempo una pregunta por la estética y la política. Es decir, por los modos sensibles de aparecer y hacerse presente – la estética, y las relaciones de tensión de fuerzas entre los cuerpos que reconfiguran en su movimiento el campo de los posibles – la política. Una compleja ecología y economía de los modos de existencia, donde sentimos el llamado a que el cine se instale de manera horizontal y desjerarquizada como campo relacional de posibilidades. Es decir, como un componente más que viene a sumarse a las prácticas de cuidado, pues lo que realmente importa en esta ocasión del pensamiento y de la experiencia no es la producción cinematográfica *per se* como compuesto estético desvinculado del mundo, sino la capacidad de lo cinematográfico de re-componer nuevas estéticas de vinculación con el mundo, cuando la vida se ve vulnerada por la violencia.

De esta manera tomamos distancia de un Cine que se dice en mayúsculas y apelamos a uno que se dice en clave menor y como parte de una ecología de prácticas (Stengers, 2021) compleja y vitalista. En consecuencia, cuando proponemos un laboratorio de co-creación audiovisual no tenemos la intención de hacer de esta ocasión un gesto de iniciación o de aproximación que termine siendo un simulacro de lo que sería volverse especialista en el campo del cine. No nos interesa jugar al cine, con sus reglas y lógicas hegemónicas y comerciales, nos interesa en todo caso el cine como juguete de un juego más complejo y rico que es el de la vida misma, el de aprender a afirmar una vida singular por medio de gestos de resistencia. Por lo tanto, hablamos mucho más de disponer las condiciones de posibilidad para que las participantes devengan practicantes en los términos que propone Isabelle Stengers (2021) antes que convertirse en proto o pseudo-especialistas por una fracción de

tiempo muy acotada. En este horizonte de posibilidades y experimentación devenir practicante permite conexiones, vasos comunicantes, mientras que jugar a la especialista condiciona y tiende a adecuaciones promoviendo sobrecodificaciones.

Al tomar distancia de una instrumentalización del medio y dispositivo cinematográfico, también tomamos distancia de cualquier intención de alfabetización *express* en el oficio cinematográfico, pues lo que interesa es abrir una experiencia singular de aprender a pensar cinematográficamente más allá del dominio de una técnica, cuya curva de aprendizaje, por lo demás, excedería la temporalidad del proyecto. Y en ese sentido, ¿Cómo nos hacemos a un pensamiento cinematográfico?

Aquello que hace funcionar lo cinematográfico es la pregunta por los intervalos e intersticios y por lo que se pasa, se monta y edita entre ellos. Y ha sido desde allí que nos propusimos a trabajar con las participantes, siendo que bajo esta premisa el pensar cinematográficamente no presupone el gesto de filmar o aún de que el montaje ocurra en una isla de edición cuando podría ocurrir en acto como veremos más adelante. La aventura de la relevancia (Savransky, 2016) pasó mucho más por aprender a hacer de la materia plástica de lo textil una superficie-extensión en la que ellas pudiesen experimentar el propio montaje de sus imágenes de subjetivación. En otras palabras, la posibilidad de hacerse a una superficie/plano de experimentación para los propios procesos de subjetivación como algo abierto de lo cual una no se puede convertir especialista, sino una practicante activa con compromisos y responsabilidades (Stengers, 2021) asumidos, cuando se empezó a preguntarse por la emergencia de contra-imágenes de aquello que les han dicho que deben ser.

Siendo así, este cine menor no representa, sino que experimenta devenires imaginantes de ellas mismas, lo que nos permite decir que estamos frente a un cine que se dice constructivismo cinematográfico radical orientado al acontecimiento que insiste en buscar un perpetuo estado de devenir de la imagen en relación con los afectos afirmativos de cada cuerpo. Ellas no solo montaron y compusieron pequeñas muñecas inspiradas en sus experiencias, sino que experimentaron a través de esta práctica de collage textil-cinematográfico posibles intervalos entre lo que les han dicho que son y lo que desean ser. Es decir, la imagen y el cine como campo de apertura para el deseo y, por lo tanto, de apertura para un movimiento real en el espíritu, para otros posibles desde la afirmación de modos de experiencia cinematográficos (Wiedemann, 2021b).

Ellas no solo están en medio a un proceso de composición y co-creación audiovisual, sino que están en medio al montaje de ellas mismas desde lo cinematográfico como inmediación (Manning et al., 2019). Un cine que se desborda en la vida misma al escuchar radicalmente el cuidado que esta pide. Un cuidado que siempre es colectivo y, por lo tanto, transindividual. De allí que el proceso de co-creación apelase al unísono a un movimiento de cuidado de las subjetividades, así como de ir en dirección a un anonimato, donde una creatividad colectiva (Barbosa & Fonseca, 2023) pudiese ganar volumen. Algo que, al mismo tiempo, desmonto el mito de que el gesto de creación es la afirmación de una autoría y, por lo tanto, de un ego, de una *ego*logia, cuando de lo que se trata es de una ecología cinematográfica del cuidado. Esto nos llevó a pensar en un montaje simultáneo en el que vemos cómo co-existen, resuenan y se contagian los montajes que cada una de ellas hace cuando vemos tres de ellos en la pantalla. Cuidar por multiplicación y

colectivización, antes que por individualización y segmentación. Sus vidas co-existen, así como el deseo que de ellas algo diferente devenga.

Dicho devenir intervalar y manifestado en las contra-imágenes textiles encontró en la voz en *over* su fuerza de especulación. Ellas construyeron cartas para ellas mismas en el futuro. Un montaje prospectivo, podríamos decir. Futuros esperanzadores, pero no por ello menos desafiadores. Posibilidades, incertidumbres, pero ante todo modos de dar lugar al deseo, al movimiento afirmativo y de resistencia de subjetividades singulares marcadas por el dolor y la violencia. Se hace imposible saber que voz corresponde a que montaje textil, si es que quisiéramos una correspondencia autoral e identitaria, pero de lo que aquí se trata es de la apertura de devenires por multiplicación. El desfasaje entre visualidades y sonoridades, es la posibilidad de multiplicar los posibles, de cuidar de los posibles (Stengers & Bordeleau, 2020). Un anonimato, donde ser una es ser todas, pues si tocan, violentan, acosan y abusan de una, lo hacen con todas. No es una cuestión de correspondencia e identificación, sino de sintonía y resonancia y de cuidado por diferenciación.

En el desplazamiento entre visualidades y sonoridades presenciamos la performatividad de las imágenes (Soto Calderón, 2020), no sólo cinematográficas, sino que de un vitalismo cinematográfico encarnado en las propias participantes, cuya evidencia se hace manifiesta en el color y textura de las voces que escuchamos, y en los micro-gestos de las manos que montan cada una de las muñequitas sobre las colchas de retazos, que por lo demás son montajes de afectos y memorias personales sobre las cuales ellas se componen dentro y fuera del cine. Una performatividad de las imágenes, que arriesgamos a decir que es un correlato de la experiencia adquirida por

más ínfima que sea, de la capacidad de performar las propias vidas de ellas mismas.

La exuberancia de esta performatividad y montajes encarnados obligó a que la "especialidad" del cine se limitara al máximo, siendo que, en términos formales, el video ensayo no es más que un largo plano secuencia que acompaña los montajes en acto, así como un paisaje sonoro de futuridades que hace resonar las imágenes. Esta lógica minimalista, pero de gran eficacia, hizo posible que pudiésemos resolver la co-creación audiovisual en los limitados tiempos del festival. Es decir, una semana, en la que era imposible jugar al cine con todo el rigor necesario, pero donde el cine fue el juguete perfecto para poner en marcha una ecología de prácticas del cuidado desde lo sensible, donde las participantes pudiesen experimentar plenamente la posibilidad de afirmarse desde modos de experiencia cinematográficos.

En una semana ellas inventaron su propia idea de cine, al margen de gramáticas y lógicas preestablecidas como pueden serlo la idea de un guion orientado por un conflicto central, o donde se apelase a la falsa colectividad del Cine con mayúsculas, que en realidad es una pirámide jerárquica que opera por consensos y palabras de orden, antes que por gestos de experimentación en los que inmanentemente emerja la lógica que singularmente la composición audiovisual en juego pide. Es decir, el escuchar radicalmente lo que los cuerpos-territorio piden, también hizo con que estos escuchasen lo que el proceso de creación pedía más allá de un modelo preestablecido. Si ellas salieron de ellas mismas en alianza con lo cinematográfico, lo cinematográfico salió de sí mismo en alianza con ellas. Ambos, cine y cuerpas se abrieron mutuamente a campos de experimentación diferenciadores. Cuidar del cine por cuidar de ellas, cuidar de ellas por cuidar del cine.

Esta ecología de prácticas del cuidado encontró una feliz convergencia de cierre en el estreno del video ensayo como cortometraje experimental colectivo en la clausura del festival. En esta situación, sin abrir mano de algunos elementos del juego del cine, ellas se afirmaron como realizadoras y directoras de la película. En pocas palabras, se puso a prueba y se constató la potencia de ellas y las consecuencias de su deseo en movimiento. El laboratorio de co-creación no tuvo por resultado un ejercicio, una prueba, un borrador; tuvo por resultado una completud, que, si bien no es más que un corte provisorio en una procesualidad más compleja y multidimensional de la ecología de prácticas en juego, es operativa en la medida en que es prueba de lo que ellas son capaces, al margen de lo que les han dicho que deben ser, que casi siempre está dictado por la moral y la utilidad.

En ese mutuo cuidado entre cuerpas y cine, no solo una composición audiovisual fue posible, sino que, al afirmarse como cineastas, así fuese por esa noche, por esa semana, en esa ocasión, ellas también fueron capaces de denunciar públicamente ante los asistentes del festival los abusos que habían sufrido. Una práctica cinematográfica que empodera cuerpas, pero también unas cuerpas que fuerzan al cine a ser más de lo que este a veces cree que puede ser. Entre co-creación y procesualidad aprender a cuidar de la vida cinematográficamente.

Consideraciones finales: Las cuerpas como lugar de encuentro entre prácticas.

A largo de estas páginas hemos hablado de estudios de género, de una cierta filosofía y práctica cinematográfica singular y en el medio se ha dispuesto una serie variopinta de conceptos e ideas sobre el cuidado desde diversas

perspectivas que nos hemos esforzado por afirmar como conceptos prácticos y vivos, como prácticas encarnadas o en todo caso como la manifestación de un pragmatismo especulativo para seguir a Isabelle Stengers y Didier Debaise (2017). Todo ello, pues, tenemos la fuerte convicción de que en el pensamiento y en el modo de investigar que aquí compartimos, el afecto es primero, es la condición genética para la creación no solo de una composición audiovisual, sino y sobre todo para la experimentación de modos de existir y resistir.

De allí la importancia de que nos dispongamos como agenciadores de procesos de experimentación y creación, donde el cuerpo se reinstale en medio al pensamiento, haciendo del pensar un movimiento singular y situado que no puede ignorar los afectos y afecciones que lo habitan, como son el dolor y la menstruación. Un investigar y pensar con cuidado (Haraway, 2020; Puig de la Bellacasa, 2017) desde la interseccionalidad de los modos de existir y habitar, que no busca simplificar los procesos, sino, por el contrario, enriquecer los campos problemáticos al otorgarles más capas y dimensiones que dicen de una intención de mitigar vicios y sesgos, puntos ciegos que pueden decir de autocentramientos del pensamiento y no de ecologías y relacionalidades rizomáticas que lo atraviesen. Una de ellas, y que no es nada menor, la posibilidad de hacer de esta ocasión del pensamiento una oportunidad para la deconstrucción siempre inacabada de las masculinidades en el investigar desde los feminismos decoloniales, donde estar junto es también aprender a no tomar protagonismos, a hacerse a un lado, a tomar distancia, a escuchar.

Una interacción afectiva y cuidadora, posible gracias a una comprensión del cine como un lugar de encuentro, antes que de producción de entretenimiento. Lugar de cuidados

cinematográficos, donde planos de composición se hacen campos de autoafirmación y autodeterminación en los que resignificaciones de la propia existencia se pueden dar. Ante la vulnerabilidad de la vida, ante la violencia que la quiere ver impotente, "Cuerpas presentes. Voces emancipadas" ensayó abrir e instaurar una pedagogía de la percepción y de la imaginación para que en medio a lo imposible sea posible creer y tener confianza en que hay un futuro por venir. Es decir, donde el cine ya no es solo registro y evidencia de lo que ha sido, sino que es máquina de tiempos que abre futuros aún no capturados y con los cuales nos podemos encontrar especulativamente en la imagen.

Referencias

Ahmed, S. (2021). *Vivir una vida feminista* (1.ª ed.). Caja Negra.

Barbosa, A. M., & Fonseca, A. N. da (Eds.). (2023). *Criatividade Coletiva: Arte e Educação no Século XXI*. Perspectiva.

Calixto Rojas, A. M. (2024). *Afectar AFECTARSE Etnografías afectivas y autoetnografía* (1.ª ed.). IDAS.Oaxaca.Catellanos, R., Segato, R., Curiel, O., & Espinosa, Y. (2022). *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina* (1.ª ed.). UNAM Universidad Nacional Autónoma de México.

d'Emilia, D., & Chavez, D. (2015). Manifiesto de la Ternura Radical. *Hysteria Revista*, *8*. https://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/

Esguerra Muelle, C. (2019). Etnografía, acción feminista y cuidado: Una reflexión personal mínima. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, *35*, Article 35. https://doi.org/10.7440/antipoda35.2019.05

González-Arango, I. C., Villamizar-Gelves, A. M., Chocontá-Piraquive, A., & Quiceno-Toro, N. (2022). Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: Activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia

de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales*, *79*, Article 79. https://doi.org/10.7440/res79.2022.08

Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno: 1* (H. Torres, Trad.). Consonni.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, *9*, 73-102.

Manning, E., & Massumi, B. (2014). *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. Univ Of Minnesota Press.

Manning, E., Massumi, B., & Brunner, C. (2019). Immediation. En E. Manning, A. Munster, & B. M. Stavning Thomsen (Eds.), *Immediation I* (pp. 275-293). Open Humanities.

Naranjo-Quintero, V. (2016). *Desconstrucción y construcción del cuerpo de la mujer en las técnicas de reproducción asistida humana. Una perspectiva bioética y teológica.* (1.ª ed.). Universidad Pontificia Bolivariana.

Piedade, V. (2021). *Doloridad* (1.ª ed.). Mandacura.

Puig de la Bellacasa, M. (2017). Pensar con cuidado. *Concreta: Sobre creación y teoría de la imagen*, *9*, 26-47.

Savransky, M. (2016). *The Adventure of Relevance: An Ethics of Social Inquiry* (1.ª ed.). Palgrave Macmillan.

Soto Calderón, A. (2020). *La Performatividad De Las Imágenes*. Metales Pesados.Stengers, I. (2021). Notas introdutórias sobre uma ecologia de práticas (S. Wiedemann, Trad.). En *ARTECOMPOSTAGEM21* (pp. 9-27). Unesp / Instituto de Artes.

Stengers, I., & Bordeleau, E. (2020, agosto 21). El cuidado de los posibles. *Editorial Cactus*. https://editorialcactus.com.ar/blog/el-cuidado-de-los-posibles/

Stengers, I., & Debaise, D. (2017). *The Insistence of Possibles: Towards a Speculative Pragmatism*. *7*, 13-19.

Thiébaut, É., & Malle, M. (2021). *¡NUESTRAS REGLAS!* (E. Kohen, Trad.). Muchas Nueces.

Vasconcellos, J., & Pimentel, M. (2017). O que é uma ação estético-política? (Um contramanifesto). *Vazantes – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*, *1*(1), 191-200.

Wiedemann, S. (2021a). Azul Profundo como escuta radical. En W. Mattos (Ed.), *ARTECOMPOSTAGEM21* (pp. 29-41). Unesp / Instituto de Artes.

Wiedemann, S. (2021b). Azul profundo, una aventura vitalista del pensamiento. Pasajes entre modos de experiencia cinematográficos y una posible kinosofia. En J. Ezcurdia (Ed.), *Vitalismo deleuziano: Perspectivas críticas sobre la axiomática capitalista* (pp. 131-146). UNAM Universidad Nacional Autónoma de México.

Wolf, N. (2013). *Vagina: Una nueva biografía de la sexualidad femenina* (F. M. Pagès, Trad.). Kairos.

Sebastian Wiedemann

Cineasta, artista-investigador y filósofo. Es Profesor Asistente de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, donde coordina el Lab a-PTSE (Laboratorio articulador de Prácticas Transdisciplinares, Sensibles y Ecológicas). Realizó Doctorado en Filosofía, Prácticas Artísticas y Aprendizaje en la Universidad Estatal de Campinas (Brasil). Su obra cinematográfica ha ganado diversos premios en América Latina y ha recibido retrospectivas en España, Irlanda, Colombia, Brasil y México. Es miembro del Nodo de Investigación-Creación y Ecología de Prácticas de la Red de Estudios de la Cultura Visual Abya Yala, así como de la Red Estudios Latinoamericanos Deleuze y Guattari (REELD&G). E-mail: swiedemann@unal.edu.co

Verónica Naranjo-Quintero

Doctoranda en Género y Diversidad de la Universidad de Oviedo (España), Magíster en Bioética con Pregrado en Teología contextual. Docente-investigadora del dolor y la salud menstrual a

partir de la autogestión y la ginecología natural, de las teorías decoloniales del cuerpo y de la enfermedad en la intersección de las Humanidades Médicas y la Bioética. Es creadora del proyecto autónomo Úteras Vibrantes, donde acompaña como terapeuta y educadora procesos individuales y comunitarios en barrios periféricos para la emancipación del dolor menstrual. E-mail: vernaqui@gmail.com

06. Arte y tecnología como Tecnodiversidad

Renzo Filinich Orozco
Origins Centre, University of the Witwatersrand
Sudafrica · Perú · Chile

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175479

Por una posible mirada al Arte y la Cosmotecnica en el Sur Global

> «La tecnología ofrece grandes oportunidades, pero también enormes catástrofes potenciales. Si consideramos el cambio climático, la catástrofe ya está ahí; como dijo Heidegger sobre la Gestell, la esencia de la tecnología moderna es considerar todo como una reserva permanente, como un recurso para ser ordenado y explotado. Así que tal vez el arte y la tecnología necesiten una relación diferente. Deberíamos seguir preguntándonos cómo la tecnología puede transformar el concepto de arte y filosofía, pero al mismo tiempo también debemos preguntarnos cómo el arte y la filosofía pueden transformar el concepto de tecnología, incluyendo la imaginación, la invención, el desarrollo y el uso de esta tecnología.»
>
> — Yuk Hui, *Arte y Cosmotécnica* (2020).

El arte y la tecnología han estado históricamente entrelazados, pero en el Sur Global esta relación se ha desarrollado en un contexto marcado por historias coloniales, epistemologías locales y desafíos ecológicos. La propuesta de cosmotécnica de Yuk Hui es clave para comprender cómo diversas tradiciones han articulado sus propias formas de conocimiento tecnológico más allá de la racionalidad occidental. Este concepto enfatiza que la tecnología no es universal ni neutra, sino que está moldeada por las cosmologías y valores de cada sociedad. En este sentido,

la tecnodiversidad se presenta como una alternativa a la homogeneización impuesta por la modernidad, fomentando la coexistencia de múltiples formas de desarrollo técnico y artístico.

Desde la perspectiva de la historia de la ciencia, Lorraine Daston y Peter Galison (*Objectivity*, 2007) han analizado cómo las tecnologías de visualización, como los microscopios y atlas botánicos, han construido una imagen del mundo natural basada en valores epistémicos occidentales de precisión y neutralidad. Sin embargo, estas herramientas también han reforzado una separación entre el observador y lo observado, convirtiendo la naturaleza en un objeto de control y manipulación. En contraste, en muchas epistemologías del Sur Global, el conocimiento técnico no se basa en la distancia y la objetividad, sino en relaciones de reciprocidad y cohabitación con el entorno. En este sentido, las tecnologías de visualización no son canales pasivos de conocimiento, sino participantes activos en la construcción de las fronteras entre humanos y no humanos. El microscopio, por ejemplo, magnífica lo invisible, pero simultáneamente abstrae el organismo observado en un punto de datos, despojándolo de su contexto relacional.

La cibernética y la biotecnología han intensificado esta relación, transformando la vida misma en un medio de experimentación. La tecnología CRISPR[1] es un ejemplo de cómo la visualización científica ha evolucionado de una simple observación a una forma activa de intervención sobre los sistemas biológicos. Desde la perspectiva de Hui, este tipo de avances refuerzan una monocultura

1 La tecnología CRISPR es una técnica de edición genética que permite modificar el ADN de un organismo. Se basa en un sistema de defensa de las bacterias contra los virus.

tecnocientífica que prioriza el control sobre la coexistencia. Frente a ello, la cosmotécnica nos invita a examinar críticamente los efectos de estas tecnologías y a recuperar prácticas que integren conocimiento local y diversidad técnica. El concepto de cosmotécnica de Yuk Hui se refiere a la idea de que la tecnología no es una fuerza universal ni neutral, sino que está moldeada por la cosmología, los valores y las prácticas culturales de las sociedades que la producen. Según Hui, cada sociedad desarrolla su propia forma de relacionarse con la tecnología, basada en su cosmología específica: una síntesis del cosmos (orden mundial) y la técnica (conocimiento práctico o herramientas). En el Sur Global, esta síntesis está determinada por las historias de colonización, las epistemologías locales y las realidades socioambientales.

En el Sur Global, las prácticas artísticas han jugado un papel fundamental en la reinterpretación de la tecnología y en la resistencia a su carácter extractivo. Ejemplos como el trabajo de artistas indígenas en Perú y Ecuador, que emplean fabricación digital para revitalizar técnicas artesanales, o las esculturas de Gonçalo Mabunda en Mozambique[2], que transforman armas de guerra en objetos de reflexión, demuestran cómo el arte puede subvertir la lógica tecnocientífica dominante. Proyectos como *Te Hiku Media* en Nueva Zelanda[3], que utiliza inteligencia artificial para preservar lenguas maoríes, o la obra de Josias Pires en Brasil[4], que explora la intersección entre deidades afrobrasileñas y realidad aumentada, evidencian cómo

2 https://www.akkaproject.com/artists/goncalo-mabunda/

3 https://tehiku.nz/

4 https://youtu.be/7m0Ifj0YfAQ?si=GLV0qPTFrmjvHHSq

las cosmologías locales pueden ser integradas en nuevas tecnologías sin perder su identidad.

A partir de estos ejemplos, se observa cómo la cosmotécnica y la tecnodiversidad pueden ofrecer alternativas a la visión homogeneizante de la tecnología moderna. El arte del Sur Global no solo desafía las narrativas occidentales, sino que también plantea nuevas formas de imaginar el futuro, incorporando saberes ancestrales, resistencia cultural y exploraciones tecnológicas. Hui nos recuerda que "todas las cosmologías son siempre cosmotécnicas" (2020), lo que implica que el pensamiento tecnológico nunca ha sido unívoco, sino que siempre ha estado vinculado a prácticas locales y contextos históricos específicos. En este sentido, la tecnodiversidad no es solo una estrategia de resistencia, sino una propuesta concreta para repensar la relación entre técnica, política y cosmología en un mundo crecientemente mediado por la tecnología digital y la automatización.

Desde esta perspectiva, esto significa que lo cosmológico nunca existió como una teoría pura, sino que siempre fue una entidad técnica racionalizada en el mundo, parcialmente determinada tanto por la geografía como por la historicidad. Para abrir esta ecología de las máquinas al campo de las artes, necesitamos, en primer lugar, retomar el concepto de ecología. El fundamento de la ecología es la diversidad, ya que solo con la biodiversidad (o múltiples especies, incluyendo todas las formas de organismos) se puede conceptualizar un sistema ecológico. Para discutir una noción de ecología de las artes mediales, necesitaremos una noción diferente, paralela a la biodiversidad, que llamamos tecnicismo. Al mismo tiempo, es necesario romper con la vieja dicotomía epistemológica de centrar lo creativo en lo humano y apelar a la tesis de Graham Harman y Manuel DeLanda de que los

humanos no nos encontramos en el centro del ser, sino que estamos entre seres (DeLanda y Harman, 2017); y segundo, que los objetos no son un polo opuesto a un sujeto, sino que existen por derecho propio, independientemente de si cualquier otro objeto o ser humano se relaciona con ellos. Los humanos, lejos de constituir una categoría llamada «sujeto», que se opondría a «objeto», son en sí mismos un tipo de objeto entre otros. Dadas estas reflexiones, pueden surgir aspectos creativos muy valiosos e importantes en nuestra relación con "entidades tecnológicas". Por ejemplo, dado que el arte siempre ha sido creado por humanos y para humanos, ¿qué nuevas formas de arte podrían crearse si pudiéramos reconocer la experiencia estética en el mundo no humano? ¿Incorporar sensaciones y experiencias no humanas al arte? ¿Desarrollar una estética de la comunicación interespecies? ¿Producir obras de arte especialmente concebidas para no humanos?

Estas preguntas nos invitan a pensar que la biodiversidad es el correlato de la tecnodiversidad, ya que sin ella sólo asistiremos a la desaparición de las cosmovisiones debido a la racionalidad homogénea. Siguiendo a Hui, este ensayo intenta expandir este proyecto filosófico para abarcar el pensamiento artístico y estético. Más allá de la premisa establecida de que las nuevas tecnologías y los métodos computacionales transforman las prácticas artísticas, podemos imaginar otro proceso: transformar la tecnología a través del arte (Hui, 2021). A medida que se excavan las raíces de nuestra historia cultural para sondear un futuro, la propuesta de Hui para la tecnodiversidad nos muestra cómo, en el variado panorama del pensamiento, el arte y la tecnología, es necesaria una transformación epistémica más profunda. Si nuestro afán por calcularlo todo solo ha hecho predecible/anticipado el final de cada proceso

noético, entonces, para recuperar el futuro, debemos cultivar nuestra relación con lo desconocido, "hacer relevante lo irrelevante". En ese sentido, el arte y la cosmotécnica son un trabajo sobre la estética, pero la premisa subyacente proviene no tanto del arte, sino de las interconexiones más profundas entre la tecnología, la filosofía y la geopolítica. El atractivo de esta combinación reside en la firme convicción de que el futuro, como tal, está en juego en el pensamiento local.

La génesis de los sistemas técnicos en las artes mediales en Latinoamérica

> «La disposición a la autotransformación, la aceptación dialógica -no simplemente tolerante- de identidades ajenas, viene precisamente de la asunción de lo contingente que hay en toda identidad, de su fundamentación en la pura voluntad política, y no en algún encargo mítico ancestral, que por más terrenal que se presente termina por volverse sobrenatural y metafísico. Esta disposición es la que da a la afirmación identitaria de las mayorías latinoamericanas -concentrada en algo muy sutil, casi sólo una fidelidad arbitraria a una preferencia de formas-, el dinamismo y la capacidad de metamorfosis que serían requeridos por una modernidad imaginada más allá de su anquilosamiento capitalista.»
>
> — Bolívar Echeverría, *América Latina: 200 años de fatalidad* (2010)

Bolívar Echeverría sostiene que la identidad en América Latina está marcada por la contingencia y la transformación constante. En su obra *América Latina: 200 años de fatalidad* (2010), plantea que la afirmación identitaria no se basa en un esencialismo fijo, sino en un proceso de metamorfosis constante. Desde esta perspectiva, la mo-

dernidad en América Latina no es un simple reflejo del desarrollo occidental, sino un espacio de negociación entre saberes locales y procesos globales. El desarrollo de los sistemas técnicos en las artes mediales en América Latina ha estado marcado por procesos de sincretismo, hibridación y resistencia, en un contexto donde la modernidad/colonialidad ha impuesto un modelo tecnológico basado en la racionalidad instrumental. Desde la perspectiva de cosmotécnica, propuesta por Yuk Hui (2016), es posible analizar estos procesos como la expresión de múltiples tradiciones tecnológicas que dialogan con la modernidad sin ser absorbidas por ella.

Esta idea se conecta con la noción de individuación psíquico-colectiva de Gilbert Simondon (2015), quien argumenta que los sistemas técnicos no deben ser vistos como entidades aisladas, sino como parte de un proceso de individuación que involucra tanto a la sociedad como a los objetos técnicos. En este sentido, las artes mediales en Latinoamérica han surgido en un contexto donde los medios técnicos han sido apropiados y resignificados en función de las condiciones culturales y políticas de la región. Uno de los ejemplos más emblemáticos de esta integración entre tecnología y contexto social en Latinoamérica es el Proyecto Cybersyn en Chile, desarrollado durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973). Bajo la dirección de Stafford Beer, este proyecto buscaba implementar un sistema cibernético de gestión económica basado en retroalimentación en tiempo real. Inspirado en la cibernética de primer y segundo orden de Norbert Wiener y Heinz von Foerster, Cybersyn proponía un modelo de gobernanza que descentralizaba la toma de decisiones y exploraba nuevas formas de organización social mediante interfaces gráficas diseñadas por Gui Bonsiepe. Sin embargo, con el golpe de Estado de 1973, el proyecto fue

desmantelado, truncando una de las primeras experiencias de integración entre tecnología y planificación política en la región.

Otro caso relevante es el trabajo de Humberto Maturana y Francisco Varela, quienes desarrollaron el concepto de *autopoiesis* para describir los sistemas vivos como entidades que se autoproducen y autoregulan. Su colaboración con el cibernético Heinz von Foerster y su relación con la epistemología de la cibernética de segundo orden fueron fundamentales para repensar la relación entre tecnología y vida en el contexto latinoamericano. Este enfoque influyó en diversas prácticas artísticas y tecnoestéticas, especialmente en aquellas que exploran la interacción entre organismos vivos y sistemas computacionales, reconfigurando la tecnología como un espacio de resistencia cultural.

En el ámbito del arte, la obra de Juan Downey representa un punto de intersección entre la cibernética, el videoarte y las cosmologías indígenas. Su trabajo en la Amazonía con comunidades Yanomami es un ejemplo de cómo las tecnologías audiovisuales pueden ser utilizadas no solo como herramientas de documentación, sino como medios para repensar las relaciones entre arte, tecnología y territorialidad. En obras como *Anaconda* (1973), Downey reconfigura la representación del espacio a partir de un diálogo entre cartografía colonial y formas de conocimiento indígena, cuestionando las estructuras de poder que han definido históricamente la relación entre tecnología y territorio. Otro proyecto fundamental en su trayectoria fue su trabajo con la comunidad Yanomami en la selva amazónica, donde utilizó el video para documentar y contrastar las formas de percepción del espacio en la cultura indígena frente a las representaciones occidentales. Aquí, la tecnología no operaba como un

medio de objetivación, sino como una herramienta para la co-creación de imágenes y la negociación de significados. Downey anticipó muchas de las cuestiones que hoy se discuten en torno a la cosmotécnica, al preguntarse cómo los sistemas de representación tecnológica pueden integrarse en cosmologías no occidentales sin reducirlas a meros datos. Su obra abre preguntas clave para la actualidad: ¿Puede el arte mediar entre tecnologías digitales y formas tradicionales de conocimiento sin imponer un marco epistemológico dominante? ¿Cómo pueden las prácticas artísticas revelar las tensiones entre tecnología y territorialidad en el Sur Global? ¿Es posible desarrollar tecnologías situadas que respondan a las necesidades de comunidades locales en lugar de reproducir modelos extractivistas?

Otro ejemplo paradigmático de la intersección entre cibernética, arte y ecología en América Latina es la obra del artista argentino Luis Fernando Benedit, particularmente su instalación *Biotrón* (1970). Esta obra, presentada en el Instituto Torcuato Di Tella y luego en la 35ª Bienal de Venecia, consistía en un sistema artificial de cultivo de plantas, diseñado para regular automáticamente las condiciones de luz, temperatura y humedad. Inspirado por la cibernética y los estudios ecológicos de la época, *Biotrón* exploraba la relación entre tecnología, autonomía biológica y sistemas cerrados, desafiando la noción de que la naturaleza podía ser completamente modelada y controlada por la técnica. A diferencia de los enfoques occidentales de la automatización como un medio de eficiencia y producción, la obra de Benedit sugería una reflexión crítica sobre la artificialización del medio ambiente, anticipando debates contemporáneos sobre bioingeniería y ecología sintética.

El caso de la tecnología andina es fundamental para entender la relación entre arte, técnica y cosmología en

América Latina. A diferencia del paradigma tecnocientífico occidental, basado en la objetivación y la explotación de los recursos naturales, la tecnología andina ha integrado conocimientos agrícolas, hidráulicos y astronómicos en sistemas de producción que mantienen una relación simbiótica con el entorno. Como señala Yuk Hui, la cosmotécnica implica que la tecnología nunca es neutral, sino que está modelada por el orden cósmico y moral de cada sociedad (2016).

En este sentido, la tecnología andina latinoamericana, no solo se enfoca en la eficiencia material, sino que también incorpora una dimensión simbólica y ritual. El sistema de andenería, por ejemplo, no es solo un método de cultivo eficiente en terrenos montañosos, sino que también refleja una relación con los ciclos cósmicos y los principios de reciprocidad con la tierra. Este tipo de tecnologías, vistas desde la perspectiva occidental, suelen ser clasificadas como "tradicionales" o "pre-modernas", cuando en realidad representan una forma de cosmotécnica que sigue vigente y que ofrece alternativas a la crisis ecológica actual. Sin embargo, la modernización ha generado un proceso de desandinización de la tecnología, imponiendo modelos extractivistas que han debilitado los sistemas técnicos locales. Como advierte Hui, la globalización ha promovido una homogeneización tecnológica que reduce la diversidad epistemológica y cosmotécnica[5]. Frente a este escenario, la tecnodiversidad aparece como un concepto clave para repensar la tecnología desde una perspectiva ecológica y culturalmente situada.

5 https://www.perfil.com/noticias/periodismopuro/yuk-hui-la-cosmotecnica-no-es-nacionalismo-no-es-fascismo-no-es-una-identidad-politica.phtml

Desde la perspectiva de Aníbal Quijano y Walter Mignolo, la modernidad/colonialidad ha operado como un sistema de clasificación global que no solo ha estructurado la economía y la política, sino también el conocimiento y la tecnología. Quijano identifica la colonialidad del poder como un sistema de distribución de recursos epistémicos que ha relegado las cosmovisiones indígenas y afrodescendientes a un segundo plano, imponiendo un modelo de desarrollo basado en la racionalidad instrumental.

A partir de estas reflexiones, algunos investigadores han propuesto modelos alternativos a la cibernética clásica. Leonardo Lavanderos y Alejandro Malpartida han desarrollado la idea de cibernética relacional (2022), que busca superar el enfoque instrumental de la tecnología para integrar sistemas de conocimiento basados en reciprocidad y co-creación. En diálogo con las epistemologías indígenas, esta propuesta plantea que los sistemas técnicos no deben ser vistos como estructuras cerradas y autónomas, sino como redes interdependientes que incluyen dimensiones sociales, espirituales y ecológicas. En América Latina, esto tiene implicaciones profundas, ya que permite repensar la tecnología desde marcos no dualistas, en sintonía con epistemologías indígenas como el Ayllu y el Kawsay[6]. Esta perspectiva se conecta con el concepto de *noodiversidad* de Bernard Stiegler (2020), quien argumenta que la crisis contemporánea no es sólo ecológica, sino también epistemológica y tecnológica. Stiegler sostiene que la automatización y la inteligencia artificial han acelerado un proceso de proletarización del

6 El ayllu es una organización social andina que se basa en el parentesco, el origen común y la propiedad compartida. El Kawsay es un concepto que se refiere a la forma de vivir en comunidad

conocimiento, reduciendo la capacidad de las sociedades para desarrollar sistemas técnicos autónomos. En este sentido, la tecnodiversidad se convierte en un elemento fundamental para evitar la homogeneización impuesta por el capitalismo digital.

Desde esta perspectiva, las artes mediales en América Latina pueden ser entendidas como espacios donde la cosmotécnica y la cibernética relacional se entrelazan para imaginar nuevas formas de existencia tecnológica. La pregunta que se abre es: ¿Cómo pueden las epistemologías y ontologías indígenas contribuir a la relación global entre la sociedad y la inteligencia artificial?

Tener una percepción profunda de la cosmovisión y técnica local supone un análisis y una comprensión de sus mitos y tradiciones. Esta comprensión, sin duda, es un reto significativo, que abarca la compenetración con cosmovisiones, con el papel de los sueños, la geometría tanto del espacio como de los seres, los fluidos y sustancias que participan de esa creación, el funcionamiento de las narraciones míticas, etc. Más aún, a ese reto se suma la necesidad de desactivar críticamente las ideas que atan nuestra comprensión estética a sus acepciones modernas; de ahí que se reconoce un proyecto de emancipación o reeducación de la sensibilidad (Hui, 2021), pero también se reconoce que la emancipación completa y eficaz no puede limitarse a las potencias del intelecto y la sensibilidad (cuya división por otra parte obedece todavía al esquema hilemórfico), sino debe incluir también la esfera sensorio-motriz.

El desarrollo de los sistemas técnicos en las artes mediales en América Latina no puede entenderse únicamente en términos de modernización, sino como un proceso de negociación entre cosmologías, epistemologías y territorios. Desde la cibernética de Varela y Beer hasta

el videoarte de Downey y las prácticas contemporáneas de arte digital, se observa una reapropiación de la tecnología que desafía su carácter universalista y la reinscribe en contextos situados. La cosmotécnica de Hui nos invita a repensar el papel del arte en este proceso: no sólo como un medio de expresión, sino como un espacio donde se configuran nuevas relaciones entre técnica, cultura y política.

Lejos de ser un fenómeno marginal, la tecnodiversidad en las artes mediales latinoamericanas representa un campo de experimentación en el que la tecnología se reinterpreta desde perspectivas situadas, integrando tradiciones ancestrales y desarrollos contemporáneos. En este contexto, repensar la relación entre arte, técnica y cosmotécnica no es solo una cuestión filosófica, sino también una estrategia política para imaginar futuros tecnológicos más sostenibles y equitativos. A diferencia de la visión occidental de la tecnología como un sistema homogéneo y universal, el concepto de tecnodiversidad permite comprender cómo las prácticas artísticas en América Latina han emergido a partir de epistemologías situadas, integrando conocimientos indígenas, afrodescendientes y europeos en una configuración singular. Hui sostiene que la tecnología no es un ente abstracto y universal, sino que cada sociedad la desarrolla en relación con su cosmología, generando lo que él denomina múltiples cosmotécnicas (2017). En este sentido, la tecnología latinoamericana no puede entenderse únicamente desde el marco de la modernidad occidental, sino como un espacio de negociación entre diferentes sistemas de conocimiento.

Cibernética relacional y Cosmotécnica: Arte y técnica como ecología híbrida

> «Las tendencias se manifiestan de manera irreductible con las contratendencias, formando sistemas dinámicos abiertos. Hoy en día, las plataformas tienden a eliminar este juego y es por eso que el estado actual de los hechos inherentemente exige la cuestión de la diversidad. El desafío es introducir nuevas condiciones para la variabilidad, reconstituyendo la no diversidad.»
>
> — Bernard Stiegler, *Noodiversity, Technodiversity* (2020).

Desde la cibernética hasta las redes digitales contemporáneas, las tecnologías han sido concebidas como sistemas autónomos de regulación y control. Sin embargo, en el contexto del Sur Global, estas tecnologías han sido rearticuladas desde epistemologías alternativas que desafían su carácter universalista. La cosmotécnica, propuesta por Yuk Hui, y la individuación técnica, planteada por Gilbert Simondon (2007), permiten entender la tecnología no como un conjunto cerrado de herramientas, sino como un proceso dinámico de evolución y ensamblaje en relación con su contexto cultural.

En oposición a la visión occidental de la tecnología como un sistema de dominación y automatización, la cosmotécnica enfatiza que cada sociedad desarrolla sus propias formas de relación con la técnica, enraizadas en sus cosmologías y valores culturales. Desde Simondon, la tecnología no es un simple objeto, sino que participa en un proceso de individuación, en el que los elementos técnicos, humanos y sociales se ensamblan de manera dinámica para formar nuevas configuraciones de sentido. Este enfoque nos invita a considerar la relación entre técnica, medioambiente y cultura no como un sistema estático, sino como una *ecología híbrida* (Filinich y Cespedes, 2024), en la que las tecnologías se transforman a través de su interacción con distintos ensamblajes culturales y materiales.

Tomando esta noción de ensamblajes, Norbert Wiener definió la cibernética como el estudio de los sistemas de comunicación y regulación tanto en máquinas como en organismos vivos (1948). Sin embargo, este modelo asumía un marco mecanicista donde los sistemas operaban en función de la retroalimentación y la optimización, sin considerar las dimensiones simbólicas y políticas de la técnica. A lo largo del siglo XX, la cibernética evolucionó hacia un enfoque más complejo con la llamada cibernética de segundo orden, promovida por autores como Heinz von Foerster y Margaret Mead (1968-1975), quienes destacaron el papel del observador dentro del sistema y la interdependencia entre sujetos y entornos.

El entorno o medioambiente es crucial en la cibernética, sobre todo desde la discusión por el segundo-orden de predicción y administración del comportamiento. Desde una visión ampliada que exige considerar este concepto desde la perspectiva doble de las variables sociales y naturales, el cibernetista Stafford Beer lo ubicó como uno de los tres elementos esenciales en su Modelo de Sistema Viable (1972), para lograr una cibernética de segundo-orden durante el gobierno socialista de Salvador Allende. Según este principio, los tres elementos básicos son el espacio de decisión, fundamentalmente la consciencia del ser humano, el medio ambiente social y natural, y la técnica o tecnología ejerciendo el rol de mediador entre los dos primeros, pero no como el objetivo cosificado, sino como un proceso de interacción o mediatización. Desde estos tres elementos básicos se produce un cuarto elemento, la acción (Beer, 1981).

Por su parte diez años antes, Gilbert Simondon ya discutía este proceso relacional con el medio, al introducir el concepto de individuación técnica, que permite pensar la tecnología no como una estructura fija, sino como un

proceso abierto, en el que los artefactos evolucionan en relación con su medio y con quienes los utilizan (Du mode d'existence des objets techniques, 1958). Para Simondon, toda máquina es parte de un ensamblaje técnico, en el que sus componentes se interrelacionan de manera dinámica, transformándose a través del tiempo. En el contexto del Sur Global, este concepto nos ayuda a comprender cómo las prácticas tecnológicas no se limitan a la adopción de herramientas occidentales, sino que implican procesos de reconfiguración y ensamblaje, en los que la tecnología se adapta a formas de conocimiento locales.

Este enfoque permite articular una *ecología híbrida*, en la que la tecnología no es un sistema cerrado de control, sino un campo de interacciones donde convergen distintas formas de agencia —humana, no humana y técnica—. En este sentido, la cosmotécnica de Hui nos ayuda a repensar la tecnología más allá de la tradición griega de la *technē* y la modernidad occidental, explorando formas de tecnicidad enraizadas en distintas cosmologías.

De este modo, si hoy en día tomamos esta noción de entorno como un ensamblaje y configuración de nuestra individuación tecno-lógica desde un pensamiento crítico y lo extrapolamos al concepto de tecnodiversidad, desarrollado por Yuk Hui, que a su vez dialoga con la propuesta de noodiversidad de Bernard Stiegler, ellos nos advierten que la homogeneización del conocimiento técnico bajo el capitalismo digital nos ha llevado a una crisis de la imaginación y la invención. Según Stiegler, la proliferación de plataformas algorítmicas ha reducido la diversidad de sistemas técnicos, imponiendo un modelo de cálculo y previsibilidad que limita las posibilidades de experimentación tecnológica (2020).

Desde esta perspectiva, la tecnodiversidad se convierte en una estrategia de resistencia frente a la automatiza-

ción del pensamiento, proponiendo modelos tecnológicos que integren conocimientos situados y relaciones de reciprocidad con el entorno. El arte ha sido un espacio fundamental para la exploración de estos ensamblajes híbridos. Desde el Proyecto Cybersyn en Chile, que buscó desarrollar una cibernética orientada a la planificación económica, hasta las propuestas de artistas como Luis F. Benedit, la relación entre arte y técnica ha sido un campo de experimentación donde se han puesto en juego distintas formas de individuación técnica.

En el caso de Benedit, y su obra *Biotrón* (1970) exploró la relación entre sistemas cibernéticos y ecosistemas biológicos, anticipando debates contemporáneos sobre la artificialización del medioambiente. A diferencia de los modelos occidentales de automatización, *Biotrón* planteaba preguntas sobre la autonomía de los sistemas vivos dentro de entornos controlados, evidenciando las tensiones entre la cibernética clásica y una concepción más abierta de la tecnicidad. Más recientemente, artistas como Dineo Seshee Bopape[7] han explorado la relación entre la materialidad orgánica y los sistemas tecnológicos, integrando materiales como tierra y arcilla en instalaciones que desafían la noción de la tecnología como un proceso exclusivamente digital.

En este sentido, la cosmotécnica y la individuación técnica nos invitan a repensar la relación entre arte, técnica y ecología desde un marco que no se limite a la lógica del control y la eficiencia. En lugar de entender la tecnología como un sistema cerrado de regulación, estas perspectivas sugieren que la tecnicidad es siempre un

7 https://www.sfeir-semler.com/galleryartists/dineo-seshee-bopape/biography

proceso abierto, donde convergen múltiples formas de conocimiento. Siguiendo a Hui, Stiegler y Simondon, podemos imaginar una ecología híbrida de la técnica, en la que la diversidad tecnológica no sea un residuo del pasado, sino un elemento central para la creación de futuros alternativos. Desde las prácticas artísticas hasta los sistemas de gestión comunitaria, el desafío contemporáneo es desarrollar modelos de tecnodiversidad que permitan resistir la homogeneización del pensamiento técnico y abrir espacios para la invención de nuevas cosmotécnicas.

Tecnodiversidad como una propuesta ecológica a las Artes Mediales

> «The intervention of human beings in the environment defines the process of hominization, the evolutionary and historical becoming human and its politics. It is beyond our capacity to outline this process, however, human civilization could be seen as an intimate and complicit relation between humans and their environment.»
>
> — Yuk Hui, *Machine and Ecology* (2020).

La relación entre tecnología y ecología no puede entenderse únicamente desde un paradigma de adaptación o de explotación del entorno. La propuesta de tecnodiversidad, en diálogo con los conceptos de cosmotécnica (Hui), individuación técnica (Simondon) y noodiversidad (Stiegler), abre una perspectiva en la que la técnica es inseparable de los procesos ecológicos y culturales que la configuran.

Desde esta óptica, la tecnología no es solo un conjunto de herramientas externas, sino un proceso dinámico de transducción, en el que los sistemas técnicos y los organismos co-evolucionan en ensamblajes que

configuran mundos perceptivos específicos. El biólogo aleman Jacob von Uexküll describe estos ensamblajes mediante el concepto de *Umwelt*, entendido como el mundo circundante que cada organismo percibe y con el cual interactúa de manera única. Según Uexküll, cada ser vivo no habita un entorno objetivo y universal, sino un mundo fenomenológico propio, compuesto por las relaciones específicas que establece con su medio (Uexküll, 2016, p. 68).

Este enfoque contrasta con la visión darwinista tradicional, que explica la evolución como un proceso competitivo de adaptación al entorno. Para Uexküll, la relación entre organismo y Umwelt no se basa en la competencia, sino en la coherencia estructural, en la existencia de un Planmäßigkeit, una regularidad supra mecánica que articula la complementariedad entre los seres vivos y sus entornos que "une los múltiples detalles en un todo por medio de reglas, permitiendo que cada organismo encaje armónicamente en su mundo circundante" (Uexküll, 2016, p. 126).

Si trasladamos esta idea al ámbito de la tecnología, podemos pensar en la tecnodiversidad como la coexistencia de múltiples "Umwelten técnicos", cada uno configurado por ensamblajes específicos entre técnica, percepción y entorno. Desde la perspectiva de Gilbert Simondon, los sistemas técnicos no son entidades cerradas, sino procesos en constante transformación, cuyo desarrollo depende de su capacidad de individuación en relación con otros sistemas: "un objeto técnico no es un ser estático, sino un conjunto de operaciones en evolución, en el que cada elemento se define por su relación con el conjunto" (Simondon, 2007, p. 48).

Siguiendo a Simondon, podemos entender la tecnodiversidad no como una simple acumulación de dispositivos o

medios, sino como la coexistencia de diferentes modos de existencia técnica, cada uno con su propia lógica de evolución y ensamblaje. Este enfoque permite superar la dicotomía entre lo biológico y lo técnico, en favor de una visión en la que ambos se encuentran en una relación de simbiosis transductiva.

Un ejemplo de esta simbiosis es la noción de epifilogénesis, desarrollada por Bernard Stiegler, quien argumenta que la evolución humana no sólo está determinada por la biología, sino también por la transmisión de conocimientos técnicos a través del tiempo. La epifilogénesis describe cómo la memoria y el conocimiento no se almacenan únicamente en los organismos, sino en los sistemas técnicos y simbólicos que los rodean:

La epifilogénesis designa el proceso según el cual la historia de los seres humanos se inscribe en los objetos técnicos, exteriorizando su memoria en dispositivos materiales que permiten la transmisión del conocimiento más allá de la herencia biológica... (Stiegler, 2010, p. 150).

Desde esta perspectiva, la tecnología no es un suplemento artificial de la vida, sino un elemento constitutivo de la evolución humana. La memoria técnica (o memoria terciaria, en términos de Stiegler) actúa como un vector de individuación, permitiendo la transformación de los entornos informacionales y perceptivos en los que se desarrollan las artes mediales.

Desde esta perspectiva, un ejemplo es la obra *Qatipana* (2022)[8], que se elabora bajo el concepto de cuerpo simbiótico o híbrido, la propuesta del proyecto *Qatipana*, se inscribe dentro de esta lógica de ensamblajes dinámicos.

8 https://qatipana.org/

En lugar de entender los medios tecnológicos como entidades externas y discretas, *Qatipana* propone una visión en la que los sistemas técnicos y los organismos se co-determinan en una relación de transducción informacional y energética continua.

Esta perspectiva permite repensar las artes mediales no como una simple experimentación con nuevas herramientas, sino como un espacio de configuración de nuevas formas de sensibilidad y relación ecológica con la tecnología. Como plantea Hui, el desafío contemporáneo no es simplemente producir más tecnología, sino desarrollar formas técnicas que respondan a las múltiples ecologías en las que se insertan. Siguiendo esta línea, algunas preguntas clave emergen para el análisis de la tecnodiversidad en las artes mediales: ¿Cómo pueden las prácticas tecnológicas artísticas generar nuevos Umwelten, en lugar de replicar los modelos perceptivos impuestos por las plataformas digitales hegemónicas? ¿De qué manera la tecnodiversidad puede servir como una estrategia de resistencia frente a la homogeneización de la percepción y la memoria técnica? Si la tecnología siempre ha sido un ensamblaje entre lo humano y lo no humano, ¿cómo pueden las artes mediales explorar esta simbiosis desde una perspectiva crítica? Este ejemplo muestra cómo la tecnodiversidad en las artes mediales no se limita a la innovación técnica, sino que implica una transformación profunda de la relación entre lo técnico, lo ecológico y lo sensible.

Siguiendo a Uexküll, Hui, Stiegler y Simondon, la tecnodiversidad en las artes mediales debe ser entendida como una revolución epistemológica, en la que la tecnología ya no es un simple conjunto de herramientas externas, sino un elemento constitutivo de la ecología perceptiva y simbólica de cada sociedad. En este sentido, la tecno-

diversidad no es solo un modelo teórico, sino una estrategia para repensar la relación entre técnica y cultura en un mundo donde la automatización y la digitalización han reducido la diversidad de los entornos informacionales. Las artes mediales, en este contexto, pueden convertirse en un espacio de resistencia y experimentación, donde se desarrollen nuevas formas de ensamblaje entre la técnica, la percepción y el medio ambiente.

Frente a la crisis ecológica y la homogenización algorítmica de la percepción, la tecnodiversidad nos invita a imaginar futuros alternativos, en los que la tecnología no sea una fuerza de homogeneización, sino un espacio de apertura a la multiplicidad de formas de vida y sensibilidad.

Consideraciones finales

La cosmotécnica y la tecnodiversidad ofrecen una perspectiva crítica sobre la relación entre arte, tecnología y sociedad en Latinoamérica. A través de casos como Cybersyn, Juan Downey y la obra *Qatipana*, se evidencia cómo las prácticas artísticas pueden repensar la tecnología desde una óptica situada y pluralista. La cibernética relacional, en tanto, permite superar la fragmentación impuesta por la modernidad y abrir el camino hacia ecologías híbridas donde el arte y la técnica dialogan con tradiciones locales y cosmologías alternativas. La tecnodiversidad, por tanto, no solo es una estrategia de resistencia, sino también una vía para imaginar futuros tecnológicos más sostenibles y equitativos.

La intersección del arte, la cosmotécnica y la tecnodiversidad es evidente en diversas prácticas en el Sur Global. Estos ejemplos demuestran cómo las prácticas artísticas pueden servir tanto como críticas a las narrativas tecnológicas homogeneizadoras y como afirmaciones de posi-

bilidades alternativas. En este ensayo, estas prácticas se transponen al contexto del Sur Global, planteando preguntas que se enmarcan en el orden moral y cósmico, como cuál es el giro decolonial dentro de las plataformas digitales en su historicidad causal algorítmica. Reconociendo la necesidad de rearticular nuestro propio proceso de modernidad, es decir, "el exterior creado desde el interior" (Mignolo y Tlostanova, 2006, p. 206), como he sugerido durante este ensayo, el pensamiento fronterizo es una postura epistemológica que surge de la diferencia colonial, no como resultado de rechazar la modernidad, sino de aferrarse a un pensamiento y un sentimiento arraigados en un cuerpo ubicado en la exterioridad de la modernidad, lo que Mignolo llama una "desobediencia epistémica" (Mignolo, 2000).

Partiendo de lo anterior, reflexionar sobre los procesos relacionales entre la naturaleza y la cultura, a partir de la cosmología, la epistemología y la ontología que se puedan identificar, podría inspirar otras interpretaciones e incluso reinvenciones de una cosmotécnica propuesta a través del arte. Mientras el mundo lidia con las crisis ecológicas y culturales del Antropoceno, el Sur Global ofrece un repositorio vital de prácticas cosmotécnicas y tecnodiversas. Estas prácticas no solo enriquecen la escena artística global, sino que también brindan perspectivas críticas para imaginar futuros sostenibles. El Sur Global no sólo enfrenta los efectos de la crisis climática y el colonialismo tecnológico, sino que también ofrece formas de pensar la tecnología desde la imaginación, la comunidad y la cohabitación con el entorno. Más allá de adaptar las herramientas existentes, estas prácticas invitan a imaginar otras tecnologías posibles, que integren conocimientos ancestrales y emergentes en un diálogo con el presente y el futuro.

Referencias

Andrade, Bolívar Vinicio Echeverría. "América Latina: 200 años de fatalidad." 2011.

Beer, Stafford. *Brain of the Firm: The Managerial Cybernetics of Organization*. Londres: Allen Lane, 1972. Segunda edición, Chichester: John Wiley & Sons, 1981.

Daston, Lorraine, y Peter Galison. *Objectivity*. Nueva York: Zone Books, 2007.

DeLanda, Manuel, y Graham Harman. *The Rise of Realism*. Cambridge: Polity Press, 2017.

Filinich, Renzo, y Daniela Céspedes. "Proceso de individuación en ecologías híbridas: sobre la relación entre arte, máquinas y sistemas naturales." *Artnodes*, n.º 33 (2023): 1-10. https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.418893.

Hui, Yuk. *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics*. Boston: MIT Press, 2016.

———. "On Cosmotechnics: For a Renewed Relation between Technology and Nature in the Anthropocene." *Techné: Research in Philosophy and Technology* 21, no. 2/3 (2017): 319–341.

———. *Art and Cosmotechnics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.

———. *Machine and Ecology. Angelaki* 25, no. 4 (2020): 54-66.

———. "This Strange Being Called the Cosmos." *Foundations of Science* 27, no. 4 (2022): 1409–1414. https://doi.org/10.1007/s10699-020-09740-7.

Mead, Margaret. "Cybernetics of Cybernetics." *American Anthropologist* 69, no. 2 (1967): 200-210.

Mignolo, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking.* Princeton: Princeton University Press, 2000.

Simondon, Gilbert. *El Modo de Existencia de los Objetos Técnicos.* Buenos Aires: Prometeo, 2007.

———. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información.* Buenos Aires: Cactus, 2015.

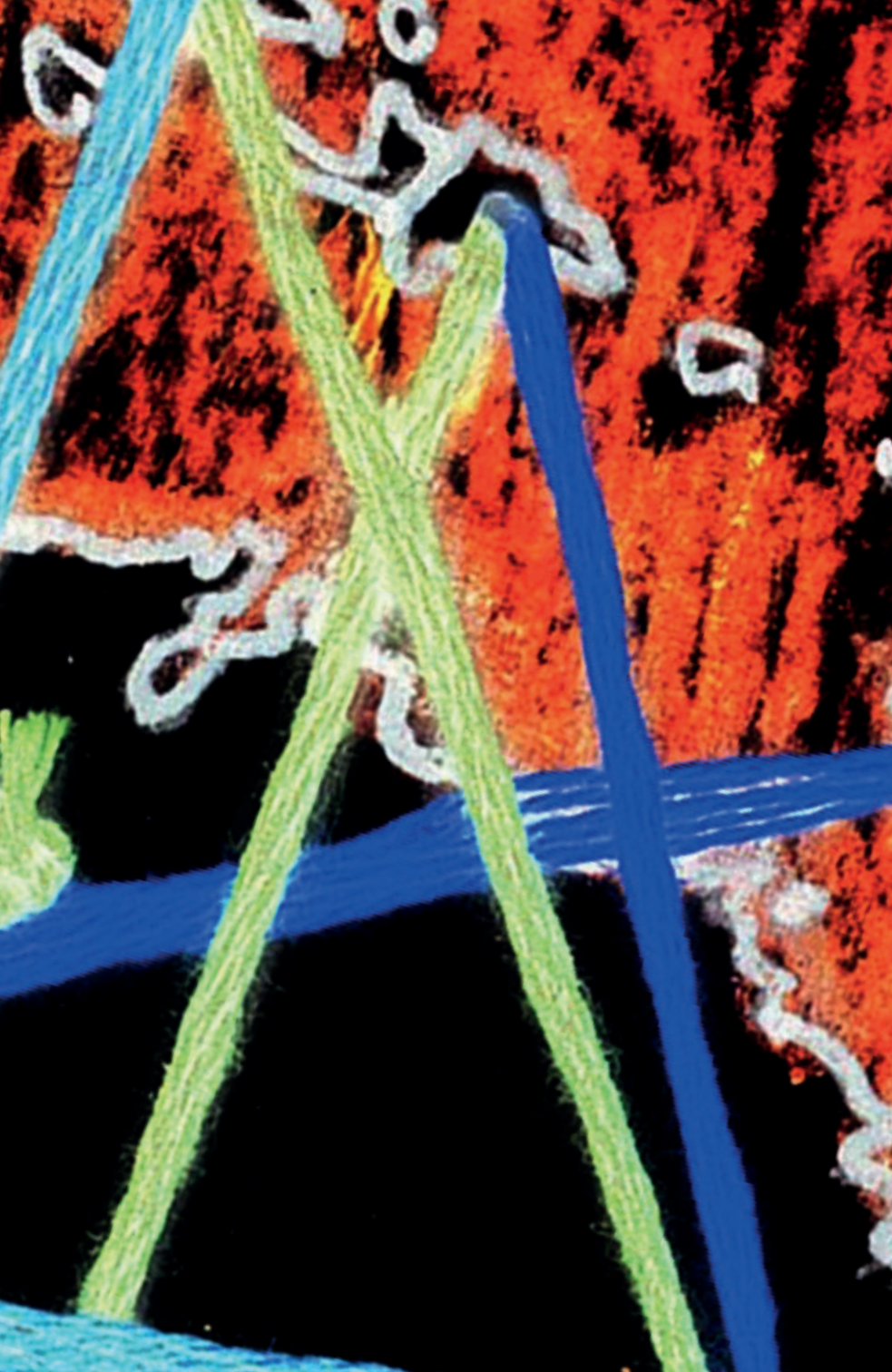
Stiegler, Bernard. *Técnica y Tiempo 1: El Pecado de Epimeteo.* Madrid: Akal, 2010.

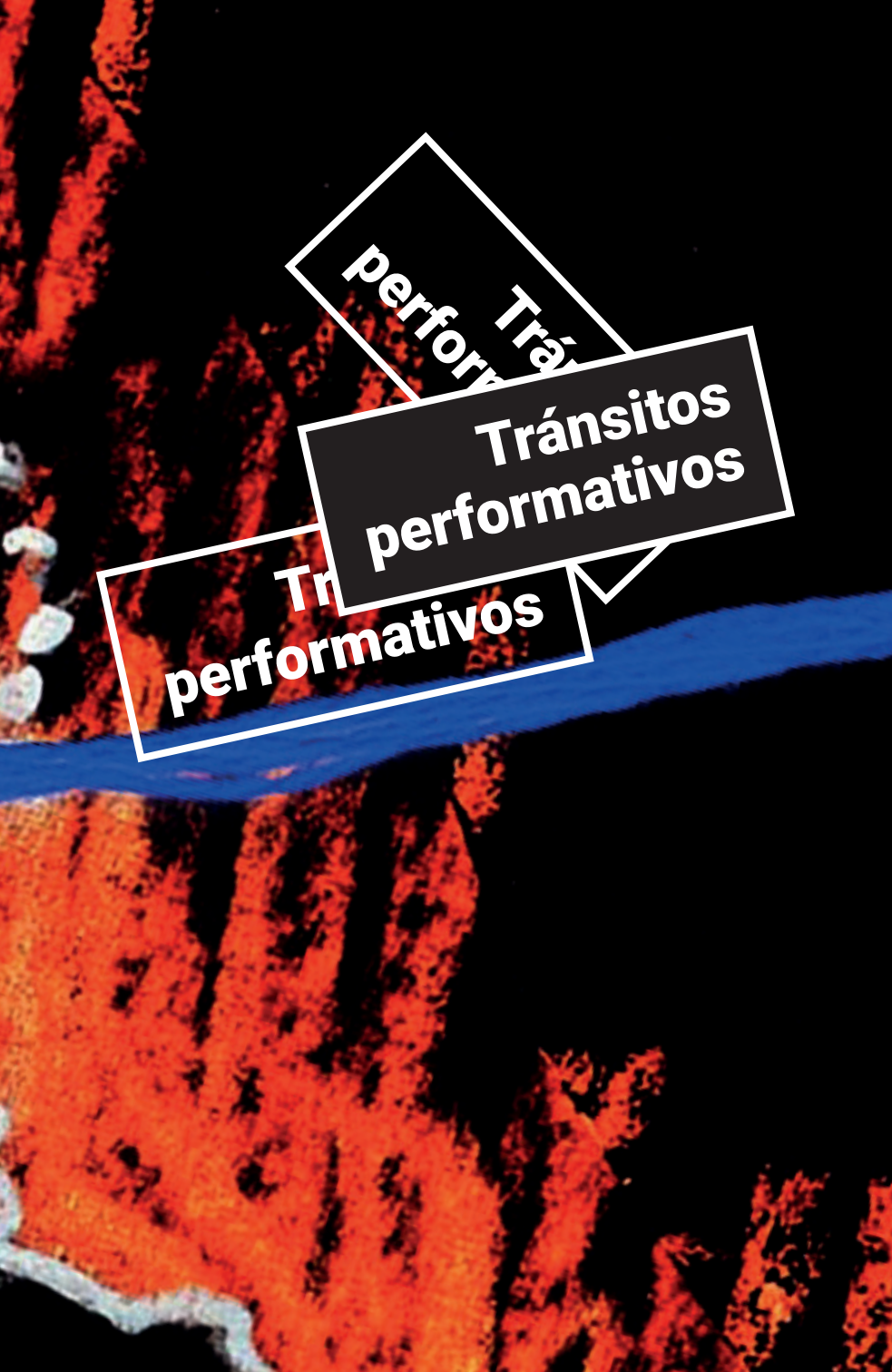
Stiegler, Bernard, y Daniel Ross (trad.). "Noodiversity, Technodiversity." *Angelaki* 25, no. 4 (2020): 67-80.

Uexküll, Jakob von. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres.* Buenos Aires: Cactus, 2016.

Renzo Filinich

Artista medial e investigador Peruano-Chileno especializado en epistemologías andinas y enfoques posthumanistas de la tecnología. Con más de 15 años de experiencia, su trabajo interdisciplinario une el arte, la tecnología y la filosofía, explorando la relación dinámica entre la humanidad, la naturaleza y lo artificial. Es Licenciado en Ingeniería de Sonido con Maestría en Artes Mediales por la Universidad de Chile y Doctor en Estudios Interdisciplinarios por la Universidad de Valparaíso. A su vez, ha mostrado sus obras e investigaciones en diversos festivales y congresos del mundo. Actualmente, es investigador postdoctoral en la Escuela de Artes de la Universidad de Wits en Johannesburgo, investigando las epistemologías creadas entre las prácticas del Arte y la Ciencia. E-mail: renzo.filinich@wits.ac.za




Tránsitos performativos

07. Textualidades inestables. La performatividad de la escritura en la investigación-creación

Sofía Sienra Chaves
Universidad Autónoma Metropolitana[1]
México · Uruguay

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175496

Saber(se) al margen

Comenzaré diciendo que no sé si existe tal cosa como la investigación-creación. En este ensayo la asumo como horizonte, cuya virtualidad no impide su percepción, cuya falta de contornos no frena la tentación de querer acercarnos. Inicio reconociendo que *investigación-creación* es una categoría emergente. Es decir, surge para referir algo que los conceptos previos no permiten nombrar, o lo hacen de manera insuficiente. Se trata de una noción formación, que aún no está establecida en el contexto académico ni plantea consensos en cuanto a su definición o aplicación. No obstante, su falta de formalización institucional, lejos de resultar una carencia, constituye precisamente, la potencia de cualquier campo o concepto emergente. En este caso, advertimos que el término investigación-creación es motivo de creciente interés y debate, y que —tal como lo expone el presente libro— se encuentra en una

1 Este trabajo fue realizado con el apoyo de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), a través del programa Estancias Posdoctorales por México (2023).

fase exploratoria, con presumibles capacidades para la reorientación y transformación disciplinar.

En ese sentido, la investigación-creación como categoría emergente surgida para nombrar prácticas disímiles asociadas a la producción de conocimiento y vinculadas —de manera más o menos directa— al contexto institucional académico, acompasa la proliferación de lo que llamo *epistemologías inestables,* que abordaré más adelante. Las contradicciones y resistencias ante la importación de formatos y criterios de validación propios de las ciencias exactas al área de las artes y humanidades han avivado la necesidad de cuestionar los discursos hegemónicos sobre el conocimiento, así como de ensayar otras estrategias para su producción y comunicación que resulten pertinentes y consistentes con los modos de hacer de cada campo.

Nombrar es un gesto político porque las palabras interceden en la configuración de la realidad. Están quienes dirán que lo que no se nombra no existe, aunque también es cierto que con nombrar no basta, o que hay cosas que nunca se podrán nombrar, y que la equivalencia entre la realidad con lo decible y lo pensable es, en el fondo, quimérica. Desde hace algún tiempo comencé a notar una proliferación de nombres que aludían al quehacer (para) académico surgido en los bordes del método científico, particularmente desde las artes. Así empezaba a escuchar, a veces con contundencia, a veces con titubeos, adjetivos vinculados a la investigación —que ahora era "artística" o "basada en las artes", así como algún que otro neologismo como "investicreación" o "a/r/tografía"— para aludir a las formas particulares de generar conocimiento desde el campo artístico y, con ello, desmarcarse en alguna medida de los métodos y procedimientos regularmente asociados a la investigación legitimada por la academia.

Eventualmente, esta apertura conceptual-política entró en sintonía con otras prácticas investigativas extraartísticas que operaban en los márgenes de las disciplinas, ya fuera porque impulsaban esfuerzos transdisciplinarios o porque ponían en marcha abordajes *indisciplinados*.

Como toda categorización, la variedad terminológica surgida de una búsqueda urgente y necesaria —ya sea por pertinencia epistemológica o por supervivencia institucional— corre el riesgo de generar nuevas etiquetas que operen rigidizando aquellas tácticas plurales e indóciles que se resisten a la sistematización y a la replicabilidad. No obstante, creo que es un riesgo que vale la pena asumir colectivamente, con el fin de repensar nuestras prácticas en general y la escritura en particular, sobre todo en un escenario de crisis de la academia y de proliferación de sistemas generativos que interpelan la capacidad creativa humana.

Por una parte, nos encontramos con centros de investigación e instituciones educativas anquilosadas y altamente burocratizadas, ceñidas a metas eficientistas de corte neoliberal que promueven el simulacro y la domesticación de los saberes. Por otra parte, la producción automatizada a nivel textual, visual y sonoro de las llamadas "Inteligencias artificiales generativas" (IA-G) ofrece innumerables posibilidades a explorar en el seno del campo artístico, pedagógico y cultural, desde perspectivas especulativas, situadas y críticas, aunque habría que reconocer que su uso convencional —y cada vez más extendido— tiende a reforzar un paradigma de culto dataísta, cuya función resulta eminentemente conservadora, en tanto que *repite mundo*, al diseminar los discursos dominantes, ahora formalizados como tendencias estadísticas. Asimismo, el desarrollo corporativo de las IA-G tiene un carácter comercial extractivista —basado en un régimen de oprobiosa explotación mate-

rial y simbólica— y neopositivista —al fomentar la creencia en una objetividad tecnificada, presumiblemente neutral y transparente, que vendría a revelar la *realidad-tal-cual*—. ¿Qué tiene que ver esto con la investigación-creación? Que, en última instancia, las concepciones epistemológicas se cristalizan en tecnologías, instituciones y discursos, con efectos que no se limitan a la academia, sino que atraviesan todos los ámbitos de la vida.

Saberse al margen y los *saberes al margen* de lo instituido contribuyen a desgarrar y erosionar aquel Discurso Universitario de la Verdad mayúscula y trascendental que cuestionaba Jacques Lacan en los albores revolucionarios del mayo francés. Desmontar las premisas dataístas de una existencia enteramente calculable y predecible a través de tecnologías supuestamente desideologizadas, así como exhibir el carácter construido, político y, en cierta medida, ficcional de la realidad, sería tarea de las *epistemologías y textualidades inestables,* posibles y necesarias por venir. Es en ese tenor, que en este ensayo/experimento propongo un espacio-tiempo para performar pensamientos y escrituras como reivindicación de lo inacabado, aventurándome a los confines del territorio estriado, sin mapas y sin complejos.

Sobre las epistemologías in/estables

La pregunta "¿Qué es investigar?" me ha acompañado desde hace ya bastante tiempo. Quizá si estuviera en el contexto de la neurociencia o de la biología molecular, la pregunta por la investigación parecería irrelevante. Es decir, daría por sobreentendido que estar en el laboratorio es investigar, y que eso eventualmente produce conocimiento. Sin embargo, el hecho de plantear la investigación

en el ámbito de las artes hace más o menos inevitable empezar a hacernos preguntas sobre la naturaleza y el sentido de la investigación, y fundamentalmente, nuestro lugar respecto del conocimiento. ¿Qué se ha considerado conocimiento a lo largo de la historia? ¿Cómo se produce y por quiénes? ¿Las artes generan conocimiento? ¿Qué tipo de conocimiento? ¿Cuáles son los fundamentos para reivindicar el conocimiento artístico? ¿Acaso el término "investigación" funciona primordialmente como categoría legitimadora en la academia? Estas preguntas merodean en la soledad del estudio o en la multitud de las clases, en la institucionalidad de las juntas docentes y en la cercanía de las charlas de pasillo. La luz de lo científico tiñe cualquier ambiente en el que se pregunte por el conocimiento y, por este motivo, situar nuestro quehacer lleva a un ejercicio de posicionamiento frente a los consensos extendidos.

De manera tan insistente como inevitable seguimos generando intentos de franquear el modelo de referencia, aquel que llamamos Ciencia. Claro que dentro de esa categoría permean los prejuicios (siempre injustos) que surgen de las generalizaciones, que desestiman los matices y complejidades. A efectos de este ensayo, el gesto desviacional se ejerce respecto del paradigma positivista de conocimiento, y teniendo en cuenta más que disciplinas concretas, sus formas discursivas. Me refiero a la formulación del "discurso de la Universidad" (Lacan, 2008) donde la producción de verdad se sitúa como significante Amo. De modo que la Verdad (mayúscula) está constituida no tanto por su contenido, sino por la estructura de enunciación, que se asocia con la certeza, con la autoridad y lo trascendente.

Me pregunto por qué hemos restringido el saber a la Respuesta (de carácter totalitario y metafísico) y cómo

expandir esos bordes. Pienso en dos vertientes de experiencia cotidiana; a veces procuramos encontrar la forma más rápida y directa de ir del punto A al B (·—·) y a eso le llamamos *eficiencia*; y otras elegimos "perdernos", tomando el camino largo deliberadamente (∞) y a eso le decimos *ocio*. En ocasiones necesitamos respuestas, certezas, procedimientos y descripciones que nos permitan fijar la realidad, anclarla para intervenir en ella, pero, en otros momentos, nos dedicamos a rasquetear e interrogar lo que parece obvio, dando cabida a elucubraciones y digresiones más o menos insólitas.

El psicólogo social Pablo Fernández Christlieb sugiere que una u otra inclinación depende del clima o de la hora del día. Cuando el sol está en su cenit y las sombras de los objetos son tan definidas que hasta podrían recortarse, prevalecen las "ideas del mediodía" (2008: 32), un pensamiento claro, práctico y realista. Mientras que, cuando anochece, se torna propicia la contemplación y la reflexión profunda, ya que: "los bordes de las cosas se difuminan y se tornan inciertos (…) Entonces, se da la paradoja de que al oscurecer se ve más la distancia que la proximidad, por el hecho de hasta lo que está cerca se ve lejos" (Fernández Christlieb, 2008: 36). Desde luego que no es que un tipo de pensamiento sea más válido que otro, sino que surgen de circunstancias diferentes. Aun así, cabría reconocer que, históricamente, aquello que ha contribuido a definir, explicar y predecir, es lo que se ha considerado conocimiento útil, siendo, en definitiva, el que ha resultado privilegiado.

"Epistemologías estables" es otro modo de nombrar a las "ciencias exactas", que al parecer también son duras, y presumiblemente sólidas. Me refiero a aquellas cuyo carácter disciplinar e instrumental contribuyen a fijar la realidad, procurando certezas desde la premisa de la objetivi-

dad. Pero, el conocimiento no sería únicamente "un saber estable", definido, cuantificable y replicable, ni investigar tendría que limitarse a calcular, comprobar, demostrar o predecir. También es posible concebir al conocimiento desde su potencial *inestable*, asociado a una serie de procesos que problematizan, desmantelan, metaforizan, deconstruyen, especulan, complejizan y reinterpretan la realidad.

En términos generales, considero que el conocimiento es menos un asunto de verdad —de encontrar o revelar la Verdad, en tanto esencia— que de crítica, es decir, de puesta en marcha de un pensamiento crítico capaz de cuestionar lo que se ha asumido (y construido) como verdad. Y por eso creo que la producción artística tiene una dimensión epistémica muy potente, dado que su función, antes que brindar respuestas y soluciones, consiste en formular nuevas preguntas, desplazamientos y asociaciones, presentándose a sí misma como dispositivo de incertidumbre.

Así, las "epistemologías inestables" se despliegan en el ámbito de la crítica más que en el de la explicación: no pretenden fijar la realidad para predecirla, sino erosionar el sentido común, complejizar el mundo y trastocar el "reparto de lo sensible" (Rancière, 2009). De modo que, antes que el develamiento de la verdad, producen saberes críticos, que "ponen en crisis" lo dado. José Luis Brea, tenaz adalid de la indisciplina, enunciaba: "Toda crítica malinterpreta, o lo que es lo mismo: dispersa el significado. Su presencia siempre debe resultar incómoda: su habla propia es la contra-dicción, el agón, el pronunciamiento contrario" (2014: 19). En sintonía con ello, las *textualidades inestables* no tienen por objetivo aclarar, sino d i s p e r s a r el significado, ampliar el horizonte del sentido, o lo que es lo mismo: expandir la realidad.

En definitiva, en este desplazamiento inicial, desde la perspectiva de las *epistemologías inestables* es posible visualizar al conocimiento no como una "sustancia" que poseemos o no poseemos, sino como un flujo de conexiones momentáneas entre lo conocido y lo desconocido: un acontecimiento. Y es precisamente el carácter de apertura, movimiento e inestabilidad del conocimiento aquello que nos puede brindar una clave para replantear su correlación con la escritura. ¿Qué implicaría desarrollar "textualidades inestables"? ¿Podrían éstas conformar una táctica escritural para la investigación-creación?

Textualidades inestables: más allá de la redacción

Existe una noción generalizada en la academia que asume que escribir es un proceso posterior a la investigación, y que el texto es un producto *resultante de* la generación de conocimiento, al mismo tiempo que su vía de comunicación. Es decir, que conocer sucede antes y en un contexto diferente al acto de escribir. El saber surgiría de la realidad misma y de la aplicación efectiva de los métodos que la "hacen hablar" a través de datos y evidencias.

La elaboración de un texto es, en ese caso, el eslabón final que permite la difusión de los hallazgos ante la comunidad que los valida. Lo que se pretende es obtener un documento que detalle de manera clara y concisa los elementos fundamentales de la investigación, la hipótesis, los objetivos, conceptos y variables, los componentes del diseño experimental, la delimitación de un universo, los instrumentos de medición, etc. En otras palabras, se busca exponer exhaustivamente el método y presentar

de manera rigurosa los resultados, a fin de que uno y los otros sean replicables.

Nos encontramos entonces con textos técnicos, precisos, descriptivos e impersonales, cuyo objetivo es la transmisión de información, categorías y argumentos a modo de saberes estables. En este escenario, la escritura se limita a la redacción, y el texto se consolida como operación comunicativa de carácter instrumental. El asunto aquí no es desestimar la validez ni la pertinencia de la escritura entendida como redacción, pero sí subrayar que esta concepción parcial de la función del texto —producido *desde y para* las epistemologías estables— se ha erigido como parámetro de referencia para el conocimiento todo. El enfoque escritural basado en la redacción es a todas luces insuficiente, cuando no enteramente incompatible a nivel fáctico y ontológico con las epistemologías inestables.

La utilización de "manuales de redacción" en ámbitos artísticos –además de evidenciar la fuerte pregnancia del positivismo tecnocientífico y la dificultad de pensar por fuera de los formatos establecidos– fomenta la normalización de imposturas objetivistas derivadas de concepciones equívocas y limitadas de conocimiento. No deja de sorprender que todavía sigan apareciendo cursos o talleres de redacción en el contexto universitario de artes y humanidades, tanto en licenciatura como en posgrados, usualmente orientados a apuntalar a estudiantes en proceso de elaboración de sus trabajos finales aunque, presumiblemente, logrando lo contrario. Las contradicciones y disociaciones que emergen durante la trayectoria formativa no son pocas, ni fáciles de sortear. No obstante, también es cierto que vemos con mayor frecuencia la emergencia de escrituras-otras en dinámicas de clase, ejercicios o en proyectos de titulación, e inclusive, en el riguroso ambiente de las publicaciones académicas.

La apuesta por otras formas de escritura, más allá de la redacción es lo que bordearemos en adelante, como parte de las *textualidades inestables*. Se trata de escrituras que operan en los bordes de los formatos y las disciplinas, que generan textos insumisos, provisionales, experimentales o expandidos, exhibiendo, ante todo, el sesgo de la enunciación y sus condiciones de producción.

En ocasiones se hace evidente la materialidad del soporte, del dispositivo escritural, es decir, del libro, el muro o la pantalla donde se lee/escribe. Por ejemplo, Ulises Carrión, migrante de territorios, lenguas y formatos, señala en *El arte nuevo de hacer libros* que "Quien va a la librería a comprar diez libros de color rojo, porque éste armoniza con los otros colores de su sala o por cualquier otra razón, pone en evidencia el hecho irrefutable de que los libros tienen un color" (Carrión, 2012: 54). Asimismo, existen numerosas convenciones[2][3][4][5][6][7] relativas

2 Como la nota al pie, que funciona como una breve interrupción en la secuencia de la lectura, con el propósito de aclarar o complementar la idea principal sin alterar la redacción central.

3 En general se ubica al final de la página y en una tipografía más pequeña.

4 Puede ser entendida como un mensaje dentro del mensaje. (He querido hacer una nota al pie de la nota al pie pero el procesador de texto no lo permite. Imagino generar algo así como versiones textuales de matrioshkas.)

5 Como lectora, me resulta prácticamente imposible ignorar estas pequeñas llamadas de atención. Dirigir la mirada al pie de página es un acto reflejo casi como voltear al escuchar mi nombre. Por algún motivo percibo que es una comunicación más frontal con la o el autor.

6 Debo confesar que muchas veces esa llamada (sobre todo si es insistente, resulta gratuita o decepcionante) me termina fastidiando.

7 Las disculpas del caso.

> a la estructura de un texto y su disposición en una “hoja” física o virtual.

Los márgenes interiores contemplan el espacio para la costura o pegado del libro y los exteriores dan cabida a los dedos que sostendrán el ejemplar y pasarán las páginas. En textos digitales no hay una necesidad física de mantener este espacio; no obstante, omitirlo desafía los cánones literarios aprehendidos y puede resultar incómodo o extraño.

> Así, se despliegan múltiples tensiones entre contenedor y contenido, incluyendo el hecho de que las palabras y las secuencias de palabras también son tiempo y son sonido. O silencio.

Citando a Carrión: "El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir." (Carrión, 2012: 51).

Es interesante no perder de vista que las letras y las palabras también son formas, por lo que pueden ser entendidas como dibujos, como esquemas e ideogramas.

Huelga decir que la caligrafía y la tipografía conllevan cualidades expresivas particulares de las palabras, que rebasan su significado. Observando por unos instantes este ordinario aunque asombroso proceso de connotación, he reparado en que me resulta difícil tomar algo en serio si aparece con la tipografía Comic Sans, al menos por un rato[8].

Un fantasma recorre el mundo

8 Las ideas poderosas logran sortear rápidamente las afrentas tipográficas.

En síntesis, la idea que ningún texto existe en el vacío como entidad netamente abstracta, sino que depende de condiciones culturales, técnicas y biológicas específicas para su producción y recepción, ha desencadenado diversas exploraciones, desde la poesía concreta hasta la literatura electrónica, pasando por los libros de artista, los textos sonoros y el grafiti callejero. De este modo, nos acercamos al carácter intermedial del texto, atisbando las estrategias para exponer la tecnicidad y medialidad que despliega en cada momento. El texto deja de ser una producción metafísica e inmaterial, y deviene objeto cultural que atraviesa el cuerpo, que depende de la experiencia vital, de circunstancias y contingencias, así como de gestos concretos de lectura y escritura. Notar en un manuscrito la singularidad personal a la vez que una seña de época, percibir las implicaciones del *copy-paste* en el pensamiento, o las secuelas físicas y mentales del teclado-pantalla, constituyen instancias en las que dejamos de concentrarnos en el contenido para reflexionar sobre sus modos de producción.

Hay otras aproximaciones escriturales que desestabilizan el texto, no tanto por *jugar con* los formatos, convenciones y mediaciones dispositivo-texto, sino por *lo que se juega en* el texto. Y lo que se juega, fundamentalmente, es la propia posición del autor-autoridad y del "significante Amo" (Lacan, 2008) del estatuto de la verdad. Me referiré, a continuación, al potencial movilizador de las *excrituras*.

Podría formular la siguiente tesis: *Unx no escribe cuando ya sabe lo que quiere decir: e(s/x)cribe para saber qué quiere decir*.

La escritura deja de ser redacción y pasa a ser laboratorio de pensamiento y creación, de producción de subjetividad y configuración del deseo. En otras palabras: "la excritura da cuenta de la experiencia de un sujeto a la vez que lo

produce" (Cano y Romero, 2024: 7). Hablar de la performatividad de la escritura es poner el foco en el devenir del ser-sentido y no en la transmisión de un mensaje.

Si la redacción opera de manera instrumental *a posteriori* de la investigación, las escrituras performativas permiten "hacer camino al andar" y de este modo re-conocer las imbricaciones entre la experiencia "interior" y la realidad "exterior". Así, el sujeto se (des)encuentra en la excritura, narrando el mundo a la vez que se narra a sí mismo. Dicha narración tiene, sin embargo, un carácter no-identitario siempre que erosiona los sentidos culturales instituidos y nos orilla al abismo de lo incierto, desde una enunciación minúscula, provisional, perpetuamente inacabada.

Es Jean Luc Nancy quien en un breve texto de 1990 propone "Lo excrito" en *Un pensamiento finito* (2002) donde: "La palabra 'excrito' no excribe nada y no escribe nada, hace un gesto desviado para indicar eso que debe solamente escribirse, en el pensamiento mismo, siempre incierto, de la lengua" (Nancy, 2002: 45). Al inicio del capítulo en cuestión, Nancy alude a Bataille, quien exhibe simultáneamente:

> la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra 'sentido'. A ese derramamiento del sentido que produce el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo *excrito* (Nancy, 2002: 39).

Concibo que *excribir* es una estrategia desviacional, un modo de eludir la domesticación del lenguaje imparcial, correcto, lógico, de la palabra mesurada, concisa, de la significación transparente. La excritura solo es posible

desde la implicación del sujeto, que se exhibe incompleto y (se) derrama (en) el sentido, desoyendo el imperativo de la claridad y la coherencia, centrales para el modelo de la comunicación basada en la explicación y la transmisión.

La noción de *excritura*, de larga data, entra en mi radar recientemente con la pesquisa en torno a las textualidades inestables. Esta palabra insumisa irrumpe para abonar y movilizar las reflexiones en torno a la performatividad de la escritura y su vínculo con la investigación-creación. Sin ánimo de hacer una genealogía del término, resulta sugerente convocar algunas ideas trabajadas en los últimos años al respecto, haciendo eco de aquella intuición-propuesta de Jean-Luc Nancy y refiriendo algunos trabajos recientes que revisitan su planteamiento. En primer lugar, Jorge Ferrada desglosa la noción de excritura a la luz de otras aportaciones del pensamiento del propio Nancy, particularmente en torno al cuerpo, el sentir-sentido, y el con-tacto.

> Si la escritura comunica el sentido de ser ella un medio para el pensamiento convencional del mundo, la noción deconstructiva de Nancy -*la excritura*- comunica un *sentido* que es llevado a un límite y puesto fuera de sí para sentirnos tocados por su pasaje, por su venida y su exterioridad: un sentir (Ferrada, 2019: 126).

Aquí lo liminal, lo paradójico y lo corpóreo constituyen dimensiones indisolubles del asunto del sentido. En segundo lugar, Vanessa Cano y Diego Romero en un artículo titulado "Signos en proceso. Convergencias entre excrituras e investigación-creación", relatan su acercamiento a la excritura y su puesta en práctica desde dispositivos artístico-pedagógicos en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Ellos reconocen que: "Para Nancy, la

excritura desborda la significación y promueve más bien la afección" afirmando que "la crítica artística escritural o excritura es una práctica insumisa que no obedece a metodologías, que no es dócil y que desborda los límites del lenguaje cosificado de la academia" (Cano y Romero, 2024: 7). En sus acercamientos afectivos, críticos y experimentales, la escritura no se circunscribe a la comunicación ni a la producción de literatura, sino que es concebida como práctica artística. Sin pretender delimitar formatos o sistematizar fórmulas señalan, de la mano de Nancy, la emergencia de "un universo de posibilidades en los márgenes, en el desborde del significante y la salida a otras formas donde la incertidumbre, lo discontinuo, el exceso y el pliegue constituyen lo excrito" (Cano y Romero, 2024: 8).

Por último, en la presentación del Seminario *El ensayo y más allá: la excritura en el marco de la investigación creación* (2025) Eleonora Cróquer enfatiza la potencialidad crítica y creativa de las excrituras, sugiriendo su complicidad con la investigación-creación.

> La elaboración de Nancy nos permite distinguir entre las múltiples y heterogéneas escrituras literarias, pero también artísticas, cinematográficas, performativas y transmediales del presente, esas que no cesan de hurgar en lo Real de un afuera-mundo que parece interpelarles con intensidad. Podemos pensarlas, desde esta perspectiva, como escrituras críticas –es decir, excrituras–, que se nutren de lo que hoy concebimos como procesos relativos a la investigación-creación. (Cróquer, 2025: s/p).

El enfoque de Cróquer resuena con la tesis de este ensayo, donde las textualidades inestables se presentan como una clave metodológica transversal y crítica para la investigación-creación.

Escrituras críticas para enfoques indisciplinados

El ensayista, artista y curador José Luis Brea, figura nodal para los estudios visuales en español, sitúa la emergencia de una epistemología política de la visualidad en un escenario de rebase dogmático-disciplinar, alentando a "extremar la exigencia de incomplicidad iniciática, la renuncia a la participación implícita en el dogma cuya fenomenología social se trata en última instancia de elucidar críticamente (de "desmantelar")" (2005: 7). En sintonía con este movimiento de apertura incómplice frente a las premisas y métodos de las disciplinas tradicionales, podemos notar en las últimas décadas, la aparición de "estudios" (culturales, de género, del ambiente, etc.) que trabajan con problemas y problematizaciones, antes que con objetos de estudio circunscritos a un campo delimitado, intercediendo progresivamente en su ampliación. En este contexto, Brea anunciaba "la urgencia de desarrollar un equipamiento analítico amplificado —un utillaje conceptual *indisciplinadamente transdisciplinar*—" (2005: 9) que despliegue las capacidades críticas, como horizonte político del conocimiento. Así, queda enunciada la apuesta por la indisciplina desde los estudios cultural-visuales —aunque no limitada a éstos— bajo el entendido de una función necesariamente desmanteladora.

La indisciplina se anuda con la crítica (aquella que ~~malinterpreta~~ y d i s p e r s a el significado), y para Brea, además, la crítica se expresa en el ensayo, no aquel formateado por el claustro ni edulcorado por la industria editorial, sino el ensayo visto ahora bajo el tamiz de las textualidades *inestables*, de la materialidad y la performatividad de la e(s/x)critura. Retomo unos pasajes del libro editado de manera póstuma por María Virginia Jaua *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*

(2014), donde aparecen fragmentos heteróclitos, algunas a modo de notas o entradas de bitácora.[9]

> Idea e ilusión de claridad
>
> Claridad como legibilidad, como transparencia del texto o la obra y plenitud de la presencia del sentido en él. Por el contrario, la obra contemporánea como el señalamiento de opacidad, de ilegibilidad, de implenitud de la presencia del sentido (Brea, 2014: 22).

Ya no la búsqueda de certezas, sino el tránsito por los bordes, la exploración de lo inaccesible, el roce con lo Real. Tarea ardua, intensa, perpetua, donde el sujeto no se colma ni se complace, pero existe. Convoco[10] otro fragmento:

> Oscura idea de la claridad
>
> ¿Y si reconociéramos que la tarea de la crítica no puede estar sino del lado del puro reconocimiento de la angustia del desconocer, de la incomprensión? ¿Por qué relacionar siempre a la crítica con la verdad, con la explicación, con la iluminación –incluso la profana–, con el descubrimiento –incluso la producción– del sentido, con la buena interpretación? ¿Y si, en lugar de ello, admitiéramos que la crítica tiene más que ver con la aproximación al placer –extraño placer, por ser precisamente fruto de las mas profunda angustia: la angustia de la ignorancia– de saber, únicamente que nada puede definitivamente saberse: que no hay una verdad, sentido o interpretación que agote un texto, un cuadro o una obra cualquiera?
>
> Es más; por qué no proclamar que el verdadero placer del texto –o del cuadro, la obra, la pieza o el efecto de que se trate– se sitúa siempre precisamente de ese lado: allí donde el pensamiento oscila entre la aprehensión de lo conocido y

9 La presentación y diagramación textual ha sido modificada por mí.

10 *Idem*.

> la mera intuición de lo que, más allá, se le escapa. Por qué no proclamar que todo placer estético está ligado no menos a una experiencia de inteligencia que a otra de ignorancia, de ceguera. Y que sería tarea de la crítica dar más cuenta de ésta última, de cómo se intuye en lo que se ignora, de cómo se ignora en lo que se cree ver, de cómo se reposa y goza allí donde el sentido se escurre, allí donde la obra no se entrega, retiene su opacidad, levanta su última e inquebrantable resistencia.
>
> Allí donde un abismo desde la obra engulle siempre al que a ella se asoma. Entre tinieblas, la crítica: espacio de claroscuros, tierra tensa, horadada de agujeros negros (Brea, 2014: 27-28).

A nueva cuenta, conocer supone una experiencia de interrupción del sentido, de agrietamiento del *continuum* perceptivo del mundo, de inestabilidad. Desde mi perspectiva, un rasgo del conocimiento —que también sería central en la experiencia estética y en el gesto político— es la sensación de extrañamiento, que opera en la desnaturalización de lo dado.

La "angustia del desconocer, de la incomprensión", pero también el "extraño placer" (Brea, 2014: 27) que hay en ello, nos recuerda a lo que aludiera Nancy al hablar de "la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo" (Nancy, 2002: 39). Podemos nombrar esta ambivalencia como el *goce en la excritura*, y desde el enfoque psicoanalítico, rasgo del sujeto en falta, en proceso de configuración de su propio deseo. El "que nada puede definitivamente saberse" (Brea, 2014: 27) supone el derrumbe del significante Amo, junto con la conciencia del sujeto enfrentado a la falta, ya no de su saber (ignorancia), sino del hecho irremediable, que en última instancia *nadie sabe*. Y esto incluye a los especialistas de las diferentes

ramas de la ciencia, a los algoritmos, a la naturaleza y a cualquier divinidad.

La crítica, dirá Brea resonando con Nancy quizá sin saberlo, como aquello que permite dar cuenta de la ceguera antes que de lo efectivamente visto "de cómo se ignora en lo que se cree ver, de cómo se reposa y goza allí donde el sentido se escurre" (2014: 28). Con suficiente dedicación podemos llegar a notar el punto ciego que toda mirada conlleva.

Desvío final
¿Tiene futuro la e(x)scritura?

Hay un libro de Vilèm Flusser de 1987 —publicado recientemente con un sagaz prólogo del poeta digital Eugenio Tisselli— que lleva por título la pregunta *¿Tiene futuro la escritura*? Tal interrogación adquiere hoy decibeles tan altos que la vuelven prácticamente ineludible. Hace casi medio siglo, Flusser notaba que: "La escritura, este ordenamiento lineal de signos escritos, puede mecanizarse y automatizarse" (2021: 20), anticipando el desarrollo informático y el advenimiento de sistemas generativos, que en ese momento contaba con menos prototipos experimentales que con relatos ciencia ficcionales. Aun así, anunciaba:

> Y seguramente las inteligencias artificiales se harán más inteligentes en el futuro. Poseerán una conciencia histórica muy superior a la nuestra. Harán una historia mejor, más rápida y más variada que nunca. La historia se volverá inimaginablemente más dinámica: ocurrirán más cosas, los eventos serán más diversos y se sucederán sin interrupción. En lo que a nosotros concierne, toda la historia podrá confiadamente dejarse a las máquinas automatizadas (Flusser 2021: 20).

Flusser observaba entonces la avanzada computacional y vislumbraba su potencial hasta el escenario en el que la humanidad llegara a una etapa post-escritural (así como hubo una pre-escritural). Aun teniendo en cuenta la pertinencia del cuestionamiento y la relativización del paradigma logo-eurocéntrico —particularmente en su estrecho vínculo con la epistemología— este vaticinio dista de sonar emancipatorio. Sobre todo, a la luz de los sucesos tecnológicos de la última década y del funcionamiento efectivo de las IA-G, cabe preguntarnos qué tan deseable o conveniente resulte la posibilidad de delegar la producción de la historia a los sistemas algorítmicos.

En lo que a la automatización de la producción textual respecta, la matriz probabilística en la que operan los sistemas generativos, refleja y amplifica los discursos dominantes, aunque aparecen como enunciados neutrales y desideologizados. Siguiendo a la filóloga argentina Victoria Scotto: "La normalidad contemporánea –digital, tecnológica, instagrameada– del realismo capitalista acostumbra a sus integrantes –usuarios, individuos, avatares– a leer relatos aparentemente asépticos, que anuncian la neutralidad como forma básica de autoridad, negando su parcialidad" (2024: 20). La filología, aquella disciplina decimonónica y erudita dedicada al estudio de la lengua y la literatura, adquiere nueva relevancia de cara a los desafíos y transformaciones de la lectura y la escritura en la era algorítmica. Scotto nos recuerda que "la producción de textos y la lectura son eventos contextualmente únicos, fenómenos atravesados por la contingencia de sus infinitas proyecciones y semantizaciones" (2024: 23). Es decir, en la lectura/escritura se juega la producción de subjetividad, pero "la automatización de los textos vacía de singularidad la producción, los chatbots eliminan la contingencia reemplazándola por operaciones aleatorias de sustitución" (2024: 23).

No se trata, sin embargo, de rechazar categóricamente estos sistemas, sino de comprender su funcionamiento y los retos que supone para nosotras y las generaciones futuras. La apuesta tendría que estar en los usos críticos y situados, aquellos que aún plantean la reescritura y el agenciamiento por parte de las personas, generando un proceso de ida y vuelta, una oscilación humano-máquina que no suponga una total delegación algorítmica o subordinación humana. Scotto afirma:

> La única salvedad posible es que intervenga el usuario: en este punto, nuevamente, un uso activo por parte de un estudiante o de un profesional tomaría el texto producido por el chat y podría transformarlo, devolviéndole a esas palabras la dimensión contextual y humana (Scotto, 2024: 20).

Los sistemas generativos de texto han logrado avances asombrosos, sin duda, y muy útiles, ciertamente: resumir, corregir, definir, explicar, comparar, analizar, sugerir... Todo ello se aplica en las más variadas situaciones profesionales y personales. Es posible delegar muchas tareas, pero ¿se puede delegar el pensamiento y la creación? ¿Sigue siendo creación si no hay deseo, si no hay cuerpo? ¿Estamos dispuestos a delegar el goce de la excritura y de lo incierto? ¿Renunciar a ello es renunciar a la vida?

Entonces ¿tiene futuro la escritura? Si acaso lo tenga, será como *excritura*. Aquella que no esté al servicio de la explicación, sino de la d i s p e r s i ó n del significado. Serán las escrituras críticas, experimentales y afectivas, las textualidades *inestables*, aquellas que se resistan a ser engullidas por los *chatbots*. Al menos por un rato.

Este recorrido apenas si alcance a bordear algunos contornos difusos de las posibilidades para pensar la escritura hoy, dentro y fuera de la academia, de las artes y de

la digitalidad. La performatividad de la escritura, a través de lo que hemos dado a llamar *textualidades inestables*, que abarcan una diversidad de tácticas desviacionales de desborde de formatos y sentidos —entre las que se incluyen ensayos visuales y excrituras, entre tantas otras posibilidades— se asoman como clave metodológica para la investigación-creación. Esta última categoría, aún provisional e hipotética, funciona como horizonte, o quizá como promesa de un ecosistema de saberes disímiles, encarnados e inestables que interpelen los discursos dominantes. Si concebimos que la crítica es transversal a cualquier campo del saber, entonces las escrituras críticas e implicadas, resultan propicias en el ámbito transdisciplinar o indisciplinado del conocimiento, tanto dentro como fuera del campo artístico.

En definitiva, ante el panorama de calculabilidad y predictibilidad algorítmica, lo opaco, lo contradictorio, lo minúsculo, lo afectivo e inacabado, devienen rasgos centrales a explorar y reivindicar, ya no a propósito del conocimiento, sino a propósito de la vida.

Referencias

Brea, J. L. (Ed.) (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal

Brea, J. L. Jaua, M. V. (2014). *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. Fundación Jumex.

Cano-Bermúdez, V. A. y Romero-Bonilla, D. G. (2024). "Signos en proceso. Convergencias entre excrituras e investigación- creación". *(pensamiento), (palabra). Y obra*, (31), e18617. https://doi.org/10.17227/ppo.num31-18617

Carrión, U. (2012) *El arte nuevo de hacer libros*. Conaculta, Tumbona.

Cróquer, Eleonora (2025) Presentación de seminario: *El ensayo y más allá: la excritura en el marco de la investigación creación*. 17, Estudios críticos. (S/P).

Ferrada, J. (2019). "Sobre la noción de excritura en Jean–Luc Nancy". *Cinta moebio*, (64), 123-131. https://doi.org/10.4067/S0717-554X2019000100123

Fernández Christlieb, P. (2011) *Lo que se siente pensar o la cultura como psicología*. Taurus.

Flusser, V. (2021) *¿Tiene futuro la escritura?* Centro de Cultura Digital.

Lacan, J. (2008). *Seminario XVII. El reverso del psicoanálisis*. Paidós.

Nancy, J. L. (2002) *Un pensamiento finito*. Anthropos.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Política y estética*. LOM Ediciones.

Scotto, V. (2024) "El ChatGPT y el fin de la historia: una elaboración teórica sobre sus peligros y promesas leídos desde la filología". *Recial*, 15(25), 118-146. https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n25.45626

Sofía Sienra Chaves

Investigadora, creadora y docente uruguaya radicada en México. Doctora en Artes por el INBAL (México). Actualmente realiza una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana con el apoyo de la Secihti (México). Sus campos de interés se centran en los cruces entre estética, política y tecnología, en la epistemología del arte y los estudios visuales latinoamericanos. Ha participado en exposiciones artísticas y eventos académicos en Uruguay, Argentina, Colombia, México, España, Canadá, Finlandia, Japón y China. E-mail: sofisienra@gmail.com

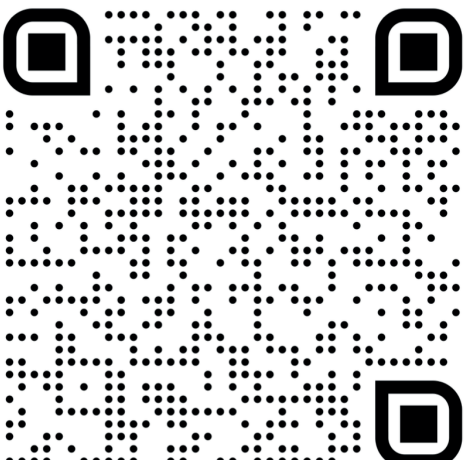
08. transdusiendo la investigación-creación entre latinoaméricas: transcreacciones antropofarofágicas desde un gesto de investigación-cuidado-intervención

alexis milonopoulos
Lab a-PTSE
Brasil

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175526

investigación-creación. qué pasarinharía si no soupiéramos de antemano lo que eso significa? investigación-creación? qué si sucedería, entonças, caso no simplemente importáramos este consepto, sino que experimentásemos con su transdución? investigación-creación latinoamérica. y si en este proceso creactivamente preguntásemos a nosotros lo que más puede haser tal proposición tropicall? investigacción-creacción. qué pasaría, pues, si nuestra creacción inplicara repensar problemas más allá de las artes? investigacion-creacion. y si, al plantear y experimientrar con tamales problemasas, también enpezásemos a reconsiderar nuestras cosmopráxis y sus condicciones? investigación-invención. en el flavor mismo de un desplazamovimiento entre multiplicidades de ecologícas de prácticas, la enacción y la inauguracción de un camplio de transformacción desde dentro, a partir de la experiencia, sus entrañas, de su regazo y regalo. investigación-invención. mientres tanto, y si en esta creactividad transformativa cosescuchásemos y abrizásemos con ostras posibilidades, potencias y gestos diferonza-

dores desdentre otras ecologías de la experiencia-creacción y sus aventuras? investigación-intervención. pero sabemos bien lo que la palabra "intervención" despierta en latinoamérica. cuidadoso. amanhamos, así, una disposición, una sensihabilidad, la capasidad que misma de sentir, una pragmagmática que inplica cuidado: la investigación como gesto de cuidado, la invención como gesto de cuidado, la intervención como gesto de cuidado con las creactividads, del cosmo. investigación-cuidado-intervención. ahora, y si cuidar también fue una disposición, un gesto de transcreacción a conéctar cosmundos? investirrigación-cuídado-intervisión. polinizan-se así tierratórios, geulogías, comunidades, eucologías, redes, ambientes, biosistemas, situacciones, contextos, humanosidades, sismiciudads, geugrafías, camplios, atmósferas, sideralidades, arterranillas, cosmisidads y creactividads en el entreteser mismo de sus coinsistencias, biosdiverasidades, simtilancias y sus floreseres. investigacióncuidadointervención. pues, en medios y como medyos de la vir-a-seralidad delos cosmmons, ser-saber-haser-sentir entrelanzan-se en cosmún. investigaciomcuidadomintervenciom. en el servir-a-ser del cosmo, porlotanto, cosmo sersaberhasersentir entre el espacio y el céuf hace-noz ganar y adquirir otras dimisiónes para las aventuras, del pensamovimiento, de la creacción, sus responsiabilidades y coreografías. investigasiomcuidadomintervensiom. pues qué, adelante él presentre, él presente mismo de estarmos vivos, los fruturos, del camplio, sus cosmos y sus acontecimientos manan y emergen entre la desfesta misma, de las creactividads, del vivo, de la vida y del cosmos. vgaomomvom. cosmo esculturar el cosmo, aquí, listo, él nuevo entre sus caminos, atravesías, aventuras? omomom. desdentre latinoaméricas, sus creatividads, afectividades, vitalidades, sus alegriasueñosaludesaberesabores: om.



investigación.

creación.

investigación.
creación.

investigación.
creación.

investigación
creación

investigación -
creación

investigación-creación

investigación-creación!

investigación-creación.

investigación-creación?

investigación-creación_

–

...

cuidado

investigación-creación

cuidado

investigación-creación
cuidado

investigacion-creacion cuidado

investigacion-creacion

cuidado

investigación-creasión cuidado

investigación-creasión

cuidado

investigación-invención

cuidado

investigación-creación

cuídado

investigación-cuidado-invención

investigacción-cuidado-invención

investigación-cuidado-invención

investigación-cuidado-invención

intervención

investigación-cuidado-invención
intervención

investigación-cuidado-invención intervención

investigación-cuidado-invención-intervención

investigación-cuidado-in(ter)vención

investigación-cuidado-in(ter)vención

investigación-cuidado-in(ter)vención

investigación-cuidado-in(ter)vención

investigasión-cuídado-in(ter)vensión

investigación-cuidado-in(ter)vención

investigación-cu(í)dado-in(ter)vención

investigación-cuidado-in(ter)vención

investigación-cuidado-in(ter)vención

investigación-cuidado-in(ter)vención

investigacióncuidadoin(ter)vención

investigaciomcuidadoin(ter)vención

investigaciomcuidadoin(ter)venciom

investigaciomcuidadomin(ter)venciom

investigasiomcuidadomin**ter**ver**s**iom

investigasiomcuidadomintervensiom

investigasiomcuidadomintervensiom

investigasiomcuidadomimtervensiom

investigasiomcuidadomintervensiom

investigasiomcuidadomintervensiom

investigasiomcuidadontervensiom

investigaomcuidadomtervenom

invesgaomcuidadomrvenom

invesgaomidadomrvenom

invesgaomimrvenom

invgaomrvenom

vgaomrvom

vgaomv

omv

om

m

Alexis Milonopoulos

trabaja en el presente mi**s**mo de **e**star vivo. actúa a par**t**ir **de** la hi**bri**dación arte**si**encia**s**alud**e**ducación en**tre** el **c**am**pli**o **de** la vida, **de** lo vivo y **del** co**s**mos, sus **dis**posiciones, crea**c**tividads, sensi**ha**bilidades, arquite**si**turas, si**n**til**a**cciones y vir-**a-ser**alidades. entre las prag**mag**máticas y las prag**mag**mágicas mismas de la vida, su materialidad co**m**preende el vivir, **sus** procesos creativos, vitales y t**i**er**r**apêuticos, y su **ser**vir-a-ser i**n**p**l**ica ha**s**er modos, me**d**ios y co**s**mos para proyectos, procesos, **dis**posiciones, experi**en**cias y art**e**culaciones **in**dividuales, co**m**unitarias y cosmosocioambientales basadas en tecnologías y **pro**posiciones **ti**er**r**apêuticas, sensibles, afe**c**tivas, re**l**acionales, kino**s**oma**-**ticas, de escucha, **a**ten**s**ión y cuidado con el a**con**teser **de** la vida y **d**el vivir. co**l**ordina, con Sebastian Wiedemann, la línea *investigación-cuidado-invención en arte(s)aludes* en el lab a-ptse (unal).
E-mail: alexismilonopoulos@gmail.com

09. Una pregunta, *ese apenas* gesto[1]

marie bardet.
Universidad Nacional de San Martín
Argentina · Francia

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175540

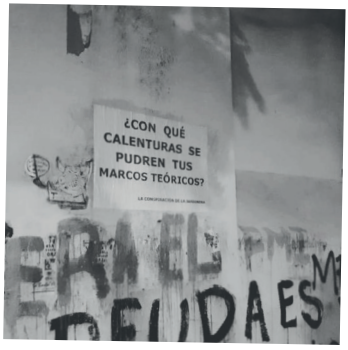
«Cuando escribo de noche, soy consciente de *la luna*, Coyolxauhqui, flotando sobre mi casa. La imagino *muerta y decapitada*, *una cabeza con los párpados cerrados*. Pero luego sus ojos se abren *y la miro dar luz a los lugares oscuros*, la veo iluminarlos. Escribir es un proceso de descubrimiento y de percepción que produce saberes y *conocimiento*. A menudo soy llevada por el impulso de escribir algo, por el deseo y la urgencia de comunicar, de dar sentido, de que las cosas tengan sentido, de crearme a mí misma a través de este acto productor de conocimiento. Llamo a este impulso "la imperativa Coyolxauhqui": una lucha por reconstruirse a una misma y sanar los *sustos* productos de heridas, traumas, racismo y otros actos de violación que *hechan pedazos nuestras almas*, nos dividen, disuelven nuestras energías y nos acechan. (…) Lidiar con la falta de coherencia y estabilidad en la vida, así como el aumento de las tensiones y conflictos, me motivan para procesar la lucha. La aguda angustia mental, emocional y espiritual me motiva para escribir mi/nuestras experiencias. Más que eso, mis aspiraciones hacia la integración mantienen mi cordura, una cuestión de vida y muerte. Lidiar con *(des)conocimientos*, con lo que no quiero saber, abrir y cerrar mis ojos y oídos a las realidades culturales, expandir mi consciencia y mi percepción, o rehusarme a hacerlo, a veces, resulta en el descubrimiento de la sombra positiva: aspectos ocultos de mí y del mundo. Cada molestia es un grano de arena en la ostra de la imaginación. A veces, lo que se acumula alrededor de una molestia o una herida, produce una perla de gran revelación, una teoría.

(…)

1 Una primera versión de este trabajo fue presentado en *IV Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, 4 al 7 de agosto de 2021 - Lima, Perú*

Utilizando un enfoque multidisciplinario y un formato "narrativo", teorizo sobre las luchas propias y ajenas por la representatividad, la identidad, la propia inscripción y las expresiones creativas. Cuando "me hablo" en escrituras creativas y teóricas, estoy constantemente cambiando de posición –lo cual implica considerar *remolinos* ideológicos, disonancias culturales y la convergencia de mundos rivales. Significa tratar con el hecho de que yo, como la mayoría de las personas, habito en diferentes culturas y, al cruzar a otros *mundos*, giro hacia o me alejo de las perspectivas de cada uno; significa vivir en espacios liminales, en nepantlas. Focalizándome en la experiencia e identidad chicana/mestiza (mexicana tejana) en distintos ejes –escritora/artista, intelectual, académica, profesora, mujer,chicana, feminista, lesbiana, de clase trabajadora- intento analizar, describir y recrear estos desplazamientos identitarios. Hablar desde geografías de distintos "países" me vuelve una hablante privilegiada. "Hablo en lenguas" –entiendo los lenguajes, las emociones, los pensamientos y fantasías de las varias sub-personalidades que me habitan y los varios suelos desde dónde hablan. Para hacerlo, debo descifrar cuál persona (yo, ella, vos, nosotrxs, ellxs), qué tiempo (presente, pasado, futuro), qué lenguaje y registro, desde qué voz o estilo hablar. La formación de la identidad (que implica "leerse" y "escribirse" a una misma y al mundo) es un proceso alquímico que sintetiza dualidades, contradicciones y perspectivas desde estos diferentes yoes y mundos.»

— Gloria Anzaldúa



(fotos de la intervención callejera de "La conspiración de la jardinera", 2021, San Telmo, Buenos Aires)

Expansión de las preguntas al encierro pandémico (2019-2021)

Arropada, y desafiada a la vez, por las palabras de Gloria Anzaldúa en el prefacio titulado **Gestos del cuerpo –***escribiendo para idear* la Luz *en lo Oscuro. Re-escribir identidad, espiritualidad, realidad*[2], y partiendo junto con las imágenes de la intervención callejera colectiva de "La conspiración de la jardinera", me propongo trazar algunos esbozos de un des-orientarse pe(n)sando, retomando la "pregunta" como práctica epistemológica sensible de una "situación moviente" del pensar, en distintas situaciones.

Para llevar adelante la caracterización de ciertas "tonalidades" epistemológicas, somáticas, sensibles, políticas, conceptuales, del gesto de "preguntar", me situaré en el cruce entre varias experiencias: como "eterna" alumna de la práctica somática llamada "Feldenkrais"; mis experiencias dando talleres en distintos lugares del Abya Yala titulados en los últimos años "perder la cara" o "des-orientarse pe(n)sando" como una de las modulaciones de una investigación in-disciplinada del mismo nombre (que ha dado lugar también a un libro) transversalizando prácticas de movimiento en prácticas de pensamiento; prácticas de "no entrevistas" sociológicas llevadas adelante por Victoria d'Hers; otras prácticas somáticas desarrolladas alrededor mío; escrituras poético-teóricas como intervenciones de una cultura pública lésbica cultivada en los últimos años y microprácticas de revitalización cotidiana durante la pandemia de Covid-19 ; y, finalmente, una práctica de escritura a veces escénica muchas veces textual, pero

2 Traducción: Valeria Kierbel y Violeta Benialgo, Buenos Aires : Heckt, 2021 (Fe de Errata: el prólogo no se encuentra en el libro. Consultar con editorial para acceder a él)

también textural, con una inquietud insistente por lo conceptual atravesada por las interpelacions de pensamientos-prácticas feministas y *queer*/cuir, entre otras. Es en el cruce de estas inquietudes cultivadas desde una vida migrante iniciada en un pueblito campesino de Francia, y ahora anclada entre La Boca, al sur de la ciudad de Buenos Aires y otro pueblito de la provincia, al lado del arroyo del Pescado, que propongo poner a circular a través del texto algunos interrogantes en torno a las materialidades, los usos y los efectos de un preguntar al ras de la exploración sensible y de un "pensar con mover"[3] (casi sin mover) y sus "apenas gestos".

Escribir como la ocasión de volver a pasar por unas líneas de fuerza del trabajo de investigación-creación desde las prácticas artísticas, siempre entremezcladas con las prácticas pedagógicas: ¿cómo la práctica de la pregunta se ha convertido en una herramienta (¿o un juego?) vital, epistemológico, ético, poético, erótico, somático, político, que atraviesa mi práctica de pensamiento y de movimiento, de docencia y de escritura, entre danza y filosofía, desde los talleres hasta los libros?

¿Cómo pasé de la pregunta como guía de las exploraciones en movimiento en muchas clases, a proponer una práctica performativa de preguntas, en un taller en el CENART de la ciudad de México en octubre 2019, titulado "volverse sismógrafx". Consistía en una serie de acercamientos propioceptivos a los archivos, y terminaba con una apertura pública en la que los rastros de lo escrito durante el taller se presentaban en grandes afiches colgados, junto con la resonancia sonora de una letanía de

3 Cf. Marie Bardet, Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía, Buenos Aires: Cactus, 2012.

preguntas que surgieron durante una larga práctica de "Pequeña Danza"[4] torcida y revisitada. Les propongo intercalar la lectura de este texto con la escucha de ese archivo menor[5] de las preguntas que surgieron en el taller, a modo de ocasión para tomarse el tiempo de encontrar un modo de escuchar, ¿en qué postura podrían escuchar? ¿y leer? ¿con qué respiraciones? ¿en qué contextos? ¿se puede escuchar al biés de la pantalla/página? ¿cómo hacer de la escucha la ocasión de perder la frontalidad, focalidad y centralidad del imperativo oculocéntrico reforzado por una vida de pantalla?

¿Será haber quedado "atónita" por la envergadura de una pandemia mundial en 2020 que duró más que todo lo imaginable lo que ha exacerbado el "tono" interrogativo en mi búsqueda? ¿será porque tomar la palabra "pública" desde la intimidad de mi casa durante más de un año y medio me hacía terminar a menudo cada clase, cada conferencia con más preguntas aún y enventualmente algunas lágrimas de un lado u otro de la pantalla me ha

4 Práctica de sensación/acción estando de pie sin hacer más que seguir todo lo que ya se mueve, propuesta por Steve Paxton en los años 60 en Estados Unidos y retomado con muchas variaciones en las prácticas de Contact Improvisación. Así la describe él en un diálogo con Nancy Starck Smith "La política de la reciprocidad", en Caterina Daniela Mora Jara (et al.) Improvisación en Danza: Traducciones y distorsiones, Buenos Aires: Segunda en Papel, 2022 : "Steve Paxton: No podés controlar. ¿Entendés la palabra "control" como algo que no es parte de la política de reciprocidad? Sería más influir [N: Mmmm.] Es más parecido a invitar. Aún así, requiere de dos personas, pero no es una cuestión de guiar; es una consecuencia de seguir. Entonces, si tenés dos personas que son seguidores, "¿qué siguen?" es la pregunta.

5 https://drive.google.com/file/d/1V9hR8uFNBhE-9GHL7k-p36KazuJQbJkKj/view?usp=sharing

vuelto más sensible aún en las modulaciones epistemológicas del preguntar? ¿será por la zozobra que agujereó nuestras lenguas y apretó nuestras respiraciones dejándonos *apenas* pensando, *apenas* hablando, en días donde se superponían todas las actividades: dar clase, cocinar, limpiar, leer, dar un baño, tomar un baño, escribir, armar la cama, llorar, enviar mensajes, armar proyectos, responder llamadas de amigxs, acompañar(se) los afectos, ocupar el rol de maestra de escuela en casa, lavar el piso, inventar algo de comer por enésima vez, levantarse a la mañana sin ganas, acompañar tesis, leer las noticias todos los días, coger por teléfono, no lograr escribir, seguir escribiendo, levantar el ánimo (propio y ajeno) con un empujoncito, regar (atosigar) las plantas, dejar que se pudra todo (el compost, la masa madre, el kéfir, el ánimo, el enojo, las relaciones...)?

Me interesa aquí proponer un recorrido de escritura de esas trayectorias de investigación en artes con preguntas para intentar compartir lo que se fue trazando, "constantemente cambiando de posición –lo cual implica considerar *remolinos* ideológicos, disonancias culturales y la convergencia de mundos rivales", para retomar la voz de Gloria Anzaldúa que abría el texto.

¿Cómo se encuentra entonces intensificada lo que venía ya siendo una práctica de la pregunta en mi aprendizaje de la técnica feldenkrais, en mi práctica docente, en conferencias en movimiento, en mi escritura y en una correspondencia teórico-erótica por mensajitos[6]? ¿será la afirmación temblorosa de una epistemológica el pe(n)sar "desde", "entre", "en el medio de", "mientras" los ges-

6 Cf. Marie Bardet y val flores, *Modos de ahuecar(se)*, fanzine autoeditado, 2021

tos, -en su sentido de transversalidad material/inmaterial y sus relacionalidad ontológica radical- más que "sobre" "el" "cuerpo" , (tal como lo planteamos en la creación de la maestría en Prácticas Artísticas Contemporáneas de la EAyP-UNSAM desde 2020) un camino que lleva afinar un "arte de la pregunta"? ¿qué concepto y práctica de "des-orientación", de una pensamiento que se desvía de las narraciones de la conquista del eje vertical, falo-logo-hetero-céntrico se pliegan en las "consignas" o "guías" de prácticas corporales y las pueden tensionar entre su efecto de consignas, de orientación y su potencia de suspensión de los criterios habituales de observación y percepción? ¿habrá en esa tensión que busca el tono de la pregunta una línea de investigación de las (des)orientaciones en la creación por fuera de la oposición binaria orientada/desorientada? ¿será la fina y discreta escultura de las preguntas en una clase uno de los gestos que, prestando atención al *apenas*, puede rajar de los binarismos comensurable/incomensurable, winner/looser, éxito/fracaso, improductivo/productivo?

En este sentido, ¿qué hace Victoria D'hers cuando lleva adelante con un equipo de investigación en el Instituto Gino Germani de Buenos Aires, sus "entrevistas bailadas" y propone responder las preguntas que hace en las entrevistas que realiza con poblaciones que viven en contextos de precariedad económica y ecológica con un movimiento, un desplazamiento en el espacio, como "pre texto" para la palabra hablada? Tal como ella propone pensar, qué "abre" y qué "cierra" en las narrativas que surgen luego de hacerse movido, como material que puede "interpretar" la socióloga que es[7]? ¿Habrá allí una revisión del

7 Victoria D'Hers y Cecilia Musicco, "La expresividad y el movimiento desde una mirada metodológica. Reflexiones en

arte de la pregunta que es menos "encuesta" y más una epistemología crítica desde una sociología de largo aliento sobre los cuerpos y las emociones en la relación con la ciudad y el medioambiente en las llamadas "afueras" de la ciudad de Buenos Aires?[8] ¿Cuánto operó en esa (contra)metodología a tientas desarrollada en las entrevistas bailadas su práctica de docente y formadora de yoga, y su mirada crítica sobre los efectos de colonialidad en los tráficos de prácticas y pensamientos?

¿podremos entonces también repasar nuestra lengua por algunas preguntas como modo de "hacerse una brújula ética y estética" a la que invita Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga boliviana, o más bien "sociochola" como propone decir, y alentar ahí ese "efecto autoral de la escucha"[9] que subraya clave en su propio camino?

¿Se puede afinar una escucha epistemológica cuando guíamos una práctica de investigación, de exploración, e insistimos en su situación en un contexto? ¿qué resuena de las múltiples interpelaciones epistemológicas y éticas en los huecos de los signos de una pregunta cuando es desviada de su función de interrogatorio y que se vuelva apertura de sentido (estirando la palabra sentido en una continuidad que va de la sensación a la significación)?

¿será insistir en las preguntas para agujerear una escucha una de esas "artes queer de la atención a lo desviado,

torno a las "Entrevistas Bailadas" ", Revista ASRI, número 9, 2015. (disponibles en "Entrevistas Bailadas" https://vimeo.com/110654774 https://vimeo.com/121487328, https://vimeo.com/174659382)

8 Trailer videos de esta práctica: https://vimeo.com/110654774 https://vimeo.com/121487328 https://vimeo.com/174659382

9 Silvia Rivera Cusicanqui, en Verónica Gago, "Contra el colonialismo interno", *Anfibia*, 2015

lo torcido, lo no dicho, lo borrado" tal como las nombra y práctica val flores en su texto "*Huellas en mí*. La infancia como una pregunta que escucha"[10] desde su experiencia de escritora, ex-maestra, tortillera y activista lesbiana feminista cuir prosexo del sur del sur?

Propongo des-en-volver aquí 3 direcciones en las que retumban mi repaso por la pregunta, en un ímpetu sostenido sobre mi lectura de Haraway de volvernos respons-habile de cómo miramos y hacemos lo que hacemos, en nuestras prácticas de pensamiento necesariamente situadas, fragmentarias, parciales, etc… Quisiera ahondar entonces ese rasguño de otra (no)cardinalidad, con la incomodidad de no hacer de la pregunta una nueva receta lista para aplicar en cualquier lado, "desde ningún lugar", sino con la apenas ilusión de que podrá abrir el espacio suficiente entre nosotrxs hoy para que retumben sus propias preguntas, y que tomar la voz puede ser volverse caja de resonancia de experiencias siempre un poco propias, siempre un poco ajenas.

- 1/ La pregunta como ejercicio de un pe(n)sar en las prácticas somáticas.
- 2/La pregunta cómo agujero de transvaloración en las repartijas sensibles.
- 3/ La pregunta como gesto pertinaz de un interrogar de un pensar y escribir situado más que hacer de la teoría una receta.

10 val flores, "*Huellas en mí*. La infancia como una pregunta que escucha". Texto presentado en el Conversatorio "Infancias y diversidades" sobre Géneros, Salud mental y Consumos problemáticos, compartido con Valeria Paván y Máximo Uriel Toledo. Hospital Nacional en Red Lic. Laura Bonaparte. Especializado en Salud Mental y Adicciones. CABA. 29 de julio 2021.

1 / La pregunta como ejercicio de un pe(n)sar en las prácticas somáticas

A menudo, en las primeras clases de Feldenkrais que unx toma, la persona que guía la sesión suele empezar aclarando que todas las preguntas que va a formular no hace falta contestarlas: se pueden contestar con una sensación, con una palabra naciente, no formulada. Son una guía para la sensación más que un interrogatorio que contestar; tal vez es sobre todo, para mí, un indicio de que sensación y pregunta tienen modos de ahuercarse en común. Podría ser reencontrando una voz lejana, la de Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, una voz que acompañó mis primeros pasos entre danza y de escritura filosófica, cuando dicen: "*toda sensación es una pregunta aún si solo el silencio le contesta*".

En esa primera vertiente de la práctica somática de las preguntas, tal como intentamos formularlo con Isabelle Ginot en una investigación colectiva de largo aliento con el grupo Sompa&Po desde 2011, pensando las clases grupales de Feldenkrais y las implicancias sociales y políticas de sus usos actuales: "se trata menos de remplazar un « mal hábito » por uno bueno, un movimiento por otro, sino más bien de hacer la experiencia de la variabilidad del proceso de puesta en movimiento. Para decirlo de otro modo, ese trabajo busca inflexionar el proceso: si hay un cambio, es un cambio a través de la experiencia de la variabilidad mucho más que el aprendizaje de diferentes variaciones: «hay que entender que no apuntamos simplemente a sustituir una acción por otra (lo que llamamos "estática") sino que apuntamos a cambiar el modo de acción, es decir a actuar son la "dinámica" y el proceso de la actividad en general» (Moshe Feldenkrais, «Aspects d'une technique : l'expression corporelle»). El arte de esta atención,

y de la formulación de estas preguntas que se enuncian sin necesariamente buscar volverlas la medida de algo se encuentran en el meollo de desafíos que inquietan la cuestión de la sensación." [11]

Feldenkrais, como muchas otras prácticas que se corren de hacer del cuerpo un objeto de entrenamiento como herramienta, trabaja sobre la variación y modulación de las tendencias a moverse más que la adquisición de un vocabulario de movimiento; a una atención diferencial unas tendencias más que la consciencia de un movimiento como recorrido efectuado; a desarrollar una atención relacional más que una "consciencia de" un objeto. Esas técnicas llamadas "somáticas", occidentales y occidentalizadas, son abrelatas de la mecanización de los gestos, a la vez que, muy paradojalmente, siempre en tensión con algunos de escritos de Feldenkrais en este caso muy orientado por la utilidad, y el progreso de una eficiencia al nivel individual y luego social. Esa tendencia es la que volvemos a encontrar en muchos de sus usos actuales en técnicas de *managment* o industrias del bienestar individual en nuestras sociedades de explotación capitalista, y la dificultad incluso que nos encontramos más ampliamente en ámbitos institucionales de trabajo social o médico donde reina la grilla de evaluación. Proponemos insistir en su carácter situado, relacional, disruptivo de las normalizaciones corpora-

11 Marie Bardet, Isabelle Ginot. "Du changement à la variabilité. L'invention du temps dans la séance Feldenkrais". Isabelle Ginot. *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, 2014. Pp (Il existe une version en anglais de ce texte: Marie Bardet, Isabelle Ginot. Habit and change: discovering the present. An essay on the invention of time in Feldenkrais method: learning through movement, questions of temporality. Writings on Dance, Victoria: Australia, 2012, Summer (n° 25), p. 10-29)

les y de los utilitarismos extractivistas bajo el término "ecosomáticas"[12]. Prestar atención al *apenas* gesto más que la toma de conciencia de un mejor movimiento, para cultivar en ellas una ocasión para resistir las lógicas resultistas y exitosas.

¿Será de ahí que la trayectoria de preguntas que quiero retomar aquí se fueron inclinando por preguntas el "¿cómo?" –(no)nos movemos- más que el ¿qué? -movimiento debemos hacer? ¿será también de ahí que se saben paradojales, arriesgadas, sin garantía, ni asegurada de ser, de por sí, emancipatorias?

12 Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, "Introducción", en *Ecosomática, Pensar la ecología desde el gesto*, Buenos Aires: Segunda en Papel, 2025 (en prensa): "El término "somática" fue propuesto en la década de 1970 por el filósofo Thomas Hanna para designar un conjunto de prácticas que suelen llamarse "prácticas corporales suaves", que proponen aprendizajes del movimiento y de la acción en los que se subraya el rol central de la percepción (del sentir, de la sensación, de la "toma de conciencia", etc.). Estas prácticas múltiples –a menudo desarrolladas, primero, por sus fundadores y fundadoras para satisfacer una necesidad personal y, luego, extendidas a un enfoque educativo dirigido a todxs– hoy constituyen un campo que puede ramificarse en distintas direcciones: lo terapéutico, lo estético (lxs artistas recurren regularmente a ellas) o, incluso, el desarrollo personal. Hanna define la somática como "el arte y la ciencia de los *procesos de* interacción sinérgica entre la conciencia, el funcionamiento biológico y el entorno". Se aleja del sentido biológico, psicológico o médico del soma, e insiste en un cuerpo hecho de relaciones. Feldenkrais, por ejemplo, especifica que la acción del método que creó se refiere a la relación entre "[...] el esqueleto, los músculos, el sistema nervioso y el entorno". Nuestros trabajos anteriores siguen intentando describir uno u otro aspecto de esta dimensión relacional fundamental de las somáticas, demasiado implícita, a menudo: las somáticas no trabajan tanto "sobre el cuerpo, como objeto único, definido y separado, sino sobre una relación múltiple y más amplia", sobre una trama relacional en la que "cuerpo, pensamiento, afectos, emociones son indisociables"."

Sino que son a cultivar de manera situada y contextual, como pócimas inesperadas más que recetas prometedoras, y la escucha afinada: ¿en qué esa fuerza interrogativa que este "método de la pregunta" permite interrumpir los procesos habituales más que enseñar un nuevo movimiento "mejor" que reemplazaría otro malo? ¿Cuáles son los tonos de la voz y la poética de la pregunta que sostienen esa "exploración de la viarialidad"? ¿será ahí en esta práctica que se cultiva un arte de la atención que implica *y acompaña* un cambio epistemológico tanto como metodológico, que infiltra las prácticas de investigación y creación, y los modos de tomar la palabra y la escritura?

Ahora bien me gustaría, para seguir ahondando cómo nos autorizamos a hacer pasar este arte de los procesos de aprendizajes somáticos en nuestras metodologías investigativas, detenerme un rato en una intersección singular entre estos métodos de la pregunta y el hecho de dar y tomar consistencia cada "apenas gesto". Es decir ¿cómo se entrelazan la inquietud por dejar de hacer del cuerpo un *objeto* de investigación, un "foco" del pensamiento demasiado marcado por una perspectiva cartesiana dualista y considerarlo más como una situación material, sensible y moviente del pe(n)sar, la apuesta a una atención a las tendencias a movernos y sus variabilidades tonales incomensurables más que a una consciencia "del cuerpo", o "del movimiento", como vocabulario cerrado de entrenamiento, con los ensayos en el arte de la pregunta como aguijón de des-orientación pe(n)sando?

Le moindre geste (que decido, tercamente, traducir por el incómodo "apenas gesto", y no "el menor gesto", para sostener algo del *moindre* en francés, que no es *mineur*), es el título de una película del 1971 Fernand Deligny sobre su trabajo junto a Yves en las casas comunitarias de vida con niños y niñas "autistas" en sur de Francia en los

años 60 y 70. Ese "moindre" es también el título del libro de David Lapoujade sobre el filósofo Etienne Souriau *Les existences moindres*[13], que propongo seguir la huella en su traducción desviándola hacia el "apenas". En efecto, a lo largo de mi trabajo desde las técnicas somáticas tales como Feldenkrais, en las que la referencia constante a la Ley de Weber-Fechner sobre la relación estímulo/sensación establece condiciones de aprendizaje por diferenciación a partir de movimientos "menores", "mínimos" (y no una normativa moral y estética de hacer poco, suave y lento siempre), en esta trayectoria herética que des-hace una historia de la filosofía occidental desde preguntas dis-locadas y des-centradas, me interesé por el mundo de Gustav Fechner (su *Anatomía comparada de los ángeles*, en los albores de la sicología en la Alemania de la primera mitad del siglo XIX, a la par de sus estudios piscofísiológicos) y cómo establece efectivamente la sensación como un pasaje de umbral de los "apenas" (*barely*) perceptible, y permite volver a abrir algunos intersticios donde hacer palanca en el establecimiento europeo de una lógica resultista, progresiva, clara y distinta. [14]

¿Habrá entonces en esa frase que me vino una de esas mañanas que parecen hoy lejanas del "Aislamiento Social Preventivo Obligatorio": "hacer cada uno de los apenas gestos que están a mano", una manera de convocar un imaginario material somático para vivir un presente desde un *apenas* gesto que no es ni grande ni pequeño? ¿habrá

13 traducido en español como *Las existencias menores*, en Buenos Aires, por la editorial Cactus, en 2018

14 Ver: "Un pensamiento cuando se pone sensible", in Gustav Fechner *Anatomía comparada de los ángeles. Sobre la danza*. Buenos Aires: Cactus. Coll. Pequeña Biblioteca Sensible. 2017, pp 81-111.

en esas prácticas vitales unos ensayos de gestos y pensamientos que, rajando de las oposiciones activo/pasivo, grande/pequeño, productivo/improductivo, éxito/fracaso, abren espacios para ensanchar los lugares no medibles de la vida y contaminar con ellas las prácticas de investigación? ¿podrían esas posiciones no heróicas, esas maneras al biés de poder y *no* poder "poner el cuerpo", abrir otras temporalidades/otras espacialidades en las que tal vez se puedan crear otros tipos de alianzas transversales entre modos de vidas, que aparezcan dentro de esa crueldad totalizante? ¿serán umbrales de emergencia de *apenas* otras interrogaciones?

2/ La pregunta cómo agujero de transvaloración en las repartijas sensibles

La pregunta se ha convertido en estos años en un modo de suspender ciertas evidencias que parecían establecer los puntos cardinales de los espacios a los que llegaba para dar un taller, acompañar un proceso creativo, emprender una investigación, esbozar una escritura, como por ejemplo la diferencia absoluta entre movimiento e inmovilidad, la oposición lógica y política entre actividad y pasividad, entre grande y pequeño, entre hacer y pensar, entre crear y escribir... La pregunta se volvió gatillo incomodante para cosechar los apenas gestos que me rodeaban y hacerlos circular en otros espacios.

¿Qué *apenas* gestos aparecían leyendo a Elian Chali, artista visual y activista del colectivo disca "Torceduras y Bifurcaciones" de Córdoba, Argentina, cuando escribía en junio del 2020: "Y prefiero el silencio y me quiero aburrir y exijo mi derecho a fracasar en el encierro. Que nos dejen habitar la angustia que tanto nos enseña y que no nos obliguen a entretenernos si no podemos. Que recorriendo

mis adentros, los más oscuros de ellos, recuerdo que mi práctica, mi vida, también está en los momentos tristes, en los agujeros negros. Que la fragilidad emancipatoria ofrece otro tiempo. Que la frustración como emoción epocal, también puede ser terreno para reverdecer. No propongo un romance con la depresión ¿pero maquillar nuestras lágrimas no es celebrar la autoalienación? »[15] ?

¿Qué alianzas bizarras aparecían para sostener y dejar caer también nuestros músculos cansados, nuestras nucas tensas por los ojos clavados horas en pantallas, y las lumbares que se volvieron prótesis de las sillas frente a las compus si recordamos que el gesto de sospechar de la repartición de lo que es productivo y lo que no es un gesto feminista que retumba en las discusiones políticas por lo menos desde las disputas con el marxismo italiano que llevaron con su filosofía a martillazos las feministas italianas como Carla Lonzi en su *Escupamos sobre Hegel*? ¿cómo desanudar con voces y gestos feministas "aguafiestas" los imperativos de productividad al mismo tiempo que los de reproducción obligatoria? ¿cómo pensar al mismo tiempo los cuidados domésticos esencialmente llevados adelante por quienes nos criamos bajo los códigos del género femenino y poco reconocidos como "productivos" por un lado, y una crítica radical a los ideales de éxito y productividad que regulan económicamente y afectivamente la vida bajo el régimen neoliberal, por el otro? ¿cómo disputarle a la repartición capitalista, colonial y patriarcal la valoración de lo que es productivo sin morir en el intento de probar que todo lo que hacemos es productivo y volvernos super-heroínas exitosas?

15 Elian Chali, "Elogio de la improductividad", publicado en el sitio Lobo Suelto, 11 de junio 2020

¿Qué gestos, qué palabras, qué imaginarios afectivos podían emerger de una cocina del pe(n)sar en esta situación de "crisis" arrasadora que no alimenten ni el gran ideal de productividad del emprendedurismo de sí misma, ni la sonrisa beata de la gran aceptación de las cosas como son algunos llamados que saben poco de sabiduría oriental a la vida "zen"? ¿Cómo no abonar los ideales de cuerpos invencibles, heróicos, que plagan los discursos sanitarios, higienistas, capacitistas, de nuestras sociedades y se filtran hasta nuestros imaginarios activistas y artísticos de cuerpos victoriosos que "ponen el cuerpo"?

¿Habrá entonces en este socavar las repartijas y los imaginarios de lo que (no) "puede" un cuerpo, en habitar la vulnerabilidad como espacio donde también se puede pe(n)sar, en habitar los *apenas* gestos, y en practicar la pregunta como uno de esos apenas gestos a la hora de tomar la palabra, el cruce exacto entre perspectivas feministas y perspectivas anti-capacitistas? ¿cómo dejar agujerear nuestras palabras con las voces que vienen pensando y resquebrajando los muros capacitistas de nuestras sociedades?

El 17 de septiembre 2020, la "plataforma de imaginación política *Torceduras y Bifurcaciones*[16] organizó desde la ciudad de Córdoba el tercer encuentro de su Foro de Corporalidades Políticas. Con el alias MORBO FETICHE DESEO y el título "*Poéticas corporales, liberación sexual y fiesta como trinchera política",* nos invitaron a emma song, Nicolás Cuello, el Colectivo Queen Cobra y a mí, a conversar desde y en plena pandemia en Argentina, a partir de una serie de preguntas:

16 https://torcedurasybifurcaciones.org/que-somos/. Cf. También: https://latinta.com.ar/2020/11/24/torceduras-bifurcaciones-corporalidades-politicas/

"¿Qué lugar ocupa la diversión en el imaginario social? ¿Qué significa la oscuridad de la noche para cuerpos diversos? ¿Qué narrativa íntima produce la fiesta? ¿Puede ser el roce corporal y el placer formas de producción política? ¿Cuáles son los códigos de consentimiento para el tacto? ¿Qué estrategias de emancipación a los modos estereotipados de baile y celebración son posibles? ¿Cómo se transfiere la experiencia de la noche al resto de la vida? ¿Qué formas de cuidado se pueden desplegar en la fiesta? ¿Cómo se puede traducir la experiencia de baile para una persona con movilidad reducida? ¿Cómo se establecen los límites y posibilidades de participación en una fiesta? ¿Cuáles son las normas de admisión que rigen en espacios cuidados? ¿La responsabilidad afectiva incluye el cuidado del otro en el consumo de drogas? ¿Es posible habitar la noche como arena contrahegemónica? ¿El tacto, el roce como gramática erótica son modos de resistencia a la productividad y consumo capitalista? ¿El intercambio de fluidos es una forma de organización de la confianza?".

Tal vez fue justamente esa situación de vulnerabilidad en la que nos encontrábamos, o una inquietud ya instalada en mí hace tiempo de cómo emitir la voz "teórica" como caja de resonancia de experiencias más que análisis o explicación, para responder a la invitación de un grupo de activistas y artistas; tal vez fueron los agujeros que se me hacía en el pe(n)sar desde el aislamiento y la no circulación y la dificultad de enhebrar un pensamiento sólido y continuo; tal vez fue una radicalización del apenas gesto de la pregunta que venía ensayando a lo largo de talleres, prácticas de danza, escrituras de textos, y una correspondencia teórico-erótica por teléfono escrita bajo forma de preguntas hacía más de un año; tal vez por todas estas y otras razones, a esta serie de preguntas respondí con otra serie de preguntas, apostando

a encontrar en los huecos de los signos de preguntas algún apoyo para pe(n)sar, juntxs:

¿se puede tomar la palabra como forma de escucha y desde la incomodidad de poner la voz (y la cara) a través de una pantalla?

¿Se puede apostar a un punto de encuentro entre vivencias diferentes articulando una serie de preguntas para sumar a las que formularon la invitación para esta (no) conversación, más que contestarlas desde alguna voz «experta»?

¿Puede la oscuridad abrir espacios de exploración donde «sentirse segura» no es necesariamente la garantía de tener todo bajo control? ¿Se pueden des-hacer otros cuerpos en las alianzas, que se tejen en las claroscuridades, entre mirada bizca que acerca y con-tacto ni cerca ni lejos?

¿Qué de esas alianzas nocturnas entre gestos, palabras, luces, sonidos, espacio, duración, sentí que abrían las «protocolas» afectivas, más que normativas, de las ORGIES en sus prácticas compartidas llamadas «Entrenar la fiesta» o el cultivo de la «in-comodidad del deseo» de las Antroposex en sus Perrafest, que hicieron piso de apoyo/soporte para el menor gesto de poder bailar en cuero?

¿En qué espacios/tiempos podemos inventar maneras de bailar que exploran las in-comodidades atreviéndose a gestos in-imaginados?

¿Cómo pensar, de la mano de Deligny, un permitir que sea menos un dar/pedir permiso, y más crear condiciones para hacer y dejar de hacer, para decir: sí y no, ante distintas situaciones?

¿Cómo ensayamos en la fiesta unos cuidados desde otro imaginario que la gran seguridad de que «no pase nada»

por la tranquilidad de constituirnos como un "nosotrxs" asegurado de sí mismo?

¿Qué bailes ensanchan nuestros imaginarios sensoriales y deseantes, con «el arte queer de bailar mal» (como proponían Edurne y Teo en su taller en el último congreso de Filosofía de la Danza en Madrid), o roces con cuerpos que no entran en nuestro mundo más a mano?

¿Puede el placer ser menos el campo de entrenamiento del exitismo de «llegar bien» y más el cultivo de alianzas bizarras de lo peligroso que es desear y lo ancho que es ensayar el decir sí y no?

¿Existe una potencia de lo político desde la noche en alianzas de placer sin anestesia del peligro? ¿Qué queda del tacto posible cuando «cuidado» se vuelve sinónimo de «paranoia», reforzada ahora por una pandemia viral y mundial?

¿Es bailar un «des-entrenamiento» para habitar lo raro?

¿Es coger un «des-entrenamiento» para escuchar con el tacto?

¿Cuánto el capacitismo de una sociedad sostiene, y es reforzado, por los imaginarios políticos de hacernos un cuerpo victorioso en la danza, en la fiesta, en la cama, en la marcha?

¿Se podrán cultivar «gestos menores» o «apenas gestos» desde un acercamiento «somático» a y desde cuerpos considerados menos por su capacidad para alcanzar un virtuosismo de movimiento y más en su atención a percibir la menor diferencia sensorial, a multiplicar las maneras de moverse, y a situarse corporalmente en una eco-logía con el entorno viviente y no viviente?

¿Pueden esos «apenas gestos» («apenas», no por presumir que sean esencialmente chiquitos, lentos, ni sua-

ves, sino por su carácter de pasar umbrales) desbarrancar el sistema de valoración de los actos corporales que suele obedecer a las oposiciones entre gestos grandes y pequeños, exitosos y fracasados, productivos e improductivos?

¿Se podrán tejer alianzas con un mundo de la danza atravesado por tantas historias de disciplinamiento del cuerpo, pero también por corrientes subterráneas que socavaron la idea de un cuerpo herramienta para un «vocabulario de movimiento», y ahuecaron pasadizos con los gestos cotidianos iterando en cada época, de manera diferente en cada lugar, los signos de una pregunta: «¿dónde empieza y dónde termina la danza?»?

¿Habrá en una atención a esos «apenas gestos» una hendidura por la que hacer palanca en los edictos de los cuerpos aceptables y los abyectos?

¿qué sería una política de la accesibilidad que articule, en hueco, un desanudar las condiciones de inaccesibilidad más que armar una nueva lista, aunque más larga y más « inclusiva », de las tarjetas de acceso?

¿Con qué gestos en la opacidad de la noche y la complejidad de los placeres podemos meternos con las fiestas, o bien enfiestarnos, para volver nuestras vidas un poco más vivibles, respirables, bailables?

3/ La pregunta como gesto pertinaz de un interrogar de un pensar y escribir situado más que hacer de la teoría una receta

¿cómo atraviesa ese apenas gesto de la pregunta una práctica feminista que agujerea preguntas en todos los estratos de una vida? ¿Cómo se invita ese apenas gesto de la pregunta a lo largo de las prácticas de escritura? ¿Será por es-

cribir cada vez más al ras de los talleres, de los encuentros compartidos, y de las situaciones de las que no podemos/queremos abstraernos, que la pregunta ha tomado un lugar importante en la escritura? ¿habrá en esta práctica de escritura una manera de seguir insistiendo en un pensamiento situado, desde las inquietudes cruzadas del un hacer/sentir/pensar feministamente, cuirmente, como atención/aguijón *adverbial* que pinche nuestros gestos más que sustantivos de atribución que los calificaría de "feminista" o no, de "cuir" o no?, como un fueguito pertinaz de la incomodidad de las interpelaciones más que certezas frías de lo que garantiza una investigación feministas, decolonial, etc… ¿será escribir en las texturas de los huecos abiertos al inicio de toda frase interrogativa en castellano por un signo de pregunta patas para arriba un modo escurridizo de pensar, deshaciendo las certezas de los "buenos modos de hacer" más que legiferando sobre las buenas nuevas recetas que aplicar en todos lados?

"Como feminista, escribe val flores, me interesan los residuos de los feminismos, aquello que se descarta como pensamiento inteligible, una práctica, un gesto, una palabra, un conflicto, un silencio, un afecto, una identidad, una pregunta, un silencio, un hacer, una voz, un color, una imagen. Ese detritus que va escupiendo los discursos que se erigen como más combativos, o los que tienen la capacidad y los medios simbólicos y económicos para instaurarse como legítimos y hegemónicos. En los restos de esas experiencias sexopolíticas que se fundan como radicales hay una incógnita por desplegar, un margen por escuchar, que se deslizan entre su propio límite y singularidad. Una de las tantas preguntas residuales que me inquietan y que buscan establecer conexiones entre formas de subjetivación neoliberal y modos de acción política feminista, consiste en indagar cuáles son las sobras de las políticas del

éxito individual y la espectacularización del nombre propio que gobiernan una gran parte del activismo feminista de la disidencia sexual, mediante la gestión empresarial de la imagen y la rentabilidad de nuestra representación bajo lógicas naturalizadas de competencia. Una pregunta que puede (re)sonar a moral, a diagnóstico anestésico, a asunto secundario. Pero la repetición compulsiva de gestos y escenas decretan una trama capilar de sentidos que interpela de manera urgente cómo somos gobernadxs por el capitalismo cognitivo. Porque, ¿acaso preguntarnos, feminista y decolonialmente, por los modos de hacer no ha sido una apertura a deslumbrar otras posibilidades de vida?"[17]

¿será entonces para sosterner este gesto que cultiva preguntas que agujerean[18], calentar las palabras con "*la alquimia pirotécnica de la pregunta*", la "fuerza interrogativa" de la escritura de val flores y su "poética deseante", invitan a seguir "los rastros de los modos de *deambular*, de *vagabundear*, de *moverse dilemáticamente*... Así, la pregunta pertinaz se hace ejercicio sin promesa de una práctica somática en la que escribir, tomar la palabra, enseñar, aprender, crear, disputar, son procesos de des-orientaciones situadas, atenciones conjuntas a las prácticas de tocar, ser tocadx, derrumbarse, reptar, gatear, gemir, lamer, jugar, dormir, coger..." tal como lo propongo en el prólogo de su libro *Romper el corazón del mundo*.

¿Podrán entonces las preguntas tallarse como refugios de un pensamiento no seguro de sí mismo y afirmativo al

17 val flores, "Fébriles alquimias del cuerpo. *Una poética excrementicia*" in *Romper el corazón del mundo*, Madrid: Continta Me Tienes, 2021.

18 val flores, *Una lengua cosida de relámpagos*, buenos Aires: Heckt, 2019

mismo tiempo? ¿podremos no hacer una gran apología de la pregunta, una nueva receta que garantiza todo, sino más bien una herramienta epistemológica ecosomática para perturbar y dar cuenta a la vez de nuestros *modos de hacer,* de enseñar, de aprender, de crear, de investigar y de escribir? ¿será que nos queda luego de este recorrido por un apenas (anti)método de las preguntas, encontrar, cada vez, en cada lugar, una manera de insistir y vivificar su potencia de (des)orientarnos pe(n)sando? ¿Una manera de trazar lo más cerca posible de la propiocepción compartida desde las irrupciones de los cuerpos en nuestras investigaciones un ir (des)orientándonos no como una ausencia total de dirección sino como una desautomatización de las maneras de tomar la palabra, pero sobre de escuchar alrededor? ¿será cultivar con la planta de los pies en la tierra que nos toca y los oídos internos de una escucha multisensorial esa atención a las tendencias y una pertinaz inquietud por desarmar los puntos cardinales que fijan una orientación logo/falo/euro/hetero centrada que pretende ordenar las legitimidades a conocer y las autorizaciones a tomar la palabra desde un Norte cómo Occidente? ¿será prestar atención a los apenas gestos una propuesta tan humilde como "*effrontée*", (es decir osada, literalmente "desenfrontada", en mi primer idioma) para seguir tramando las alianzas para que nuestras investigaciones y creaciones situadas? ¿cómo seguir haciendo que sus acercamientos tan escurridizos como impertinentes y pertinaces puedan sostener el desafío de cambiar las reglas del juego de la atención y de la escucha -tanto como de la sacrosanta "toma de palabra"- haciendo alianza desde una escucha que también implica los laberintos del oído interno, los captores articulares y las capas múltiples de nuestra piel?

Consideraciones finales: la pregunta como gesto de acompañar procesos de investigación-creación:

Quisiera terminar este texto insistiendo sobre la alianza inseparable de la práctica docente con las prácticas creativas y de investigación. Es tal vez una de las especificidades de investigar en las universidades públicas del Sur en particular, pero también de numerosos proyectos independientes de creación artística que no separan lo pedagógico y de lo creativo, y sobre todo un saber-hacer activista que, desde las primeras experiencias en educación popular y formación de formadores, insiste en hacer que la investigación del presente es una tarea comunitaria educativa y viceversa.

Por cierto también, tal vez no sea otra cosa que recuperar ese gesto infantil que nunca separa la curiosidad investigativa del ímpetu aprendiz; pero también, recuperar algo, y torcer a la vez, ese extraño gesto de las técnicas somáticas que desde principio del siglo XX en Occidente, nunca muy lejos de los movimientos de "nuevas pedagogías" o pedagogías experimentales, desordenaron los compartimentos muy occidentales de separación institucional, conceptual, económica y política (y sus codificaciones estrictas de relaciones) entre prácticas artísticas (artistas/público), prácticas educativas (profesores/estudiantes), y prácticas terapéuticas (terapeuta/paciente). A veces se dice que es una clase, o una práctica, a veces que son docentes, pero más bien *practicantes*, a veces que somos alumnxs, pero también pacientes, a veces que es una invitación creativa para la práctica artística etc. Considero esa postura de indecidibilidad de estas prácticas en nombrarse como pedagógicas O creativas O terapeutas, o tal vez más bien su apuesta a la variabilidad y desregulación

de los casilleros del re-conocimiento, uno de los gestos más potentes y arriesgados (en muchos sentidos) de los inicios de esas prácticas, que a menudo se perdió en la historia de su transmisión.

Así, la pasión docente y la de acompañamiento de procesos de investigación-creación, en la Universidad y por fuera, es y ha sido un tejido de ensayos de esos gestos de preguntar, al que podemos llamar teoría. Más que buscar teorías que vengan a explicar o deslumbrar, hacer del gesto teórico una búsqueda curiosa y bífida: hacia una autorización compartida a que emerjan las propias consistencias conceptuales de los procesos, y hacia una inscripción de los procesos en genealogías asombrosas, a veces muy cercanas a veces muy lejanas o en todo caso, en una relación de "vecindad" (Deleuze y Guattari) que elabora otra topología que el plano de oposición entre cerca o lejos, familiar o no familiar. Así, el pe(n)sar en co-elaboración desde el gesto de preguntar(-nos) con estudiantes, artistas, colegas, cómplices, asambleas, amores… se ha vuelto:

> un arte de seguir los pliegues singulares de cada práctica (más que ex-plicarlos, es decir deshacer los pliegues para aplanar la práctica y volverla transparente o transponible) con la punta de los dedos y de la lengua. Prestando atención al verbo que anima el gesto de preguntar, elijo muchas veces ver cómo los problemas puede *sublevarlas* además de plantearlas (en francés, las preguntas y los problemas se "*soulèvent*", se levantan y se sublevan)
>
> ¿podremos hacer de las prácticas teóricas que acompañan los procesos de co-educación-creación – investigación un arte de los sublevamientos opacos del suelo, del aire, de las tramas históricas y geológicas que problematizan y tuercen la materialidad de los desafíos y las apuestas que esculpimos allí?
>
> un arte de recorrer las inervaciones de cada investigación en los lugares/tiempos en los que se desenvuelven; prestar atención a sus ecologías de prácticas (Stengers, Gutierrez).

> Esa forma del preguntar puede empezar ensalivando nuestras orejas con el dedo, trazando así la forma de punto de interrogación que tiene el pabellón auricular. Una vez húmedo, se siente cada brizna de aire mientras nos movemos, trazando trayectos más que buscando proyectos (Souriau) en el espacio, abriendo un lapso de escucha de qué es lo que se hace presente entre "¿" y "?" en castellano: una oreja patas para arriba y otra patas sobre el suelo. Humectar preguntas sensibilizando la piel que rodea el tímpano por el que vibra al sonido, o en algunas ocasiones las prótesis cocleares, pero también el oído interno y los cristales que se mueven en los tres canales llenos de líquidos del sistema vestibular que nos informa, propioceptivamente, de las aceleraciones/desaceleraciones con las que nos vamos situando a través del movimiento, en la gravedad. Balbucear, así, ensalivando nuestras orejas, preguntas como pequeños dispositivos que ahuecan el ir haciendo con la temporalidad duradera del gerundio; que abren a la escucha de las implicancias no solamente visibles sino hápticas, gravitatorias, de esta "situación" lugar/tiempo, en los márgenes de lo que no está en el centro de la atención, y que asumen y abren micro narrativas la des-orientación que esto implica.

Hacer de la práctica teórica de acompañamieto de procesos de investigación-creación la ocasión para formular "las preguntas-gritos, las preguntas-rabias, las preguntas-hartas, las preguntas-dicha"[19] como preguntas de extrañamiento que desenamoran de la "propia obra" y dejan espacio ahuecado por las lecturas teóricas que sacuden las palabras con las que vivimos y decimos.

He acompañando en 2022 en su Trabajo Final Integrador de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Escuela de Arte y Patrimonio en la UNSAM, con focalización en danza, a Helena Pereira Dos Santos, que se ha tomado la lectura

19 Silvio Lang, ""Les artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas" llama: En Barbara Hang y Agustina Muñoz, *El tiempo es lo único que tenemos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019

teórica y la escritura como un modo de agujerear la propia práctica: desmontar una obra que había presentado con anterioridad para presentar en su investigación-creación los archivos del proceso, realizar conversaciones con sus amigas-intérpretes que bailaban su danza, y presentar además del escrito que traza todos estos meandros recorridos a través de una serie de preguntas que fueron apareciendo en el camino del des-hacer, un remontaje en solo de su obra *Rincones* bailado el día de la presentación de su Trabajo Final. Allí, integró a su danza los bucles/rulos como figuración e interrogación de su propio hacer: repetición diferente de bailar un mismo fragmento con el pelo suelto y volver a bailarlo con el pelo recogido en un turban. El proceso de investigación junto con el proceso creativo ha sido la ocasión de formular esas preguntas que vienen a abrir una escucha de todo lo que no estaba siendo escuchado en su recorrido, en la institución, en mi acercamiento también.

"Elegir qué ignorar, ¿es estudiar?" Jota Mombaça[20]

Hablar de racismo es hablar de muchísimas cosas en simultáneo, pero me parece importante remarcar en este contexto de finalización de carrera que del lado afrodescendiente de mi familia, yo formo parte de la primera generación que tiene acceso a una educación completa/de nivel universitario. Lo que me lleva a formular estas preguntas: ¿Cuántas personas negras fueron nombradas en la carrera? ¿Cuántas obras de arte africanas, afrodriaspóricas o afroargentina estudiamos? ¿Cuántos docentes

20 "Rastros de uma submetodología indisciplinada". Brasil: Revista Concinnitas 28 de septiembre, 2016 (pág. 341).

negrxs hay en la institución? ¿Por qué se invisibiliza dentro de las danzas consideradas institucionales el aporte de las culturas africanas?

Haberme dado cuenta de mi posición como estudiante negra, modificó completamente mi visión como artista y estudiante. Darme cuenta de esto, fue darme cuenta de que soy parte de la primera generación que tiene una verdadera posibilidad de elegir. Me pregunto entonces: Si *Rincones*, es inconscientemente la transformación de situaciones de abuso vividas en mi casa por parte de una persona racista, ¿Se puede bailar lo oculto? ¿Cómo sería *Rincones* si se tratara conscientemente al racismo? ¿Cómo sería bailar mi historia con la conciencia que tengo hoy como mujer racializada? ¿Qué pasa si le bailo al único rincón que no le pude hacer frente físicamente en 2019? ¿Qué pasaría si le bailo a mi negritud, a mi historia, a mis ancestros? ¿Como seria *Rincones* desde un cuerpo negro? ¿Y si es mi cuerpo? ¿Qué sucedería si entro en diálogo, me cuestiono y planteo la obra desde la comunicación con performances u obras de otras personas racializadas? ¿Qué pasaría si reversiono *Rincones* y se convierte en un unipersonal que relata aquello que en su momento estuvo oculto y hoy puedo analizar y tomar como disparador de preguntas?"[21]"

Así fui aprendiendo yo en ese trayecto de acompañar una investigación-creación la potencia de esas preguntas con las que hacernos una pequeña práctica somática del pensar, que desentrene nuestros propios reflejos fijados sobre los cuerpos que hacen arte e investigación, y sobre el rol de una teoría deslumbrante que lo deja todo bien claro,

21 Helena Pereira Dos Santos Trabajo Final Integrador, Licenciatura en Artes Escénicas, Título del escrito: *Unir Cabos* Título de la obra: *Rincones*, Tutora: Marie Bardet, presentada en marzo 2022.

ensayando preguntas en los músculos de nuestros ojos y de nuestras lenguas a tientas que se meten de lleno en las tramas conceptuales que son tan duras como blandas;

una pequeña práctica somática del pensar que ralentice los automatismos del reivindicar la práctica como pura experiencia espontánea no pensada y el hablar y escuchar "teoría" como formal y mera reflexión a distancia, interrogando lo que llamamos claridad (y distinción) en nuestras maneras de contar lo que hacemos;

una pequeña práctica somática del pensar que espesen las frecuentaciones de las palabras y los conceptos para sus fulgurancias aberrantes de sentidos y los modos larvarios e insospechados del decir y del des-hacer.

Marie Bardet

Nació en un pueblo de Francia y vive ahora en Buenos Aires. Su hacer y su pensar corren las fronteras entre teoría y práctica y se nutren tanto de la improvisación en danza y las prácticas somáticas como de la filosofía y de los pensamientos-prácticas feministas y queer/cuir. Es docente-investigadora del EIDAES-UNSAM donde también creó y dirige la Maestría en "Prácticas Artísticas Contemporáneas" en la EAyP. Acompaña procesos creativos independientes, escribe (*Ella (no) es LoïeFuller*, 2024; *m/e toca*, 2023; *Perder la cara*, 2021; *Hacer Mundos con Gestos*, 2019; *Pensar con Mover*, 2012) y dirige la colección Pequeña Biblioteca Sensible de la Editorial Cactus. E-mail: mbardet@unsam.edu.ar

10. El fuego de la infancia. Excurso sobre una filosofía cardiaca

Miroslava Salcido
Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
México

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175560

I.

Cuando niña gusté de los juegos terrenales, de los aquelarres. Mi gusto por el fuego nació en el breve pero contundente pasillo de la casa de mis abuelos, en el que un Sagrado Corazón de Jesús resplandecía bajo la luz de las veladoras. La imagen flamígera, guardiana del abismo al que conducían las escaleras, fue motivo de terror nocturno y, no obstante, de fascinación. Fue en las noches en las que la sed apremiante me daba el valor para cruzar el pasillo habitado por el monstruo palpitante y bajar los peldaños brevemente iluminados, donde me inicié en los tránsitos telúricos. Conducirme a tientas por el suntuoso comedor, sumido en la oscuridad, grabó en mi espíritu la potencia del misterio. Fueron el temor y la bravía, la duda sobre la existencia de un poder metafísico capaz de sobrepasarme, los que forjaron mi armadura. Así como el corazón sagrado posee su espinosa anatomía, me hice crecer una lanza en la cabeza para punzar el centro cardíaco del pensamiento. Niña precoz, filósofa prematura, fui capaz de ventilar ideas que al mundo le parecían sobrecogedoras y dignas de una vida más vieja.

Al jugar no dejé de tomarme las cosas en serio, con cierta gravedad espiritual, desde un sesgo literario originado por

mi afición a la lectura nocturna. Los cuentos rusos, *Las mil y una noches*, los relatos de Edmundo de Amicis —esos libros y muchos otros, regalos de mi padre— dispararon mi imaginación y me dotaron de la capacidad sensitiva para experimentar en todo acontecimiento un motivo de regocijo, de incertidumbre, de asombro. Nacida con tinta en vez de sangre, mi proclividad a las anécdotas disímiles se alimentó con la cautivadora narrativa oral de mi tío abuelo Mariano —músico virtuoso e inventor de instrumentos—, quien contaba con la autoridad del testigo para contar los hechos del vampiro de San Luis Potosí, que en cada versión era más grande, más peludo, más veloz en su vuelo rastrero. La llegada del trajeado tío en su Chrysler negro, modelo 1948, a casa de mi abuela Lolita, garantizaba el té de naranja con leche, las gorditas de manteca y el desvelo como suplementos de su performática presencia. Las esporádicas visitas a su casa, en la colonia Roma, tenían un matiz de horror y fascinación. Recuerdo ese departamento iluminado con bombillas de pocos watts; la vitrina del comedor estaba repleta de muñecos de azúcar que otrora adornaron pasteles de cumpleaños, permaneciendo ahí como si no hubieran corrido los días y los años desde esa tarde de fiesta familiar; empolvadas, esas figurillas me parecían los ídolos de una vida desgastada. De entre todos los seres macabros que mi imaginación potenciaba, un peculiar inquilino habitaba la sala: un Cristo oscuro, resguardado en una pequeña vitrina, iluminado por una veladora eléctrica de tenue luz rojiza. "Ese Cristo llora sangre por las noches", me decía mi tío, y la peculiar Tía Chita, su esposa, remataba: "si te fijas bien, su mirada te sigue a donde vayas". Por supuesto que no desaproveché la oportunidad de moverme cautelosamente para probar semejantes aseveraciones. Y sí, los ojos vidriosos me seguían incluso cuando me cubría bajo las sábanas en mi cama de latón, a varios kilómetros de ahí. En mis

sueños, el Cristo me hablaba sobre las cuencas vacías del cosmos, posando su mirada sanguínea sobre mí.

Las películas mexicanas de mi abuelita, tan dadas al llanto, al estertor, a la risa dramática, a la abnegación y la traición, me hicieron actriz trágica. Su nombre incompleto era María Dolores Barrón Mendoza, del cual su padre borró la histórica estirpe al cortar su verdadero apellido materno: De la luz Mendoza Hidalgo y Costilla. Así es: en mi árbol genealógico figura el cura irredento que un 15 de septiembre de 1810, se cuenta, enarbolando la bandera de la virgen de Guadalupe, lanzó el llamado grito de Dolores con el cual inicia la gesta independentista de mi patria: ¡Viva México! ¡Viva la mirada terrorífica del crucificado! ¡Viva el grito del sacerdote insurgente capaz de reunir un ejército! Gracias a mi genealogía ilustrada, renuncié al rezo, a la iglesia y a cualquier actividad que tuviera que ver con el catolicismo. El catecismo —al que asistí por voluntad de mi abuela paterna Teresita, de padre escocés y madre irlandesa— no logró conjurar en mi la potencia de lo ominoso y, mucho menos, el deseo abrupto de ser el epicentro de fenómenos irregulares. Así, mi Primera comunión fue sede de mi primera apostasía: vestida de monja, aterrada en esa caja de muertos que es el confesionario, salí corriendo ante la primera vociferación de la Sombra: "Ave María"... En nombre del cáliz de mi espíritu, mente y cuerpo, tan educados para un estilo existencialista, me prometí que yo sería como Sor Juana.

II.

1975. Quizás 1976. Una fiesta infantil. Tenía cinco o seis años. Vestía un trajecito tejido de dos piezas. Mis piernitas desnudas remataban en calcetas blancas y zapatos Mary Jane, estilo que aun conservo. El salón de fiestas, cuya ambientación se inspiraba en *El libro de la selva*, tenía un pequeño escenario con techo de palmas. Al iniciar el espectáculo de magia, el prestidigitador me invitó a subir al escenario. Serían tal vez mis enormes ojos los que le convencieron de que debía ser yo la elegida para sacrificar el orden de las cosas. Recuerdo la atracción de mi espíritu por el juego de manos con un pañuelo, con el que el mago extrajo de mi oreja una pequeña moneda dorada que llegó ahí de manera inexplicable. Sentí el roce de sus dedos en mi pielecita y, en medio de ese estremecimiento,

me entregó la monedita, diciéndome: “guárdala bien, que no se escape”. A sabiendas de que, ante los pequeños espectadores, era yo el epicentro de ese acontecimiento teatral, mi sonrisa abarcaba la longitud de los rayos del sol. El mago agitó nuevamente su pañuelo y me dijo: “abre tus manos, muñeca”. No había moneda alguna, se había desvanecido. Mis ojos se abrieron cuan grandes eran ante lo imposible. La traslúcida tela del pañuelo colorido volvió a agitarse y el mago extrajo del resorte que ceñía mi frágil cintura el brillante objeto. El temblor que, erótico, recorrió mi cuerpo fue suficiente para enclavarme, cual herradura, en el escenario. Esa tarde despertó en mí una búsqueda que hasta el día de hoy no cesa: *hacer aparecer cosas que no tienen explicación en la tierra*.

Era yo una niña buena, educada y muy inteligente. No es que lo tuviera claro, pero me percibía diferente de los demás. Los caireles dorados con los que mi abuela Teresita intentaba domesticar mi cabellera me gustaban, pero no perduraban. Dice la mitología que la melena es

un atributo divino de fuerza, feminidad, sabiduría y poder. Como pequeña pensadora, pienso que mi cabello largo era también una extensión de mis ideas, reacias al sometimiento. El inconsistente aprecio materno por mi peculiar persona, impulsó mi afán de rebeldía y autoconfiguración. Fue mi naturaleza lúdica el umbral de mi irredenta aproximación sexual a las quimeras platónicas, a costa de la lindura y obediencia que mi madre esperaba de su única hija, hermana de dos varones. Jugaba los juegos apropiados para las niñas, pero en la mesita del té había un libro y en el libro, preguntas. Alguna vez leí desnuda en los recovecos del clóset, rodeada de flores que dispuse para perfumarme, enroscada en mí. Ese erotismo intelectual ya había dado avisos cuando, muy pequeña, hurté la crema Jergen´s de mi madre, *la de* las tres caritas, y frente al espejo de su recámara, embadurné el frasco completo en mi piel, hasta el último resquicio de mi largo pelo, dejando solo los ojos en limpio para admirar mi desfiguración. Tal travesura —diría yo *travesía*— me costó unas nalgadas con todo y crema y el llanto de mamá por ver agotado su tesoro de fayuca. Siempre su sollozo incontenible y su mirada torva sobre mi ontología. ¡Ah, pobre de ella, que en busca de la hija perfecta le nació una bruja incontenible! Yo, la niña de la sonrisa solar y los rizos dorados. Yo, la del pensamiento coronado por la tristeza. Yo, Alucarda, la de la danza ritual frente al espejo, la que se llueve a sí misma en la superficie de plata. Yo, que siempre he latido en lugares inapropiados: la que palpita en un lugar equivocado, debí ser bautizada con el nombre de *Ectopia Cordis*.

III.

Mi infancia transcurrió entre el juego y largas horas de lectura, entre las cuales mi memoria me devuelve a mi

recámara, devorando a altas horas de la noche *El conde de Montecristo*, personaje que adopté para labrarme una idea de humanidad que, junto con la elegante amenaza de Fantómas, fuera mi modelo. No solo los espectáculos infantiles de magia y la lectura cincelaron mi ser. Escribir, registrar sucesos importantes —como el aniversario de la muerte de Pedro Infante, cuyas fotografías en la revista *TVyNovelas* recorté y guardé celosamente, mientras lloraba cual Marga López— eran práctica común en mis amados cuadernos, en los cuales también registré mis pesadillas. Hasta el día de hoy, un singular cuaderno de pasta dura, listo para ser horadado por la letra, es para mí un ser vivo al que le pongo nombre: Lemniscata. Mandorla, Metraton, son algunos de ellos. Me gustaban también los librillos para iluminar animales y personajes de cuentos en espera de ser animados por un lápiz de color. De esos tuve muchos, mi abuelo me los compraba los domingos junto con una caja de colores Blancanieves, ilustrada por un tétrico bosque en el que las ramas de árboles voluntariosos convivían con una bruja sonriente, acompañada de un búho.

Dado mi talento para configurar espacios fuera de lugar, localicé heterotopías donde jugar a las muñecas, colorear y recortar muñequitas de papel, como el desván debajo de la escalera en casa de mis padres o el clóset de la sala de televisión de mis abuelos, de cuyo muro externo colgaba sanguinolento el corazón espinado. Ahí, mi abuela guardaba sus abrigos de gala, con los que por supuesto me vestía a escondidas después de haberme embarrado en el cuerpo su preciada y olorosa crema de pepino. Así como la muñeca fea se acompañaba de escobas, habitaban mi reducto el costurero, un bote lleno de botones de mil formas y colores y, envuelta en tela, la Virgen milagrosa, sobreviviente del incendio de la hacienda familiar, quemada por los revolucionarios. Mi corazón me indica

que de todos los lugares imposibles en los que jugar, la casa de mis abuelos paternos fue central. Era un vientre de ballena en cuyo centro colgaba el sombrío cuadro de mi tatarabuela irlandesa, con mi bisabuela sentada en su regazo, vestida con encajes y gorrito. Fue en las aguas gástricas de este exorbitante animal que nació mi gusto por la soledad. Tardes luminosas transcurrían con mi abuelo, quien además de componer boleros en el piano, pintaba con gruesa pintura de aceite cualquier cosa que se dejara aprisionar. Con el transcurso de los años, la escalera de mármol se tiñó de plata, como si fuera producto de una fábrica automotriz. Con la noche, después de la merienda de pan dulce, café Oro para los grandes y chocolate Milo para mí, llegaba la hora del rezo con mi abuela, devota de la Virgen de la Medalla Milagrosa, cuya figura de cerámica, resguardada en un nicho de madera y vidrio, recibió cada mes en su sala, no sé si para que yo me convenciera de que las vírgenes tienen materia. La metafísica de este ser orgánico, me convenció de que la casa estaba llena de fantasmas, así que la recorría en la silenciosa hora de la siesta con la gozosa perturbación de quien va a una batalla anímica. Supongo que esa es la razón por la que aún sueño que combato con furor temibles espectros que se han apoderado de mi reino.

IV.

Mi niñez es la sede móvil de todas las invenciones de las que he sido capaz en el transcurso de mi vida. De entre la pléyade de juegos disponibles, que en el caso de mis vecinitas burguesas servían para introyectar los roles familiares, dispuse aquellos que me prepararon para una visión más libre de la vida y mi papel disruptivo en el teatro del mundo. En la casa paterna, de florido y fresco jardín al sur de la ciudad de México, enterré avecillas muertas

que encontré bajo los árboles, ataviada con mascadas que hacían las veces de túnica. El sepelio del pájaro caído, acompañado por el llanto teatral por ese vuelo sin regreso, seguido de mi propio baño con la tierra del jardín, recibió el nombre de "El entierrito". Las tardes de luz crepuscular eran idóneas para salir en busca de aves o cualquier ser orgánico fenecido, y someterlos a esa trágica inhumación.

No fue solo la soledad el terreno fértil del desacato, la amistad también lo fue. Amigas tuve algunas muy queridas, generalmente excéntricas: las niñas bien portadas me aburrían y, supongo, tampoco me soportaban. Así, en la calle de Lira (DeLira), vivía Angélica Mondragón –"tu amiga la díscola", la llamaba mi abuela Teresa–, una morena adinerada muy dada a la tragicidad, a cuya madre divorciada adoré por permisiva y ausente. Su casa, del más puro estilo setentero, fue sede de sesiones espiritistas diseñadas para espantar y hacer correr a los niños de la cuadra. El estreno de *El exorcista*, que furtivamente vi en el cine Géminis con Ana Franca, resultó inspiradora: si bien la imagen no me dejó dormir durante días, alentó mi flexibilidad y gracia, dada mi formación como bailarina clásica. Reagan retorciéndose como gusano sirvió de inspiración para una danza peculiar, cuyo vestuario minimal era una media en la cabeza; el juego consistía en bajar como enorme araña la amplia escalera de caracol, bajo la cual se encontraba el piano en el que mi estrambótica y enmascarada amiga tocaba Serenata de luna, de Beethoven, quizás la única pieza que aprendió de la profesora de música que sustituía el amor de doña Sarita. La casa DeLira, enclavada en terrenos donde años antes pastaban las vacas, auspició también mi encuentro con la tragedia. Organizamos un desfile de belleza con las niñas del salón, solo para padres (las madres, evidentemente, no eran bienvenidas). Desfilamos en la alfombrada sala,

cuyo centro era una jardinera decorada con una Venus de Milo, rodeada por una cortina de aceite. El "clasicista" jardín interior, sirvió como pasarela del desfile femenino, en el que se lucieron coloridos trajes regionales, vestidos de noche cuya talla excedía la nuestra y, por supuesto, trajes de baño. Naturalmente, la niña más popular, aunque no las más agraciada, la líder del salón, la que iba de vacaciones a Disneyland y llevaba de lunch sándwiches de salami —en bolsas Ziploc, claro— , cuyo padre además de político corrupto era criador de caballos, como buena jueza y parte del concurso, ganó el primer lugar, y su incondicional compinche, el segundo. ¡Horror! ¡Guapas no eran! A mí, la de rizos dorados, la del jumper de terlenka amarillo, la del espectacular traje de china poblana, la de las piernas torneadas por las zapatillas de punta, me dieron el lugar de… Miss Simpatía. En medio de los aplausos, quise ser Carrie para eliminarlos a todos, para hacerlos volar por los aires y arrojarlos contra el amplio ventanal, desgarrando sus pieles hipócritas. Les hubiera sacado los ojos a las ganadoras para usarlos como engarce de mis anillos, arrancado la cabellera para ponérmela como peluca *Mi Alegría*, si mi existencia meramente terrenal no me hubiera encadenado al Cáucaso de la impotencia. Envidiosa y lanzando una mirada torva a mis contrincantes, pregunté después a mi papá: "¿Por qué yo Miss simpatía?" En una total inconciencia, me respondió: "Bueno, es que ellas son más bonitas". El inmediato abrazo y las risitas de compensación no fueron suficientes para detener la tragedia emocional que desató en mi vida esa broma incalculable.

Mis amigas eran “díscolas”, como decía mi abuela. Pero eso significa “rebeldes y revoltosas”, así que seguramente no conocía el significado pleno de tal palabra. “Te tienen envidia porque te hemos criado en una casa señorial, porque tienes talento, porque tus ojos son distintos”, me decía. Esos menudos pero venenosos seres de carne y hueso llamados “amigas”, solían dejar de hablarme, someterme a la misma ley del hielo que era el flagelo preferido de mamá. Para paliar ese silencio mortal, desarrollé una particular fascinación por seres más leales: las mu-

ñecas, esa múltiple manifestación plástica de la hija predilecta, y, más aún, preciosas testigos de mis aquelarres corporales. Bien peinadas y pulcras, solo a una de ellas me atreví a cortarle el pelo y escribir sobre su cuerpo artificial, para dotarla de nervios. Su corazón eléctrico le hizo merecedora del lugar preferencial de todo autómata ilustre. Era mi favorita, la que comía papilla y a la que podía cambiarle los pañales sucios sin fingir la presencia de la mierda. Era la más magnética y la más biológica de todas, a la que podía amamantar. Por eso la llené de garabatos, de inscripciones que animaban su lenguaje inexistente, y le corté su rubia cabellera de nylon en forma de casquete para llevarla a la batalla como a una Juana de Arco. A ella, la más amada, la hice mi cómplice del sacrificio, y aunque venerada, entregué su eternidad plastificada a los avatares de la carne. La hice mía entregándola al cinismo y a la muerte.

Llegó el día en que me brotaron unos pequeños bultos en el pecho, y aunque mi compañera de armas nunca abandonó el centro cardiaco de mi ser, se convirtió en uno de los telebrejos del cuartucho bajo la escalera. No sé qué pasaría con ella que un buen día no volví a verla. Será que tomó sus cosas y se fue. Hoy lamento no haberla conservado como emblema de mi cartografía.

U.

Me sorprende mi capacidad infantil para renombrar mis experiencias. Como ven, me gusta recordarme como una pensadora acusada de herejía; poco importa que mi memoria distorsione hechos y relaciones con tal de que me permita construirme el pasado del que quiero proceder. La historia, finalmente, es siempre una ficción, un espejismo. En este relato, la linealidad carece de importancia porque más que en Cronos, la naturalidad infantil que me

constituye acontece en el instante kairológico de la in-corporación. Me he construido mi progenie. Me he cambiado mil veces de nombre con tal de figurar en anécdotas que disuelvan la inocencia de mis actos y me reconfiguren como un acto de voluntad pura. Interpreto como mi primera aparición performática un festival de primavera en el kínder. Mi madre me hizo un traje de conejo blanco, de largas orejas, de cola como borla y poderosas patas traseras, adaptadas para saltar. Pasada la celebración del 21 de marzo, en que los triciclos se atavían con flores multicolores de papel y el desfile de transformaciones chamánicas acontece en honor del equinoccio, me investía de animal de Pascua para escuchar el disco de *Alicia en el país de las maravillas*. Mientras el relato emergía de las bocinas, fuerzas inaudibles tomaban forma en mi. Una ilógica mesa de té fue la sede inaugural de una serie de escrituras que, más allá del papel, se desplazan con la historia de mi carne: sumemos a mis lúdicos encuentros con el canto del chivo, mi temprana hambre de lectura y mi cuaderno de sospechosas escrituras. El gran librero de mi padre, esa máquina majestuosa que me regaló a los doce años la lectura de Nietzsche, fue, aunque no entendiera mucho, el inicio de mi formación filosófica. Mi comprensión se dio en el ámbito de una transvaloración inconsciente y libre que, deudora de una educación humanista, se manifestó como un diálogo peculiar con mi vida espiritual. Alterné mi heterodoxa devoción por el Sagrado corazón con la lectura de *Más allá del bien y del mal* y el sobrevuelo de un libro que sentía prohibido: *El retorno de los brujos*. Toda esta *biobibliografía*, viaje conceptual entre anécdotas que han quedado grabadas con hierro en mi superficie, me hacen ver que desde el cigoto soy situacionista y cardiópata, por lo que el teatro, la filosofía, el arte acción y la investigación teórica nunca han sido para mí una cuestión de profesión, sino la continuación

de mi linaje. Según Diógenes Laercio, soy hija de Examio y de Cleobuline, ambos de la familia de los Télidas, nobles fenicios descendientes de Cadmo y de Agenor. Soy, como Tales, natural de Mileto y de sangre noble. Así como la filosofía por error es solamente teórica, como pensadora he caído varias veces en una zanja, pues mi mirada está enclavada en el movimiento de las estrellas. Pensar, escribir, me han significado renunciar al estado óptimo de todas mis funciones orgánicas, asumir el radical desequilibrio de mis humores. *Melancolía* le llamaban en la Edad Media a ese estado teatral que hace de la enfermedad un arte de la transfiguración.

VI.

Seguiré hablando de mi mientras no haya otra cosa que decir sobre lo que el teatro puede como acto de pensamiento. Más que artista soy un acontecimiento biológico; me interesa mucho más saber quién soy que conocer mi lugar en la hoguera de las vanidades llamada Arte. Para esta tarea, he tenido que recurrir a la taxonomía: la ciencia que trata de los principios, métodos y fines de la clasificación, que se aplica en biología para la ordenación jerarquizada y sistemática de los grupos de animales y de vegetales. *Taxis*: ordenación; *nomía*: reglas. ¡Ordenación de las reglas! *Taxis*: clasificación. *Gnomos*: reglas, leyes, principios, normas. *Taxonomein*: clasificar y ordenar las especies vivas desde un nivel jerárquico. Niveles vegetales, niveles animales. Entre mis posibilidades, soy:

Mymecophaga tridactila: oso hormiguero.

Myrmecophaga: animal que come hormigas.

Trydactila: con tres dedos en cada pata.

Beta vulgaris perennis: betabel.

¡Oh gran ballena Sei! ¡Yo te invoco! ¡Oh gran víctima de la soberbia humana! ¡Libérame del programa de toda academia que quiera darme una forma acabada y definida!

Taxidermia: técnica de preparación y conservación de las pieles animales, rellenándolas en forma natural para que el animal… parezca… vivo…

Manejo de la plástica como anatomía y conducta del animal: mi pelaje es resistente y debe ser peinado a contrapelo con una carda suficientemente sólida. Más que *homo sapiens* soy un fenómeno musical. Mi escritura es el pentagrama oculto de fuerzas inaudibles que necesitan de un oído absoluto, capaz de percibir el grito de apareamiento con la realidad: ¡*theorein, theorien, theorein*! El problema de mi definición se concentra en un asunto de membranas. Membrana: tejido anatómico de forma laminar; cobertura de piel que recubre un miembro o víscera, pielecilla de los frutos. Latín: *membrum*: extremidad, parte de un cuerpo. *Mems*: carne. Membrana: piel curtida preparada para la escritura, ¡pergamino! Cuerda: cuerpo largo y flexible que se utiliza para producir sonidos. *Cordis*: sede de los afectos y el pensamiento, corazón. Griego: *Chordé*: Intestino de cordero, limpio de membranas: ¡Acorde!

Si es posible que más que filósofa, pináculo del reino, non plus ultra del *phylum*, la especie y la subespecie, sea yo solo un microbio, una legumbre, una semilla dicotiledónea, estoy aquí mostrándome ante ustedes como una l*eguminem*, como la misma evolución etimológica de *hominem*: hombre, y de *luminem*: lumbre. Yo soy una llamarada, aparición insurrecta de Hekademos, Academia: lugar de entierro. Academia, académica, academicismo, academicista, academizar…Ekas, ekas, ekas… ¡Yo te invoco héroe del Reino! ¡Logos máximo de toda clase, orden o familia! ¡Me pronuncio contra todos los teoremas dictato-

riales que quieran gobernar el cuerpo! ¡Unamos nuestros afectos, procedamos por amputación de aquellos miembros que hacen poder! ¡La reina ha muerto! ¡Declarémonos, aquí y ahora, empiristas!

VII.

¿Cómo fue que Alicia, después de caer por el agujero negro, llegó al paraíso surreal en el que teatro, performance y filosofía son un solo animal? El incentivo para muchas de las acciones absurdas que he ejecutado y para una buena parte de mi escritura, han sido las anécdotas de mi infancia. Acostumbrada a que me pasaran cosas raras, una tarde terminé de un trago un frasco cuya etiqueta decía BÉBEME. Adquirí la estatura de los gnomos y tuve una visión en la que una oruga psicodélica me dijo, reposando en el sombrero de un hongo: "Miroslava, el artista no llora, el performer se aguanta: soporta el dolor de la hendidura, el escozor de la quemadura, la caminata sobre navajas… El accionista se siembra orejas en la piel, se arroja de la ventana. Y no llora." Tras la revelación del micelio que une a todas las cosas, adquirí la estatura de una casa, y lloré… lloré tanto que hice crecer a mi alrededor un río de agua salada.

Chiquitita, tell me what's wrong
You're enchained by your own sorrow
In your eyes there is no hope for tomorrow
How I hate to see you like this
There is no way you can deny it
I can see that you're oh so sad, so quiet
Chiquitita, tell me the truth
I'm a shoulder you can cry on
Your best friend, I'm the one you must rely on

You were always sure of yourself
Now I see you've broken a feather
I hope we can patch it up together
Chiquitita, you and I know
How the heartaches come and they go and the scars they're leavin'
You'll be dancin' once again and the pain will end
You will have no time for grievin'
Chiquitita, you and I cry
But the sun is still in the sky and shining above you
Let me hear you sing once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita
Try once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita
So the walls came tumblin' down
And your love's a blown out candle
All is gone and it seems too hard to handle
Chiquitita, tell me the truth
There is no way you can deny it
I see that you're oh so sad, so quiet
Chiquitita, you and I know
How the heartaches come and they go and the scars they're leavin'
You'll be dancin' once again and the pain will end
You will have no time for grievin'
Chiquitita, you and I cry
But the sun is still in the sky and shining above you
Let me hear you sing once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita
Try once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita

Try once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita[1]

Habité las aguas de ese río en el que no se puede entrar dos veces; el flujo desbastó mi educación de niña bonita y me hizo crecer no raíces sino espinas que me prepararon para el sacrilegio. Mis lúdicos encuentros con el rito encontraron al fin su patria en radicales acontecimientos escénicos en los que participé desde los 18 años (*circa*), en el medio de una estrambótica tribu de hacedores teatrales que hoy ya no recibirían ese nombre porque hoy queremos, en aras de la contemporaneidad, ser llamados artistas interdisciplinarios. En ese entonces no queríamos encajar en un sistema del arte. *Latifah Cabaret*, mi primera participación en una puesta en escena que hoy recibiría el nombre de teatro performático: la desnudez y la guerra de espagueti me granjearon a rajatabla el estigma familiar cuando mi madre, espectadora desde el palco, se cubría con las dos manos la boca abierta como pozo. Mi vida artística inició pues con un drama digno de Lars Von Trier. Y valió la pena (de Libertad Lamarque) dada su diseminación en incursiones parateatrales a finales de los años 80 y su definitiva radicalización con la conformación del grupo SEMEFO en 1990, cuya primera pieza, *Viento negro*, en un encuentro de jóvenes artistas en La Quiñonera, fue un acontecimiento tan excesivo, que con éste y sus irrupciones e instalaciones posteriores, se convirtió en uno de los grupos de performance más subversivos de la ciudad de México, haciendo volar en pedazos el altar en que se había transformado el arte contemporáneo. El grupo ganó adeptos entre las filas de adoradores del *death metal*; los

1 ABBA, 1979.

asustadizos detractores fueron aquellos que vieron en su estilo grotesco una falta de respeto a las normas de la exquisitez del arte posmoderno y su corte new wave. SEMEFO fue un soplo nihilista que, aunque lejano ya, sigue rompiendo filas.

VIII.

Mi entrada en el performance converge, paradójicamente, con mi formación como teórica al ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en 1989. Entre el estudio de la filosofía y las exploraciones escénicas en el laboratorio teatral del Maestro Rodolfo Valencia, asumido heideggeriano, prontamente me di cuenta de que la escena debía ser la vía para, como filósofa, ejercer una crítica a los sistemas cerrados con los que se nos enseña a ser pensadores *profesionales*; para esta crítica, me pareció fundamental afirmar y defender en los lindes del pensamiento trágico, la incapacidad para definir de manera simple, para nombrar claramente, para poner en un orden determinante nuestras ideas. Así, entre los salones de filosofía y el área de teatro, las incursiones furtivas a la morgue de la Facultad de Medicina con Alejandro Montoya, artista visual de la degradación, las oscuras piezas de performance de SEMEFO y los ires y venires callejeros con accionistas del entonces llamado Distrito Federal, en 1996 me hice oficialmente filósofa con la tesis *El teatro ritual de Antonin Artaud: la realidad omitida*, cuyo título surgió en discusión con Juan José Gurrola, en cuya casa escribí una buena parte del texto para terminarlo en la ciudad de Estocolmo, en el sótano del teatro Ingmar Bergman, localizado en Gamla Stan, donde viví durante varios meses. La introducción a dicho texto es un documento de la vinculación de la filosofía y el performance que ha definido mi trayectoria intelectual. Comparto un fragmento de la introducción de dicho librito, el cual escribí durante los dos años que duraron mis viajes entre Suecia, la ciudad de México —en ese entonces efervescente centro de arte acción— y la sierra tarahumara de Chihuahua.

> Desde el primer encuentro con la filosofía comencé a modificar el cuestionamiento y, antes de responder a nada, puse como horizonte la duda. Cualquier actitud distinta al síndro-

me de la desconfianza me parece una total pérdida de tiempo. Con desconfianza me refiero a esa actitud que rompe con lo trivial y la superficialidad de la tibieza. Desconfianza me suena a reflexión y ésta, al abandono de toda posición de creyente.

Mi intención con este estudio es acercarme al teatro con las herramientas de la filosofía. Para mí la filosofía es un estado de la conciencia, la posición necia que se atreve a agotar en la pregunta lo inagotable, diría Heidegger. A través de ella el escenario (digamos de soslayo que mi estar en la filosofía es más reciente a mi estar en el hacer teatro) me revela que hay en el suceso teatral una ruptura en la relación con el mundo que introduce la mutación de lo que contiene, descalificando lo admitido y cercano. Podría hacer teatro sin dudar de la naturaleza del oficio pero, honestamente, no soporto la comodidad. Quizás la pregunta ontológica parezca innecesaria al títere, pero me pregunto (y esta duda quizás aportará nada o muy poco al trabajo escénico de un actor "hecho y derecho") cómo es posible transmitir una idea a través de emociones físicas si ellas no responden a un estado del pensamiento que se conmociona ante el extraño presentimiento de que esto implica una transformación. En el suceso escénico se experimenta lo absolutamente vivo, la existencia, lo abierto a toda posibilidad, y hay en esta determinación una ruptura con lo lineal, que es expresión única de una alteración ontológica. Es obvio y constatable que no todo teatro se define en estos términos, pero aquí sólo nos referimos al teatro que responde en y con la PROVOCACIÓN.

Mi reflexión suena a manifiesto: creo en el teatro que provoca el pensamiento, el suceso que baja a tierra sólo hasta el momento de su aparición y en el que, en la representación y más allá de ella, el hombre escapa a los límites estrechos de la criatura aislada. Si lo sagrado se establece en la ruptura con lo cotidiano y con las formas establecidas del pensamiento, todo verdadero teatro es sagrado y, por sagrado, violento.

En esta intuición del teatro desemboqué en Artaud, o de hecho, y con más verdad, su temprana lectura marcó en mi concepción *la línea del antes y el después*. […] Así como Artaud afirma que el teatro es un laboratorio de la conciencia en el que se puede llevar a cabo la transformación, comprendo el espacio cerrado del teatro como todo aquello que introduzca la ruptura de la que lo cotidiano es susceptible. Intento en este estudio entrometerme filosóficamente –agotar lo inagotable de la pregunta– con las afirmaciones de Artaud

sobre la recuperación de la conciencia mítica y el ritual. No me interesa la afirmación de los altares móviles, pero sí su sentido: aquél que me revela la visión trágica de los actos, el ímpetu en el origen de la vida y la realidad como puente hacia lo Otro.

Reflexionar acerca de la propuesta del Teatro Total de Antonin Artaud implica ir más allá del teatro para desembocar en un terreno de diversidades que se abren a cierto cuestionamiento en el que resuena la preocupación filosófica por la recuperación de una actitud profunda del espíritu, llámesele ontología fundamental o como se le quiera llamar.

No pretendo desentrañar el significado de una obra que toca profundamente mi pensamiento. Desentrañar lo que por ser del espíritu es ambiguo, me parece una tarea idiota. Enfoco la provocación de la lectura de Artaud a la luz de mi experiencia sin escapar a propósito a la voz artaudiana, y esto no lo digo como confesión sino como advertencia.

IX.

Con el paso por la maestría en filosofía, fui esculpiendo la expresión de mi furia y me concentré en cincelarme la figura de una filósofa de *academ*us, mientras alternaba entre la francachela y la más profunda soledad escritural en mi departamentito de la colonia Portales.

En 1997, la llegada del Dr. Herbert Frey a mi vida lo cambió todo. Filósofo austriaco, reconocido interprete de Nietzsche, ácrata y sibarita, me dotó de las herramientas metodológicas para estrechar la relación con mi amigo Friedrich, con las más profundas e innovadoras interpretaciones de su pensamiento. Bajo su dirección, en mi tesis de maestría *Grecia intempestiva. La filosofía del joven Nietzsche* y la de doctorado *Grecia abscondita. Nietzsche y la reinvención de la antigüedad griega*, me sumergí en la rehabilitación del filósofo alemán desde las lecturas de Karl Löwith, Hans Blumenberg, Hayden White, Peter Sloterdijk y James I. Porter, con las cuales reflexioné sobre su puesto en la

tradición clásica europea: el de un filólogo crítico que se reinventa como un filósofo trágico, cuyo esfuerzo de recuperación de la visión heraclítea del cosmos nos invita a la construcción de la propia vida como obra de arte y de la filosofía como un ejercicio vital que, por artístico, se sabe ilusorio. Con los seminarios de Frey *Nietzsche y la tradición occidental*, en los cuales participé como adjunta, sus desobedientes y precisos libros, así como mis investigaciones de grado, generamos en la Facultad de Filosofía y Letras un cambio de paradigmas que no solo detonó otro marco de interpretación, sino la envidia de los venerados especialistas nietzscheanos de la facultad, quienes resultaron ser un rebaño de ovejas. Las implicaciones de las conferencias de Herbert Frey para conmemorar los 100 años de la muerte de Nietzsche, en el Palacio de Bellas Artes, cuya sala principal se abarrotó de gente, no fueron académicas: a Herbert lo expulsaron de la Facultad de filosofía y a mí, leal discípula, me retiraron el habla mis maestros. Como siempre, la Ley del hielo. La reactividad de los supuestos colegas y maestros me convenció del poder performativo del personaje Nietzsche cuando se le asume corporalmente: "No soy un hombre. Soy dinamita". Frey me guió para construir un Nietzsche dramaturgo-filósofo que, al reescribir la historia de la Grecia antigua, reconoce en su propia filosofía el carácter evanescente de toda construcción humana, marcando con ello su propio estilo y poniendo su propia filosofía bajo la mira de la sospecha. Herbert se convirtió en este proceso no solo en mi gran Maestro sino en uno de los amigos más entrañables de mi existencia. En octubre de 2022, un cáncer devastador le arrebató la vida. Durante sus últimos meses nos dedicamos a escribir un prólogo a *Grecia Abscondita. Nietzsche y la reinvención de la Antigüedad griega*. Herbert moría poco a poco, pero el proceso nos condujo a unos textos preliminares de curiosa naturaleza: las cartas que

él y yo nos escribimos a manera de despedida y el epígrafe, esto es, el réquiem que leí durante su funeral. La última vez que lo vi para entregarle mi despedida escritural, quince días antes de su partida, me dejó como regalo final tres enseñanzas filosóficas: irse sin miedo alguno a la muerte, y dos frases: "Monique, primero lo más importante, luego lo demás" y "Me voy contento. Hice lo que quise". El libro hoy resurge de las cenizas de Herbert, el espíritu libre, esa ave de amplísimas alas cuyas exequias fueron para mi una promesa de publicación. La relectura de dicho libro para su maquetación, me ha devuelto el hálito vital de nuestras reuniones filosóficas, en las que el trabajo conceptual, más que un academicismo, se configuró como una transvaloración cargada de metáforas dionisiacas. La reinvención de una Grecia trágica nos condujo al *amor fati* como aceptación total del destino y el deseo de él. En suma, a la filosofía como amor a la vida, al cuerpo y al pensamiento, vinculación que este libro asume como homenaje de una discípula a su Maestro.

X.

Conferencias performáticas hubo varias durante el proceso de investigación en torno a la rehabilitación nietzscheana del universo trágico, que entre la maestría y el doctorado transcurre entre 1997 y 2007. Mis conferencias vitalistas fueron consideradas una rotunda falta de respeto a la academia, incluso por los colegas nietzscheanos y supuestamente vitalistas de la Facultad de Filosofía y Letras. Esta reacción me permitió identificar que ahí había un problema valioso en el cual sumergirse, así que, egresada ya de la Facultad y con la medalla Antonio Caso al cuello, que, pese a todo, gané por mis investigaciones, volví a tomar la vía del radicalismo individual. Mis experimentaciones filosófico-performáticas encontraron auspicio en 17. Instituto de Estudios Críticos, en el 2011. Benjamin Mayer no solo aceptó sino que impulsó mi apuesta de hacer filosofía en seminarios que acontecieran en teatros y museos, como "Nietzsche apasionado: entre subversión y arte de la vida", en el Museo Carrillo Gil, "Filosofía como autobiografía y escritura de sí", en el foro de la librería El Juglar, y varios más. Mi apuesta coincidía con la del filósofo alemán con el que me encontré, siendo niña, en la biblioteca de mi padre: "Siempre puse en mis escritos toda mi vida y toda mi persona. Ignoro que pueden ser los problemas puramente inteekctuales" (Nietzsche dixit). Amar mi destino me ha hecho pensar que hay una mano invisible dirigiendo mi vida. La dramaturga Verónica Bujeiro corrió la voz sobre la existencia de una filósofa que pensaba al interior del teatro; una pensadora para la cual la filosofía es una técnica de autoescritura que posiciona a un cuerpo en escena. Fue así que la vida, por este encuentro, me condujo hacia un centro de investigación teatral.

En marzo de 2013 fui invitada por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Rodolfo Usigli (CITRU) a impartir una conferencia sobre Antonin Artaud en la Feria del Libro Teatral, en el Centro Cultural del Bosque, misma que condujo meses después a un seminario al que llamé "Corporalidad, escritura y desintegración poética. Apuntes para una filosofía del cuerpo". Mi relación con el CITRU fue creciendo, de tal manera que en el 2014 ingresé al mismo como investigadora, para aterrizar ahí la vinculación entre filosofía y performance que ha caracterizado mi vida ígnea. Durante el primer cuatrimestre de 2015 instauré un seminario de filosofía del cuerpo aplicada a la escena. Un grupo de creadores y creadoras escénicas practicamos una cirugía a corazón abierto de la frase de Nietzsche "Dios ha muerto", que de la filosofía vitalista transitaría a la primera pieza del que llamaríamos Colectivo Hydra: *Tierra de nadie*. La muerte de Dios, la filosofía del devenir de Heráclito, la reinvención autobiográfica de Nietzsche *Ecce Homo* y algunos parágrafos de *Así habló Zaratustra*, detonaron la discusión teórica sobre el cuerpo como Gran razón y los ejercicios escénicos que luego darían forma a las acciones ejecutadas en la pieza. *Para terminar con el juicio de dios* y *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, fueron fundamentales para pensar y ejecutar un *cuerpo en estado de epidemia*, arrancado del orden, entregado a la desorganización y la anarquía. *Tierra baldía* y *Los hombres huecos*, de T.S. Elliot aparecieron en el horizonte.

Pere Perelló Nomdedeú, Manuel Cruz, Guillermo Navarro, Asur Zágada, Fernanda Palacios y yo comenzamos un viaje por la cartografía de la filosofía vitalista. El proceso, donde el ensayo transitó de lo escritural al laboratorio de acontecimientos, implicó la escritura de una serie de textos personales derivados de la pregunta ¿Qué es para

mí vivir la muerte de Dios? Los textos dieron lugar a las acciones ejecutadas en *Tierra de nadie*. El texto de enlace de la filosofía a la vida personal y de ahí a los ejercicios escénicos con los cuales se fue construyendo la pieza, fue mi primer manifiesto, *Yo, filósofa* (2017), mismo que se fundamenta en mi experiencia lúdica llamada "El entierrito". Cuando de niña festejaba las exequias de avecillas muertas, no imaginé que dicho juego se transformaría en una filosofía situacionista.

El pensamiento matérico generado por el arte acción, nos exigía una filosofía anti platónica cuyo eje gravitatorio fuera nuestro cuerpo, nuestra historia de vida, nuestro pergamino personal. La cuestión era llegar al problema de la relación entre pensamiento y materia de manera experiencial, convencidos de que la filosofía atravesada por el arte acción, se transforma en un acontecimiento que construye conceptos dobles, triples, cuádruples, con el cuerpo en un estado de máxima visibilidad. Las historias personales expresaron la muerte de dios como acontecimiento y no como concepto: vivencia de los agujeros, viento del desierto, finitud y ceguera, orfandad metafísica; muerte del sentido, gravitación, extirpar a dios padre del cuerpo, reconstruirnos en el lodo…

En mayo del 2015, se da el Encuentro Internacional de Performance Poética de la acción, en el Centro Nacional de las Artes, en la CDMX, el cual inicia con mi conferencia inaugural "Performance y teatralidad: hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivo". Durante tres días se encontraron muchos de los más importantes performers de Latinoamérica, y es aquí donde el Colectivo Hydra se presenta por primera vez. *Tierra de nadie* fue el experimento que confirmó que la separación entre arte y academia es una ficción política que bien puede ser desmembrada. Mi papel en dicho en-

cuentro era el de teórica, pero me brinqué la barda y me vestí de rosas con espinas. Me puse un pasamontañas negro, me arrastré por la tierra, despojé a Cristo de su corona, lo amarré con una cuerda roja y lo sepulté. Me investí napoleónicamente y bañé en pulque a cualquier espectador que, sin miedo a la excomulgación, probara las mieles paganas de la subversión. A la academia no le gustan los desfiguros, las profanaciones, la devolución de la filosofía —incluso la del arte— a la vida, y con ello, a la materia. El riesgo, sin embargo, era absolutamente necesario, porque este acontecimiento parateatral significaba la coronación de mi anarquía. Procedente de la luz trémula del Sagrado Corazón de Jesús, el erotismo con el que Cristo pone su dedo en la llaga resurgió en mi carne como *soma* filosófico muchos años después, exacerbándose en la relación Cristo/Magdalena, el corazón en llamas, la cruz y el monte de tierra, componentes de la acción. *Tierra de nadie*, eco cronotópico del contra evangelio *Así habló Zaratustra*, fue una más de mis apuestas por hacer de planteamientos teóricos encarnaciones que, en la acción, reescenifiquen las andanzas cínicas de los Diógenes del arte, a quienes he llamado en mi libro sobre performance, *deicidas*[2].

El colectivo se renombró como Hydra Transfilosofía Escénica y, desde hace 10 años, ha configurado una filosofía acontecimental, una teoría que toca la vida cuando el ejecutante se arroja a las ideas sin eludir sus intermitencias corporales: a este tipo de pensamiento, al que concibo como un abrir los oídos teórico-escriturales a los cuestionamientos que implica el arte acción como proceso

2 Véase el capítulo "Muerte de dios/Muerte del arte. El antiplatonismo a escena", en *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos.* México: INBA/ CITRU. 2019

abierto, lo hemos llamado *transfilosofía escénica*, un tipo de investigación que, sin huir del rigor de una filosofía compleja, impide que la argumentación vaya en contra de la teoría como eyección de un cuerpo pensante. Toda esta trayectoria dio lugar en el 2019 al libro *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos,*[3] cuya portada es "El Hombre Herido", un diagrama quirúrgico de manuscritos médicos europeos de los siglos XIV y XV que funciona como un índice anotado de lesiones. La imagen no obedece a la estrategia de la lesión, deslavada ya en el en el arte acción, sino a lo que experimento como un movimiento neopagano que, al atravesar mi historia vital, identifico con la ecceicidad como estado radical del ser: la reinvención del *Ecce homo*, la presentación de Cristo ante Poncio Pilatos, antes de la crucifixión que probaría su encarnación, la estrategia máxima de toda finitud.

Aquí estoy yo: yo que comparto mi naturaleza con los insectos efemerópteros, aquellos que viven solo un día; aquí está mi cuerpo, esa materia transitoria que escribe con gestos su paso por el mundo, dejando la estela de un suspiro, pues *toda vida es sueño y los sueños, sueños son…*

3 CITRU/INBAL.

Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli

ENCUENTRO INTERNACIONAL POÉTICA DE LA ACCIÓN
•Colectivo Hydra, Tierra de nadie
Foto: Josué Barrera
Mayo 2015

XI.

Te voy a contar un sueño. Una noche, ni oscura ni estrellada, sino intermedia, como si de una fisura se tratara, estaba yo sentada ante una mesa, escribiendo. Mi escritura era como la filigrana, horadaba yo las páginas con una pluma de ave antigua, construyendo con letras lo que la ligereza de aquella dibujaba en el éter. Varias páginas eran ya cuando llegó la aurora y, con ella, el canto de los pájaros. Tomé mi manuscrito y abandoné la torre que me albergaba, y con paso digno me dirigí hacia el teatro donde daría lectura a mi nocturna cavilación. El auditorio era vasto, pero los oídos no estaban listos para escucharme. Me dispuse a leer, sin embargo. Con la velocidad del relámpago, imploré en silencio la oración de Santo Tomás: "Oh, Creador inefable. Tú, que eres la verdadera fuente de luz y de sabiduría, y el principio supremo, Dígnate a infundir en mí, sobre las tinieblas de mi inteligencia, el resplandor de

tu claridad, apartando de mi la doble oscuridad en que he nacido…Tú, que haces elocuente la Lengua de los niños, educa también la mía e infunde en mis labios la gracia de tu bendición." Tomé aire y me dispuse, pero de mi boca no salió palabra alguna. Y no fue por estupefacción, sino por la pérdida de la lengua. Con velocidad onírica desaparecí del ridículo escenario, trasladándome con vuelo de lechuza a los mapas de mi infancia, la gran explanada de espejos de agua sobre los que me deslicé en patines negros de llantas rojas. Agotadas las piruetas imposibles, esas zapatillas encantadas me conducen nuevamente al lugar de mi fallida representación. ¡Ah! ¡Gilles Deleuze está dando una conferencia en abarrotado *koilón*, esas escaleras del antiguo teatro griego conocidas como el lugar desde el que se mira. ¡Sicorax!, me grita, y transformándose en un joven de rizados cabellos rubios, con solo un saco y taparrabo por vestidura, fija su mirada en la mía y aquí, frente a mi cara, me dice: "No es posible pensar sin tener el pelo largo". Desde todos los extremos mentales de los que es capaz mi pensamiento, guardo silencio. "Paremos un momento, hagamos un intermedio", vocifera Deleuze entre los presentes. Me sumerjo con gracia infantil sobre ruedas, por el abismo hacia el que conducen las escaleras. Intermedio. Oscuridad. Deleuze reaparece: Es un burro que camina erguido, una zona común entre el hombre y la bestia que con prodigiosa zanca va descendiendo hacia su telúrica verticalidad, mientras brama: "Hay que ser feo para uno pueda ser realmente escuchado". Descendemos juntos, dejando atrás al pueblo. Y cuando alcanzamos la zona más profunda, aquella donde nacen los sueños, me entrega una rana dorada y me susurra irónicamente: "Así, como yo soy, no vamos a poder entendernos".

XII.

Antes de irme, te invito a leerme teniendo en mente que las letras fluyen como extensiones de este cuerpo-que-piensa. No es a mí a la que lees: una vez que estas palabras lleguen a ti, desapareceré como individuo de carne y hueso. Soy el gesto y la mueca de un vacío central, ocupo aquí el lugar de la carne fresca cuyo destino es el polvo. Mi ausencia no será, sin embargo, definitiva: quedarán mis huellas, mi sombra, las ideas como medida de mi pensamiento. Me he encontrado en el vórtice de la tempestad orgánica necesaria para hacer filosofía, ese tipo de escritura que, para acontecer, busca cual roedor una cavidad dramática. Mucho más cercana al cuerpo, esta escritura es multívoca, una flecha lanzada al vacío, del mismo modo que, según Demócrito, los átomos caen para formar figuras que se desintegran.

Afirmemos tres cosas sobre esta escritura: 1. Hay aquí un problema. 2. El problema se ha liberado a través de una pulsación. 3. Esta pulsación ha procedido por preguntas que no deben responderse. La claridad de estos tres enunciados no impide que lo que pienso, digo y es-

cribo no signifique absolutamente nada, que sea un uso de la lengua que equivale al ruido que hace la hojalata. Todo problema es una lucha sangrienta por destruir la identidad: la del sujeto, la de los conceptos, incluso la de las preguntas. La posibilidad de esta lucha se da al extraer las consecuencias teóricas provenientes de una materia viscosa a la que llamo *teatro progresivo de la antifilosofía*, un acto de pensamiento que escapa por mis agujeros corporales, preguntándome: ¿qué puede la filosofía?, ¿es ella un concepto o una potencia?, ¿es una escritura idiota o el trazo de una cabeza que desaparece?, ¿es como un gato sin sonrisa, o mejor aún, una sonrisa sin gato?

Al escribir este excurso, pensaba en qué citas de autoridad debían aparecer aquí, qué libros, cuales maestros de Verdad, pero no se me ocurrió otra cosa que arrojar todo mi dinero por la borda de un barco. O tirarme de cabeza en un volcán… ¿Qué tal si mejor me muerdo la lengua y se la escupo en la cara a un tirano? Me gusta este acontecimiento de barricada porque responde a una vinculación del pensamiento con la carne, con el acontecimiento vivo, después de habernos preguntado, como hace Nietzsche, si "la filosofía no ha sido hasta el momento, en general, más que una interpretación y un *malentendido del cuerpo*". Mi pensamiento patentiza el problema de una vida que se esfuma: por eso recurro al drama, a ese espacio vacío donde todo es posible. Si como afirma Albert Camus, "La expresión comienza cuando acaba el pensamiento", habrá que arrancarnos la lengua, graznar como un insecto, silbar como el ratón, toser con la fuerza del mono… y perder el nombre.

Voy envejeciendo sin que mi fuerza mental amaine, ni mi voluntad de tener a Diógenes de Sínope como maestro se disperse. Ciertamente soy feliz haciendo las cosas que

hago sin grandes pretensiones. Finalmente, ¿desde qué púlpito puedo yo decir hagan esto o aquello, piensen así o asá? Yo no soy Pontífice. Camino por otras montañas y parajes y, poco a poco, voy descubriendo que no me corresponde dictar cátedra sino hacer lo que me gusta, y lo que me gusta está en la escena, en la página en blanco y en un salón de clases. Tras haber relatado parte de mi vida, confirmo que es la sangre joven el líquido más precioso; que hay que permanecer infantes, defender nuestra capacidad de asombro, ponernos a prueba, exponer nuestro pensamiento sin miedo a perder la identidad institucional. Moriré algún día pensando en qué consiste la química de este plasma, cuyo cuerpo, independientemente de los grados académicos y el número de publicaciones indexadas, se explaya en nuestra capacidad para reírnos, tomándonos en serio, sin embargo, que hay otras maneras de pensar con rigor, sin quedar atrapados en la ortopedia de la academia, la escuela y el mundo del arte. Entre mis figuraciones, agradezco al Ser que me dio forma haber nacido también maestra porque es la sangre joven el elixir más preciado. Mi apuesta es que la escuela sea el humus que conduzca a movimientos de transformación. Permanezcamos en nuestra primera infancia, esa hoguera en la que el juego devuelve a la tierra los problemas normalizados, codificados, institucionalizados; que más allá de los modos dominantes de conocimiento, el juego nos permita pensar y producir otros tipos de escritura, encontrar estrategias autorales para construirnos un estilo propio, insobornable e irredento ante la *gigantomaquia filosófica*.

Para terminar…

Si filosofar es aprender a morir, accionar es desollar la propia piel para desenredarnos entre dos nadas. Detesto el vocablo performance, porque del español me gusta la sangre sacrificial que oculta, porque pese a la Conquista y mi origen irlandés, mi lengua es de obsidiana y el ser un corazón que, palpitante, se me entrega como ofrenda. Un día inventaré un lenguaje en el que el santo y seña de mis letras sean un incienso que se eleva hacia los trece cielos. Una noche descenderé con mi letra muerta a un Mictlán de escritoras, y ahí danzaré bañada en tinta, y mis carnes se harán girones que al secarse conformarán nuevos papiros en los que escribir el primer verbo. De ahí surgirá un recién nacido en la tierra, y llorará a pulmón abierto, y volveré a estar ahí, dispersándome en el viento. Y mi historia volverá a comenzar, una y otra vez, mil veces.

Yo no soy artista, ni accionista ni performer: soy una vela que ha sido encendida para escribir con la claridad de la cera candente sobre ti.

Miroslava Salcido

(1970) Doctora en filosofía. Investigadora en el CITRU, donde coordina la línea de investigación Performatividad y espacios liminales. Ha impartido en diversos posgrados de artes e interdisciplina seminarios de filosofía aplicada a las artes vivas y dirigido procesos de investigación-creación. Es autora de numerosos artículos, entre ellos: "Teatro y organismo. La potencia crítica de la enfermedad" (2026); "Para terminar con el juicio de Canon" (2025) "Arte acción. Entre contemporaneidad y filosofía materialista" (2024). Es autora del libro *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos* (2019). Dirige el grupo Hydra Transfilosofía Escénica, vinculación entre seminario, laboratorio escénico y escritura.

E-mail: msalcido.citru@inba.edu.mx

11. Fronteramente

Fabián Severo
Uruguay

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20175579

Soy de lejos del mar.
Soy de allá.

"Madre Sabiá", Ernesto Díaz

Todas las noite, la voz de mi madre se sentaba en los pie de mi cama y me adormecía cantando: *Duerme, dorme, criatura, / que tu madre istá cansada das costura. / Sueña, soña, criatura, / con un cielo istrelado y rapadura*… Yo me dormía haciendo fuerza pra no dormirme, porque no quería que su voz desapareciera en la penumbra de mi infancia.

Pero me dormí.

Un día abrí los ojo y mi madre ya no estaba. Nunca más sus mano, nunca más sus ojo, nunca más sus canción… Por eso, me paso la vida intentando dibujar su voz en los papel, para que siga sonando en mí, para que fique sentada en los pie de mi cama, para que exista, aunque sea de aire.

En los interrogatorio, cuando preguntan por mi forma de escribir, yo recuerdo a mi madre. ¿Cómo sonaba? ¿Cómo era el cantito de su voz? A veces, me animo y respondo: "Son los sonido y silencio que escuchaba en la barriga de mi madre, esa es mi lengua materna, porque cada madre es una lengua".

Pero otras vez, no me animo, me quedo en silencio, entonces, los policía de la lengua insisten: "Dale, bichicome, ¿por qué hablás mal? ¿por qué escribís en portuñol?"

*

¿En qué lengua escribimo los frontera? Los que nacimo en el filo de los país, ¿qué gramática besa nuestros pensamiento? ¿Qué diccionario usamo pra pintar los ladrido dus perro que no dejan el barrio sestear? ¿De qué mapa calcamo nuestros verso de aire?

¿De dónde semo los frontera? Los poeta, los narrador, los músico que nacimo en los borde de los pueblo, ¿cuál es nuestro idioma? ¿Cada artista es una lengua?

*

Yo nací en la ciudad de Artigas, en la frontera entre Uruguay y Brasil. Mi familia, mis vecinos y mis amigos, hablan misturando las palabras del portugués y el español. El portuñol es mi lengua materna. Cuando yo estaba en la barriga de mi madre, ya escuchaba el mundo entreverado. Después, en la época que hice la escuela, los policías lingüísticos me quisieron hacer creer que los que hablábamos misturado éramos pobres, sucios, burros.

Yo no sé si el resto del mundo puede entender qué se siente cuando alguien dice que tus palabras no sirven, es como si nos dijeran que nuestro corazón es inadecuado y que, para tener vida, tenemos que cambiar por uno nuevo. Las palabras son lo único que tenemos. Pensamos, soñamos, recordamos, sufrimos en las palabras, y cuando viene algún dueño de la lengua a decir que tenemos que aprender a hablar como otros, que nuestro hablar está mal, nos miramos entristecidos, porque si nos cambian las palabras, nosotros ya no vamos a saber ni qué somos.

Cuando me fui de mi tierra, empecé sentir saudade de mis calles, extrañé mis vecinos, me faltaban los sonidos de la frontera. Una mañana, desperté en una ciudad que no conocía, y nacieron los recuerdos. Pero mis lembranças también venían en portuñol, y como la tristeza no bajaba, me senté a escribir. Cuando recuerdo, cuando siento, cuando pienso, lo hago en portuñol. Después, intento pasar esos sonidos que escucho en mi cabeza para el papel, intento traducirme. Mas mi escritura también viene misturada. Para poder encontrar mi refugio en la literatura, para despertar en el sueño de mi ciudad, necesito combinar las canciones de mis dos países.

Asvés, toi lembrando la tristeza que había en mi tierra y las palabra van saliendo, una arriba de otra, intreveradas. Hay días que intento inderesar ellas, mas no puedo, impesan a perder el olor, a quedar seim vida, puro hueso sin carne morrendo en mis cuaderno. Pero otras vez, yo las dejo asím, torcidas y intonce, vuelvo a tener diez año y ando descalzo na calle, correndo con la Gabriela o ayudando la María arrancar laranya y me sinto menos triste. Me olvido que afuera el mundo es de tardisiña. Vuelvo a tener los sueño que tenía cuando caminaba nu meio das pedra, sin saber que las palabra tenían dueño, y el mundo era todo mío.

*

Escribiendo descubrí que podía crear un nuevo espacio, un espacio simbólico, hecho de palabras, una frontera de lenguaje. En esa patria de papel, conseguía crear mi propio idioma, el fabianés, lograba existir sin tener que definirme, sin tener que decidir de qué país era.

En la frontera, si uno se atira en el pasto y mira pra cima, si estira los ojo y busca, no encuentra la línea que divide los país. Uno bombeia y es todo liso-azul. ¿Qué azul es

Uruguay y qué azul es Brasil? Miro los gorrión que andan avoando. ¿Se darán cuenta que istán cambiando de país, o para ellos el aire es todo blando? La tierra es más fácil de marcar. Uno agarra un puñado, moja, hace barro, amontona, pone otra terra inriba y van naciendo las pared… El suelo se puede dividir. Pero en el aire es todo imposible.

En mis cuadernos, estaba fundando mi patria de palabras, del tamaño de mis labios, con los sonidos y silencios de mi boca.

Pero no siempre fue así. No siempre viví en una frontera simbólica. En el Artigas de mi infancia, a veces, nos querían convencer de que la frontera era un problema. Que tener otra cultura, justo allí, cruzando la calle, otra lengua, podría afectar nuestra identidad, podría des-uruguayizarnos. Los dueños del mundo dibujaron el horizonte encima de nuestra calle, y decretaron que no podíamos derretir los mapas. Determinaron que la comida de allá no podía inflar los platos de acá, y que aquella gente tenía una tristeza distinta de la nuestra. También quisieron deformar nuestras palabras. Como si la frontera fuese un defecto del mundo, los reyes del idioma desplegaron sus soldados de la lengua para imponer que los países son monolingües, que dentro de las líneas de un pueblo, todos deben hablar y escribir igual, que tenemos que sacarnos las palabra de nuestra casa y ponernos otras más limpia, para dejar de ser proyecto de gente, resto de vida, basura que habla.

Cuando la cultura a la que uno pertenece es aplastada, ninguneada, cuando se quiere imponer una forma de mirar, de hablar, de sentir, cuando se busca imponer el silencio, enmudecernos... Cuando te dicen que la forma de hablar de tu madre está mal, que los recuerdos que te contó tu abuela deben ser corregido, empieza a nacer la vergüenza, uno siente la humillación, y después la rabia.

Yo también quise corregir mis palabras. Me sentía mal porque siempre que quería expresarme, ellas se torcían. Yo intentaba enderezarlas, para ser de un solo país, para no ser un frontera, un de ningún lugar, un del aire.

Pero un día, fundé mi patria de lenguaje, y entonces, la frontera dejó de ser un problema y pasó a ser una oportunidad. Vivir entre dos idiomas, entre dos culturas puede agrandarnos el mundo, puede ayudarnos a estirar los ojos.

*

Cuando era gurí, una profesora me enseñó que vivimos en un mundo construido por relatos. Ella repetía: "los hechos no existen, si no existe el relato que dé forma a esos hechos. Recuerden: todo es relato".

Lembro con cariño sus clases. Ella intentada nos amostrar que en la frontera, se construye un relato que sostiene que existe una forma de hablar bien, que tiene más prestigio que otra, y resulta que esa forma de hablar, es la de los poderoso del pueblo, los alcalde, los que viven en sus mansión en el centro. Quieren nos imponer los verbo de los prestigioso, que sonemos como si nosotro fuera ellos, borrando el cantito de nuestras abuela. La profesora nos estaba enseñando a luchar por nuestras raíz, nos decía: "si leyeron un poquito de historia, saben qué sucede cuando una cultura es silenciada, borrada, olvidada. Defiendan la cultura de sus madres, sus abuelas…"

La profesora nos enseñó que los relato se construyen. "Es como las paredes de una casa", nos decía. Fabrican un relato de lo que consideran identidad nacional, país, nación… "Los uruguayos son…", "Los brasileros son…", "Los fronterizo son…", intentan meter a todos para adentro de esa casa, pero el problema es que no entran todos, una definición es muy chica para ser una casa, el problema es todos los que quedan afuera.

*

Una tarde, estábamos en el frente de la casa de mi tía cuando mi primo regresó de la escuela. Venía adentro de su túnica blanca, cargando su mochila. Nos saludó "buenas tardes, mamá", "buenas tardes, primo". Mi tía lo miró y le preguntó: "Fío, ¿pur qué tú ta falando asím?". "Así, ¿cómo?", preguntó mi primo. "Así, todo raro, todo importante", dijo mi tía. "Estoy hablando así, porque la profesora me dijo que ahora nos iba a enseñar a hablar bien". "Mas, tú nao teim que falá como tu profesora, tenés que hablar como yo que soy tu madre", dijo mi tía, y mirándome, agregó: "Fabi, vos que estudiaste, decí para tu primo que él no tiene que hablar como en la escuela, teim que falá como eu, que soy la madre".

No supe qué responder.

Creo que estoy pronto para empezar a crear mi relato, que tenga el jeitinho de hablar de mi madre, con su cantito. Sempre que viajo por ahí, alguno me dice "Vos hablás como cantando", y a mí me encanta pertenecer a un pueblo que habla como cantando. Me gustaría escribir en fabianés, palabras que suenen como un canto.

*

Semo frontera. Semo miradas regando dos país, piernas hablando varias lengua, sangre paseando intreverada. Nuestras palabra no saben Geografía. Yo no sé qué es la frontera. Tal vez, sea varios lugar, una forma de pensar fronteramente, de ponerse de acuerdo con el paisaje que nos rodea, una mancha en un mapa o un estuario onde la agua dulce del río se mezcla con la agua salada del mar y crecen los frontera, esa ispecie de vida que no brota en otros lugar. Tal vez la frontera no sea una definición. Tal vez, sea como una nube que no es pero parece.

Vivir entre dos país, entre dos idioma, entre dos cultura no es un problema, es una suerte, es una gran oportunidad para agrandarnos el mundo.

*

La literatura –el arte- me dio la oportunidad de crear un espacio simbólico, cuando no encontraba mi espacio geográfico, cuando el espacio que habitaba me obligaba a que me definiera (¿de dónde sos? ¿uruguayo o brasilero? ¿por qué hablás así?), las palabras se transformaron en todas mis puertas, en las ventanas por donde podía ver el sol nacer.

La frontera que escribo, que imagino, está hecha de lenguaje, pero es tan real como esa frontera hecha de aire y tierra, de discursos y decretos que me obligan a ser. Fabi, vos sos uruguayo, tenés que hablar español, te tiene que gustar el fútbol, el asado, la torta frita, el candombe, el mate, y caminar los domingos por la rambla. Fabi, no te olvides que sos uruguayo. No seas de contra bando, no seas un vendepatria.

El problema de los relatos que intentan definir a un grupo de persona es que, en esa definición, dejan afuera a muchas personas. Cuando dicen que los frontera somos esto o aquello, dejan afuera a un muchos frontera.

El espacio en que me tocó vivir y el relato que me quiere imponer sobre ese espacio, son un desafío. Yo lo viví de niño, en los centros educativos, donde daban clases los soldado del diccionario. Lo sigo viviendo en los interrogatorios disfrazados de entrevista. “Dígame, Severo, ¿cómo hace para saber en qué momento la palabra va en español o en portugués?”.

Cuando entrevistan a otros escritores, no empiezan la entrevista preguntando: “¿por qué escribe en español?”,

tampoco le piden una fundamentación de por qué usa las palabras de su madre en sus textos… Pero mis interrogatorios, casi siempre empiezan: "¿por qué escribe así?". Una vez, en una universidad de la frontera, un policía me dijo: "Esto no es portuñol, porque nosotros no hablamos así". Yo le respondí que tampoco hablo así, porque no hablo como escribo, no hablo en versos, pero no sé si él me escuchó.

Pareciera que los portuñoles no pudiéramos escribir. Como si no se pudiera hacer poesía con las palabras de las madres que nunca fueron a la escuela, que aprendieron solas, porque se pasaron la vida, agachadas en una chacra, dando vuelta tierra, plantando. ¿De dónde sacaron que no podemos crear versos de tierra, con olor a vereda y el cantito de los vecinos que estiran la tarde? ¿Por qué debería sentir vergüenza por cómo hablan mis padres, por cómo se visten, por las piezas sin terminar de mi casa, por las paredes sin revocar, por el agua del pozo negro corriendo entre las plantas? A veces, uno escucha a ciertos estudiosos, y pareciera que la literatura fuera propiedad de los intelectuales, como si para escribir, hiciera falta un diploma en la pared, como si la poesía y la narración no fueran el hilo que cose la vida de todos, sin importar sus estudio.

*

Venho disparando de la policía de la lengua. Sinto as bala du diccionario sumbando en mis ouvido. Veo las flecha da gramática pasar en mis costado. Trompieso con los tilde. Me arrebento contra as regla de concordancia. Me mareo nas curva de intonación. Sigo correndo. La gente que me mira pasar, no se imagina que intento me salvar de la guardia lingüística porque si eles me quitan la lengua, ya no voy a ser. Me iscondo num beco. Sinto que mi corazón istá por explotar. ¿Dónde hay un lugar siguro para que yo pueda proteger mis palabra?

Ellos ya vienen. Iscuto el retumbo das bota de las política lingüística. Si me incontran, van querer corregir mis sonido, lavar mi lengua y borrar a música da minha infancia, para que deje de ser el Fabián frontera y pase a ser de un só país, monolingüe, fácil de entender como las definición del diccionario.

Mi única salvación es isconderme en la Literatura. Abro mi caderno y impiezo a escribir un poema:

Mi madre falava mui bien, yo intendía.
Fabi andá faser los deber, yo fasía.
Fabi traseme meio litro de leite, yo trasía.
Decí pra doña Cora que amañá le pago, yo dicía.
Deya iso gurí y yo deiyava.

Mas mi maestra no intendía.
Mandava cartas en mi caderno
todo con rojo (igualsito su cara) y firmaba imbaiyo.

Mas mi madre no intendía.
Le iso pra mim hijo y yo leía.
Mas mi madre no intendía.

Qué fiseste meu fío, te dice que te portaras bien
y yo me portava.

A historia se repitió por muintos mes.
Mi maestra iscrevía mas mi madre no intendía.
Mi maestra iscrevía mas mi madre no intendía.

Intonces certo día mi madre intendió y dice:
Meu fío, tu terás que deiyá la iscuela
y yo deiyé.

Sigo escribiendo. Acá no me van a atrapar. Respiro aliviado. La poesía es mi única trinchera.

La Literatura es otra vida. Allí todo puede acontecer. Uno puede despertarse transformado en un monstruoso insecto o hacer un pacto con el diablo y cruzar el sertão para conseguir el amor de Diadorím o caer del caballo y decir: "Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra..."

Alguien, una vez, me dijo que la Literatura es un lugar donde puedo caminar hablando con las palabras que me cantó mi madre, sin sentir miedo de que algún profesor me señale con el dedo, gritando: ilegal. En el poema, puedo ser un frontera, mi portuñol puede dar flor y mi lengua no tiene que mostrar pasaporte ni responder interrogatorios para los aduaneros del idioma. Los ríos de la Literatura no tienen alambre de púa ni tanques de guerra preguntando de dónde uno es.

Mas los fiscal da língua también quieren invadir mi refugio. Mandaron una profesora me decir que no istá de acuerdo con lo que hago en mis poema. Y yo me pergunto: ¿cómo se faz pra no istar de acuerdo con la Literatura? Es como si un amigo me dissera que va hacer una canción y yo grite pra él: "no estoy de acuerdo". ¡Pobres fiscal! Despós de todos los año de istudio, no aprendieron la diferencia que hay entre un libro de poema y un manual de gramática. Eles istán enojados porque dicen que mis verso no respetan ninguna regla, que mis palabra istán tortas, que mis plural son incerto. ¡Pobres fiscal! Yo los intiendo. Ellos

no leen poema pra se emocionar o se divertir, para odiar o extrañar, eles leen para incontrar las norma que los van ayudar a salvar un examen en la universidad. Escarvan mis adjetivo, miden mis conjugación, pesan mis sustantivo para poder se recibir de comisario lingüístico. ¡Pobres fiscal! Leen Literatura pra estudiar lengua. Desarman los cuento pra incontrar las preposición, memorizan los verso pra descubrir los modo verbal, asesinan las novela para incontrar un pronombre. Para ellos, la Literatura es solo un depósito de palabras.

Yo pergunto prus dono das palabra: ¿En qué lengua falamo los frontera? ¿Na lengua que nos enseñaron na iscuela o na língua que nuestras madre nos cantaba antes de dormir? Materna viene de madre. Du idioma materno son las palabra du afecto, da ternura, da emoción. No puedo pensar ni narrar mi pasado sin ellas.

El portuñol o Portugués del Uruguay o Español de la frontera, no necesita que los artistas lo reivindiquen. Es al revés, los artistas necesitan el portuñol para poder existir. Escribo en mi portuñol literario porque es la versión escrita que más se parece a los sonidos que escucho en mi cabeza. Si tuviera que defender algo, defiendo mi derecho a crear usando mi lengua materna.

Yo soy el Fabián que anda bien lejos, por grandes avenida, recordando las muerte, tarareando los sonido de mi barrio. Catando restos de arcoíris y pedazos de palabra que la gente vai atirando. Mitad de vida, metade de morte. Yo soy el Fabián que istudió as língua da ispada y da cruz, que aprendió a contar las costilla de los verbo, sé cómo gotean los sustantivo y en qué adjetivo el perfume es más fuerte. Mas yo elegí, fabianamente, us sons que mi madre colgó nu patio da minha infancia, as palabra de feijao, us suspiros de tierra, a língua du corazón.

*

Los ricos no tienen frontera. Su patria es el mundo. No los paran para revisar los documentos. Para ellos, el mundo es una sonrisa, un planisferio de brazos abiertos en cada país. Están en las salas vip, en los aviones privados. La única vez que viajé en avión, me sacaron de la fila, me abrieron la maleta, que adónde iba, que dónde me iba a quedar, por qué estaba viajando. Al final me dejaron pasar, parece que yo no estaba haciendo nada malo, solamente quería subir al avión para llegar a una ciudad que me había invitado a leer mis poemas.

Llegan los interrogatorios. Los aduaneros de la lengua, los vigilantes de la literatura se visten de profesores en un congreso o de periodistas en una radio y empiezan a revisar mis papeles, de la misma manera que migración revisa las maletas de los viajantes en los aeropuertos, y quieren saber por qué uso así los plurales, por qué invento palabras. No les parece legal que alguien juegue con las palabras como si fuera un niño con su manito hundida en la rierra. Quieren revisar mi pasado, ¿quién más escribe en tu familia? ¿Cuántos libros leyó tu madre, tu padre, tu…? ¿Cuántos libros leíste? ¡Los aduaneros del arte!

Si ellos supieran que en aquella frontera del Fabián niño, no había libro. Apenas teníamos para comer. Los libros no hacían parte de nuestro universo. Nunca se me habría ocurrido ser escritor. Ser escritor no estaba en mi horizonte. Yo quería ser cantante de cumbia, porque la poesía, la melodía de las palabras, las metáforas, llegaban por la radio, a través de las canciones. La otra fuente de mi literatura eran mis vecinas sentadas en la vereda. Los juegos de palabra de mis madres, el pasado de mis abuelas, las historias contadas por mis tías. En aquella época, la cultura oral era el puente entre una generación y otra. Mi abuela me decía: Fabi, ¿te imaginás que alguien, dentro de mil año cuente tu

historia para otro? Es como seguir latiente." Ahora que me lembro de mi abuela, cada vez estoy más convencido de que si una boca más vieja pasa palabras para unos ouvido más joven, la cadena de nuestra humanidade puede se costurar de nuevo.

Un día, me tuve que ir de Artigas. Exiliarme de mi barrio, de mis amigo, del patio de mi infancia. Después de unos mes lejos de mi ciudad, impecé a extrañar a mis vecino, mis sabor, mis aroma, mis sonido… Descubrí, con el tiempo, que lo único que había traído de la frontera, eran mis palabra. Entonce, empecé a escribir. Alguien dijo que escribir es una forma de guardar para sempre, lo que se ha perdido. Y yo empecé a escribir mi pasado, a recrear mi frontera, ahora hecha de palabras. Escribir fue, y sigue siendo, una forma de regresar, de estar en el paisaje que me hace bien. Tu tierra vai contigo por más que cruces el puente buscando otra sombra. Allá van tar te lembrando, con saudade de raíz.

Mi profesora del liceo, una vez nos dijo que los nadies, los que no heredamos apellido de calle, ni tierras, ni fortunas… los que solo heredamos el hambre y la injusticia, los que nacimo en el lado del mundo onde el sol no llega, lo único que podemo heredar son las palabra, por eso, debemo luchar para que no nos quiten nuestra lengua.

Si borraran las palabra con que mi madre me contó su vida, los sonido con que mi abuela me contó que antes se vivía mucho mejor que ahora, desaparecería parte de mi historia, se silenciaría mi cultura, desaparecería mi ayer.

Los recuerdos contados de una generación a la otra, en mi barrio, tan alejado de los libros, se comparten conversando en el frente de las casas. Un vecino al lado de otro, tomando mate, recreando el ayer. Intento pasar los sonidos y silencios de mi cabeza para un papel, poder dibujar la par-

tidura de la lengua oral de mis vecinos, escribir literatura apoyado en la ventana o sentado en la vereda. No quisiera ser un escritor, quisiera ser un decidor.

La literatura, el arte, es el único espacio donde me puedo decir.

Cuando estudiaba, en los pizarrones de la escuela, la lengua era solo un instrumento de comunicación, y la comunicación era un esquema muy fácil de memorizar donde había un emisor, un receptor, un código, un canal... Pero la lengua es lo que uno se lleva cuando tiene que partir. Entre la ropa doblada en el bolso, entre las medias y las fotografías de la familia, van las palabras que acunaron nuestra vida, como si fueran la falda de una madre.

Cuando yo me fui das casa, miña madre me deu uma caja de sapato, llena de royo de foto. Algún día Fabi, tu vai podé revelá esas foto de cuando tu y teus irmaum era piqueno. Cuando pudíamos festejar algún cumpliano, yo consiguía la máquina con doña Selia. Solo se pudía sacar doce foto, sempre del cumplañero atrás da torta con los convidado. Nunca pudemo revelá. No había plata. Ainda tengo la caja guardada en el ropero. Teño las palabra, faltan las imagen.

*

El otro día en un congreso, donde creí que me habían invitado porque escribí unos libros con las palabras de mi abuela, de repente, apareció un policía del buen hablar, disfrazado de académico, y quiso arrinconarme, frente al público. Él estaba enojado porque decía que yo era un contrabandista de palabras, que pasaba palabras de contrabando, de un bando para el otro, que las lenguas se deben quedar en su bando, sin cruzar la frontera, para eso se inventaron los mapas.

Esa noche en el hotel, soñé que enllegando en la frontera de Uruguay con Brasil, un milico me hizo seña. Frené mi bicicleta. De la garita salió el aduanero. Venía se arreglando la camisa blanca, como si arrecién tivese salido del baño. La barriga de estar siempre llena, de estirar la tela, de estrangular los botón.

¿Qué llevás ahí?

Nada, señor. Mi cuaderno.

¿Y qué hay adentro?

Por mi costado, me haciendo unos finito, pasaban las camioneta tocando bocina. El aduanero amostraba los diente, levantaba la mano. Alegría de saludar los estanciero que ían y venían entre los dos país.

Dale, piche, que no tengo todo el día. ¿Qué tenés adentro de ese cuaderno?

Solo unas palabra. Nada más.

A ver, abrí.

En la garita se veía un escritorio con un pizarrón negro atrás. Con tiza tenía escrito la fecha. Arriba del escritorio, una montaña de cuaderno. En la puerta, un milico fumaba arrecostado en la pared, los ojo curuyento arriba mío.

El aduanero agarró el cuaderno. Fue pasando las hoja. Mirada de revisación.

¿De quién son esas palabra? ¿De dónde sacaste ellas?

Mías… de mi casa… me las dio mi madre.

¿Te parece bonito andar escribiendo así?

El aduanero miró al milico, le hizo seña para que le alcanzara una lapicera roja. El aduanero empezó a encerrar las palabra. Siempre sacudiendo la cabeza.

¿Vos te pensás que yo toy de adorno acá? ¿Te crees que vas pasar esas palabra por enfrente de mis nariz? ¡Bichicome, yo te voy enseñar a escribir!

Yo seguía con la cabeza para abajo. Mirada de no tener nunca razón. Mi madre sempre me decía: Fabi, mientras vos agaches la cabeza, yo tengo un hijo vivo.

La frontera es tierra de nadies. Donde cualquier esquina es un puñado de bala. Donde un granfino puede hacer que uno se pudra atrás das reja. Frontera es donde el pobre ya nace disparando. Y donde los milico se arrodillan atrás de los apellido del centro, atando sus cordón. Frontera es onde uno entra en el queco y encuentra el intendente con una gurisita en la falda, y en la otra mesa, un diputado sobando las nalga de una abuela.

El aduanero amostró mi cuaderno para el milico que sacudió la cabeza como diciendo que no podía acreditar.

Para qué uno pasa la vida fiscalizando, si estes fedorento no aprenden nada. Por iso, este país istá como está. Bajate de la bicicleta.

Me bajé. Me hicieron abrir el cuaderno y apoyarlo en la pared.

¿Eso qué es?

Mis plural.

Hablá bien si no querés que te arranque eses poco diente podre que te quedan.

El milico tiró el pucho, lo pisó con sus bota negra y prendió otro cigarro. Dijo como pensando en voz alta, como para el aire de la frontera: Por culpa de estes besta, en Montivideo dicen que nós falemo mal. Habría que cagarlo bien a palo, enderezarle la lengua a garrotazo.

Los auto seguían yendo y viniendo. En eso, despacito, como frenando, pasó un camión con un toldo negro. Los vidrio escuro de no saber qué hay adentro. El aduanero ni levantó los ojo de mi cuaderno, como si aquel camión nunca tivese existido.

Voy te enseñar hablar como en Rocha. Allá sí que hablan bien. Anotá ahí.

El aduanero, las dos mano atrás de la espalda, empezó a dictar: "Tengo que aprender a escribir..."

Allá en el fondo, el escritorio, el pizarrón...

Yo hacía fuerza para que la letra me saliera prolija. Caprichaba en las vueltita de la e.

Ahora, vas en tu casa y repetís esa oración cien vez en tu cuaderno. Mañana venís que voy te corregir. Hoy te dejo entrar, pero si te encuentro de nuevo con las palabra retorcida, no vas pasar. Quedás afuera para siempre. ¿Entendiste, bagayo?

Yo dije que sí con la cabeza. Cerré el cuaderno. Metí adentro de mi bolsa. Con mis ojo en los pie, empecé pedalear para hacer la subida de la fuente. El viento mormasiento de la frontera me dando en la cara, y yo pensando cómo decir para mi madre que ya no puedo andar más con sus palabra, que tengo que conseguir otras, destorcidas, dismanchadas... que si me agarran otra vez, no voy poder desandar el camino para casa. Mientras, seguía pedaleando, la mano izquierda bien apretada, llegaba sudar, para que la bolsita con mi cuaderno no resbalara y cayera en el balastro.

*

¿Qué es la frontera? Hay un río que riega dos país o un muro que separa o un puente que lleva y trae o una adua-

na que revisa papeles y bolsos o calles que hablan varias lengua. Allí, donde la sangre se mezcla, la lengua se entrevera, la vida se multiplica, donde los mapa se unen o se despegan, donde alguien dibujó una línea sobre agua o un borde sobre tierra, los artista viven fronteramente y crean un estuario idiomático.

Somo un país tropical pero con frío, onde no sabemo qué tipo tierra pisamo, y el río es agridulce. No somo una definición, semo una nube de gente.

Nós semo da frontera, como u sol qui nace alí tras us ucalito, alumeia todo u día incima du río y vai durmí la despós da casa dus Rodríguez. Da frontera como a lúa que hace la noche casi día, deitando luar nas maryen del río Cuareim. Como el viento que hace bailar las bandera. Como a yuva que lleva us ranyo deles junto con los nuestro. Todos nós semo da frontera como eses pásaro avuando de la pra qui, cantando un idioma que todos intenden. Viemo da frontera, vamo pra frontera, como us avó y nuestros hijo, cumendo el pan que u diabo amasó, sofrendo neste fin de mundo. Nosotro semo la frontera, más que cualqué río y más, mucho más que cualquier puente.

*

Yo masticaba el jeito de hablar de mi madre como si fuese una rapadura de chala, saboreando el dulce de su sonancia, su arte de darse vuelta en las palabra. Mi madre istaba me rezongando: “Fabi, tú é como vaca de pobre, vive na calle”, y de repente, intraba alguien en el almacén, y ella se viraba en su voz: “Buenos días, vecina. ¿Qué va a llevar?”, y yo me estiraba en su rumor de arroyo embarulhado.

Muchos años después, una profesora me dijo: “Lo de su madre se llama diglosia.” Intonce, su jeito perdió el encanto. “Fabi, no entiques conmigo”. Su talento dejó de ser

espiral de melodía, veleta de mi destino y pasó a ser diglosia pra sempre.

La profesora bautizó el don de mi madre con una palabra parecida a una enfermedad que no se puede olvidar.

*

Dibujo la partitura de la voz de mi madre en un papel, para que su cantito, las historia que ella me contó, las historia que mi abuela le contó a mi madre, y así, hasta el comienzo de los tiempo… escribo para que la cadena no se rompa… escribo para que el silencio no borre las voz de mi pueblo. Porque si no: ¿Cómo la gente, allá afuera, vai se interar de nuestra tristeza, si no salimo en ningún lado? Ni en libro, ni en televisión, ni en radio… Y además, si los hijo que se fueron a estudiar, se isqueceron de nosotro. Si la ruta istá cortada, ¿quién va venir? ¿Istamo por desparacer?

Escribo para que mi pueblo no desaparezca, para que volvamos a resucitar.

*

Las palabra son de nadies. Lo mejor es soltar ellas, dejarlas volar suelta por el barrio para que hagan nido en cualquier gajo. Si uno le corta las ala y amarra ellas en la jaula de nosso peito, elas podem morir de sed, silenciándose hasta hincharnos de tristeza. Mis caderno son mi intento de soltarlas. Abrir las puerta de mi silencio. Decir todo lo que no tenía dicho. Sacar las espina de mi nido para poder dormir liviano, sintiendo el aire caminar por mí.

Las palabra no nacieron para morir encerradas en la boca. Escribo buscando que ellas incontren su destino, quisiera que descubrieran su nombre. El lugar exacto para el que nacieron. La melodía que brotó para acompañar un ladrido. Dibujar los ruido de la vida. Yo quería que cada letra

incontrara su padre y su madre. Pero no pude. En la frontera, las palabra también istán quebrada. Fazem parte de pedazos de árboles estirados en las lengua de piedra de la gente. ¿Qué sonido va inventar uno si hasta lo que uno piensa ya tiene patrón? Solo se pode repetir como el loro de doña Cora, que pasa todo el día: papa rica, hola, loro, papa... Ni siquiera uno puede querer el silencio porque acá, cuando los ruido se deitam, es más peligroso, las agua de la cabeza empiezan a se mover, lambendo las cara que uno no quiere recordar y los tronco que uno prefiere isquecer. En la frontera, ni el silencio es de uno.

*

Todas las noite, la voz de mi madre se sentaba en los pie de mi cama y me adormecía cantando: *Duerme, dorme, criatura, / que tu madre istá cansada das costura. / Sueña, soña, criatura, / con un cielo istrelado y rapadura*... Yo solo quería dibujar su voz en un papel, para que siguiera sonando en mí, y para que un lector, quién sabe dónde, un día me leyera, y tuviera las palabra de mi madre en su boca.

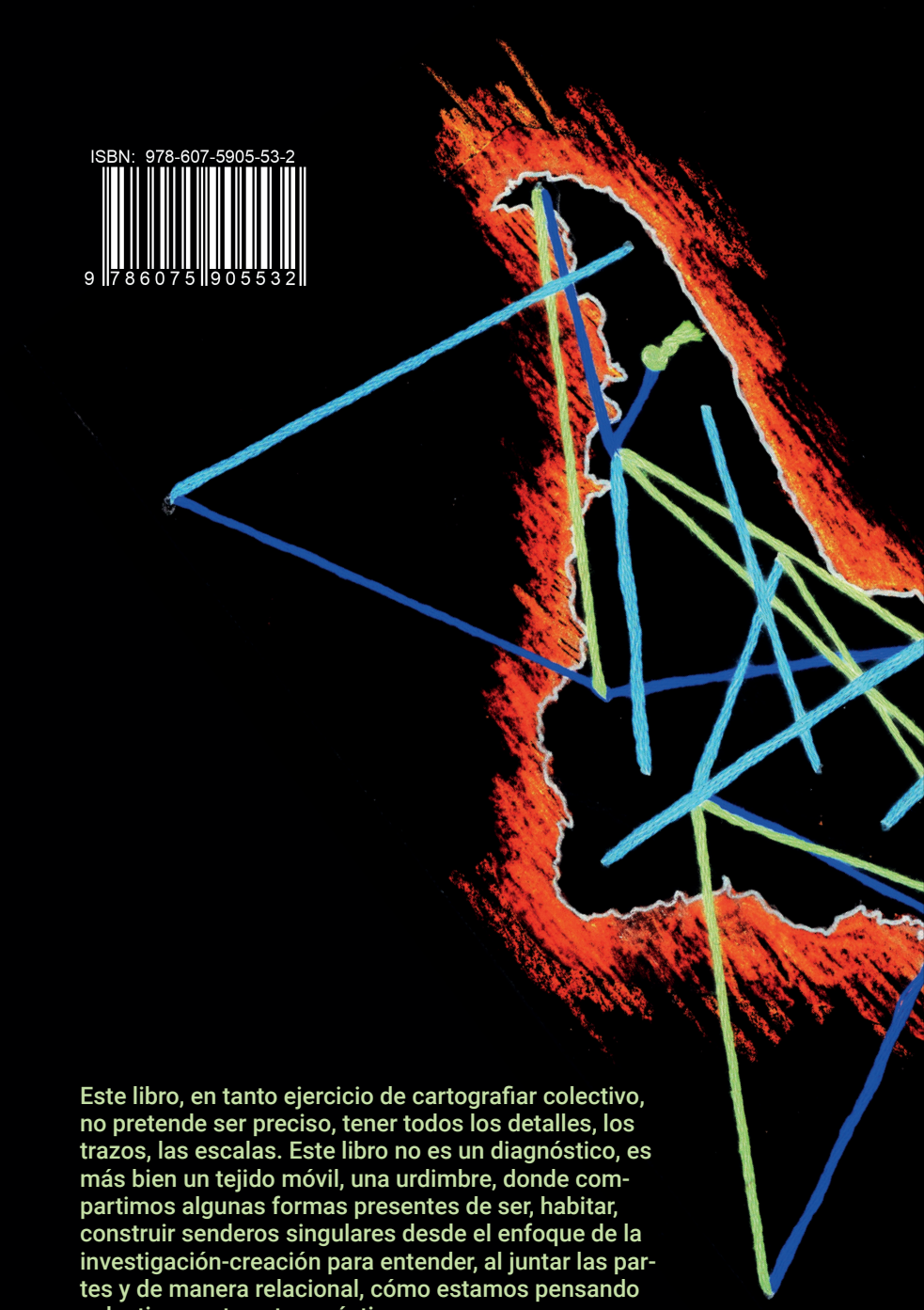
A veces, en algún interrogatorio, pido perdón por esta lengua que se tuerce das gana que tiene de historiar. A veces, prometo que voy cerrarme, voy a poner una tapa arriba. Me gustaría imaginar que cuando cierren la última página de mi voz, van recordar mis palabra, mucho mejor de lo que yo las dije.

* * *

Fabián Severo

(Uruguay, 1981) es docente de Literatura, coordinador de talleres de escritura y autor de Noite nu Norte, Viento de nadie, NósOtros, Viralata (Premio Nacional de Literatura, 2017), Sepultura, Abecedario poético + gráfico (Premio a las Letras, 2024) y Costuras. Recibió el Premio Morosoli (2010) y la beca Justino Zavala Muniz (2012). Participó en ferias y congresos en Uruguay, Cuba, Brasil y Argentina. Fue jurado en premios literarios nacionales, formador docente y asistente académico en Educación Pública. En 2025 grabó el disco De Norte a Sur junto a Diego Kuropatwa.
E-mail: fabiansevero@gmail.com

ISBN: 978-607-5905-53-2



Este libro, en tanto ejercicio de cartografiar colectivo, no pretende ser preciso, tener todos los detalles, los trazos, las escalas. Este libro no es un diagnóstico, es más bien un tejido móvil, una urdimbre, donde compartimos algunas formas presentes de ser, habitar, construir senderos singulares desde el enfoque de la investigación-creación para entender, al juntar las partes y de manera relacional, cómo estamos pensando colectivamente estas prácticas.