An abstract geometric design featuring a central square composed of smaller squares in a checkerboard pattern of purple and white. This central square is surrounded by larger, overlapping squares and lines in shades of purple, creating a complex, layered effect. The design is set against a background of light purple and white, with a dark purple gradient at the bottom.

Cartografías teórico-metodológicas en la investigación artística

Armando Andrade Zamarripa y Raquel Mercado Salas
Coordinadores



Cartografías teórico-metodológicas en la investigación artística

Armando Andrade Zamarripa y Raquel Mercado Salas
Coordinadores



Cartografías teórico-metodológicas en la investigación artística

Armando Andrade Zamarripa y Raquel Mercado Salas
Coordinadores

Cartografías teórico-metodológicas en la investigación artística

Primera edición 2021

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20131
editorial.uaa.mx

© Armando Andrade Zamarripa
Raquel Mercado Salas
(COORDINADORES)

© Armando Andrade Zamarripa
Raquel Mercado Salas
(PRÓLOGO)

© Jessica Janeth Urzúa Moreno
Fernando Plascencia Martínez
Yadira Torres Briseño
Raquel Mercado Salas
Adriana Rodríguez Ruiz
María Isabel Cabrera Manuel
Arelly Alicia Valdés Rodríguez
Armando Andrade Zamarripa

ISBN: 978-607-8834-14-3

Hecho en México / *Made in Mexico*

Los contenidos fueron dictaminados por investigadores de reconocida trayectoria y especialistas en la temática en la modalidad doble ciego.

Índice

PRÓLOGO

Armando Andrade Zamarripa

Raquel Mercado Salas

9

ARTEFACTOS CULTURALES

La expresión estética wixárika como metonimia cultural: ensayo de una operacionalización teórico-metodológica

Jessica Janeth Urzúa Moreno

Fernando Plascencia Martínez

17

CUERPO, VIOLENCIA Y FEMINISMO

¿Cómo abrir los ojos? Reflexiones sobre las imágenes violentas en escena

Yadira Torres Briseño

Raquel Mercado Salas

39

Cartografías y Arte: pensar las corporalidades desde el encuentro entre Braidotti y Butler para un arte LOCALizado

Adriana Rodríguez Ruiz

Raquel Mercado Salas

55

Desplazamientos en las estrategias de crítica simbólica, para el estudio del arte producido por mujeres en Aguascalientes

María Isabel Cabrera Manuel

Raquel Mercado Salas

71

ARTE MEDIAL CONTEMPORÁNEO

Un laboratorio digital como espacio ideal para escritores mediales

Arely Alicia Valdés Rodríguez

Armando Andrade Zamarripa

87

El medio [estorba] al cine: aproximación teórico-metodológica para producir un *paracinema*

Armando Andrade Zamarripa

103

PRÓLOGO

Armando Andrade Zamarripa
y Raquel Mercado Salas

Este es un libro que reconoce nuestros pasos colectivos, todos aquellos que hemos andado durante años juntas, juntos, en una complicidad afirmativa y fehaciente para pensar y producir arte. Como lo indica su nombre, el libro está hecho de cartografías, de caminos que dialogan con la teoría del arte, con procesos de producción, con experiencias, con ensayos; con la búsqueda, de una cada vez más certera muestra de que las veredas andadas son tomadas y alimentadas por una comunidad que, poco a poco, construye su propia historia y memoria. La persona plural desde la que hablamos es la que hace referencia a una comunidad que es a su vez diversa y múltiple: desde las ciencias sociales, con las metodologías más cercanas a las artes, hasta las que nacen de los propios procesos de estudios y producción de las artes y las humanidades contemporáneas ubicadas en los territorios más cercanos, complejos y problemáticos.

La generación de este libro como herramienta metodológico-conceptual para los trabajos colaborativos del grupo colegiado de docentes y estudiantes, se ubica entre los proyectos que han sido impulsados, desde hace más de una década, a través de los posgrados del Centro de las Artes y la Cultura. De la Maestría en Arte nace la convocatoria que da origen a este libro y cuyo interés es el de plantear trabajos colaborativos a través de coautoría entre profesoras(es) investigadoras(es) y jóvenes estudiantes de posgrado, para involucrar de manera académica el seguimiento, las problematizaciones, las discusiones y los descubrimientos que, en conjunto, se elaboran desde proyectos específicos. El uso de la cartografía como requisito fundamental de los distintos capítulos obedece a una preocupación de territorialización del análisis del arte a través de una política de localización y a partir de ésta realizar un vínculo con la sociedad a la que se dirigen los proyectos desde el posgrado con orientación profesionalizante. Cartografías porque las derivas, los tratamientos, los cursos de cada una de las problemáticas aquí presentes no son fijas, sino que se reconstruyen constantemente, porque a partir de ellas se cuestionan las metodologías hegemónicas del arte y la cultura, porque implican restituir devenires que modifican los flujos y las preguntas de acuerdo con los impulsos vitales que cada proyecto ofrece y porque, finalmente, implican reconocer que la investigación en arte es ella misma creativa y generadora de pensamiento.

La respuesta a la convocatoria ha derivado en una serie de trabajos que hemos reunido en tres ejes, el primero de ellos ha sido nombrado Artefactos Culturales, porque acompaña el capítulo “La expresión estético wixárika como metonimia cultural: ensayo de una operacionalización teórico-metodológica”, de Jessica Janeth Urzúa Moreno y Fernando Plascencia Martínez, quienes a partir de un acercamiento epistémico crítico sobre la cultura wixárika esbozan su estructura, dinámica socioeconómica y el desplazamiento territorial por múltiples factores. Urzúa y Plascencia concretizan arropar la artesanía wixárika como “artefacto cultural” que presupone una metonimia simbólica de su cosmogonía y estructura social y su aculturación de un grupo de wixáritari migrantes. En la delimitación buscan alejarse de conceptualizaciones excluyentes a nuestra cultura, pero pertinentes para dar cuenta de la complejidad del concepto de comunidad en los huicholes avecindados en Aguascalientes y los procesos paradójicos de la artesanía dentro de las prácticas del turismo que homogeniza a las culturas.

El segundo eje se titula Cuerpo, Violencia y Feminismo, porque enmarca tres elementos principales para cartografiar las preocupaciones más inmediatas de las preguntas sobre el arte desde las perspectivas feministas en la investigación del posgrado. Se abre el apartado con el capítulo “¿Cómo abrir los ojos? Reflexiones sobre las imágenes violentas en escena”, de Yadira Torres Briseño y Raquel Mercado Salas, llevando la pregunta que Didi-Huberman ha planteado frente a la filmografía de Farocki, a la posición crítica que la producción, distribución y consumo de imágenes violentas en escena, principalmente a niveles nacional, regional y local. Lo anterior en relación con una ética del uso de las imágenes y la narrativa testimonial que se identifica desde la primera persona de algunos de los apartados del capítulo. Este capítulo es un posicionamiento frente a la producción de arte en el mundo contemporáneo, en donde la violencia se ha vuelto un tópico nuclear en todos los discursos artísticos, pero no siempre se hace reflexivamente y no se dispone de una ética que cuestione la representación o la reproducción de los mecanismos de poder sobre los cuerpos. La tríada violencia-testimonio-ética es la base del cuestionamiento que se formula en este capítulo, “¿Cómo abrir los ojos?”: ¿cómo hacer uso de la poética de las imágenes sin instrumentalizar a las(os) espectadoras(es), los testimonios y los recursos escénicos? Torres y Mercado apuntan a través de diversos ejemplos, teóricos y de producción, algunas formas de sustraerse a los cánones y narrativas de poder.

El siguiente capítulo de este apartado “Cartografías y arte: pensar las corporalidades desde el encuentro entre Braidotti y Butler para un arte localizado”, escrito por Adriana Rodríguez Ruiz y Raquel Mercado Salas, realiza una exposición de una de las discusiones más importantes, desde los años noventa y a la fecha, dentro de las teorías feministas contemporáneas en el uso de los conceptos: el uso del “género” y la “diferencia sexual”. Gracias a la entrevista publicada por la editorial Gedisa en la colección de Diferencias, como parte del libro *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* es que podemos asistir de manera pública y escrita a la discusión entre Butler y Braidotti, en donde cada una de ellas defiende el posicionamiento que los estudios de género o la historia de las mujeres ofrece en cada uno de sus territorios materiales y conceptuales. El uso de la diferencia sexual por parte de Braidotti responde a las luchas de las mujeres cuyas redes han sido clave para sostener distintas vindicaciones a partir de la decadencia de la propia historia contemporánea europea, sin olvidar enfatizar que al hacer uso de este término no

está limitándose a un espectro biologicista, sino derivado del análisis del discurso postestructuralista de la sexualidad como uno de los principales ejes del biopoder. De esta manera, la distancia entre el uso del “género” y la “diferencia sexual” se enmarcan no solamente en parámetros distintos del lenguaje, sino de la localización de los fines que se buscan con ambas teorías y su relación con el ámbito de las subjetividades contemporáneas.

El apartado cierra con el capítulo “Desplazamientos en la crítica simbólica, para el estudio del arte producido por mujeres en Aguascalientes”, escrito por María Isabel Cabrera Manuel y Raquel Mercado Salas, en el cual plantean un posicionamiento inicial al establecer cómo abordar el problema de la representación, la teoría, la historia y la crítica del arte desde una posición feminista. En este capítulo realizan, a través de las tesis de Griselda Pollock, el tratamiento crítico de la narrativa del “Otro” en distintos abordajes materiales del arte, y la apuesta por un arte menor, desde las perspectivas feministas políticas y colectivas que se decantan por un pueblo futuro. Uno de los recursos usados en este capítulo es el “giro de tuerca” a las posiciones más conservadoras respecto al tema; una de ellas la de realizar una comparación entre la producción hecha por sujetos hegemónicos, varones, y la producción hecha por mujeres, ya que la comparación de los objetos artísticos respondería a un canon preestablecido y a un discurso interno a la propia historia del arte. El giro de tuerca se da, precisamente, al no caer en el terreno de “la igualdad” histórica o simbólica, que nunca lo es de manera fáctica en la producción, distribución y consumo, sino reestablecer una mirada siempre política de la caída de los monumentos, de las estrategias del Estado y de las necesidades colectivas de la producción hechas por mujeres, con la promesa de presentar, posteriormente, los resultados del proyecto de investigación en ciernes sobre las artistas mujeres en Aguascalientes.

En el último apartado titulado Arte Medial Contemporáneo se presentan dos casos de proyectos de investigación artística que exploran diversas nociones de la intermedialidad aplicada a diversos soportes e intenciones poéticas que van desde la escritura expandida al paracinema (un fenómeno de desmaterialización del dispositivo cinematográfico por un “efecto cine”). En el capítulo “Un laboratorio digital como espacio ideal para escritores mediales”, de Arely Alicia Valdés Rodríguez y Armando Andrade Zamarripa, se explora una conceptualización de espacialidad virtual “distópica” para la creación de un laboratorio digital que incite a la práctica de la escritura expandida fuera de la

estructura de los talleres literarios creativos. Como primer gesto crítico se pone en cuestión la idea de la profesionalización de escritores, dado que en la tradición formal y profesionalizante en estudios superiores no se ha practicado en un entorno libre, ya sea porque se considera un proceso de enseñanza-aprendizaje acompañada de escritores “como figuras de autoridad”, asimismo, como una práctica con una estructura horizontal que las poéticas individuales no sean coartadas en la primera intención de salirse de la escritura tradicional. Por tanto, las escrituras expandidas que ocupan de tecnopoéticas (escritura que implica el uso de tecnología) para la práctica de la intermedialidad y sus diseminaciones lingüísticas en otros soportes y disciplinas posibilitan considerar más bien un espacio como laboratorio medial, que toman como modelo los laboratorios de experimentación científica, donde incluso el error es probable, así como la integración de procesos multidisciplinares. Finalmente, ensayan la posibilidad de idear un espacio de experimentación con medios tecnológicos para realizar estancias como laboratorios creativos de experimentación que propicien el aprendizaje invisible y autónomo.

Concluye este apartado con el capítulo “El medio [estorba] al cine: aproximación teórico-metodológica para producir un paracinema performativo”. escrito por Armando Andrade Zamarripa, en el que expone un estudio de caso para describir, comparar, evaluar y comprender diferentes aspectos del problema de su investigación artística titulada “El medio [estorba] al cine”, que consigue explorar la noción del *paracinema*, concepto acuñado a las obras que emplean la desmaterialización del dispositivo cinematográfico y el “efecto cine” (lo cinemático) como elemento en presencia y representación de un objeto o performance artísticos. En su exploración esboza una comparativa de basamentos epistemológicos y metodológicos de otros proyectos similares a esta práctica artística situada a sus posibilidades formales y discursivas. Esto implicaría una adecuación tecnológica a soportes análogos y la inclusión de elementos escénicos estudiados a través de la arqueología de medios escénicos, ópticos y audiovisuales con posibilidades performativas.

Con esta modesta intención de articular las múltiples cartografías teórico-metodológicas y radicalmente complejas, que conforman esta publicación, se espera, se desea y se cautiva a las lectoras y los lectores para sus procesos indagatorios y creativos inmediatos.



ARTEFACTOS CULTURALES





La expresión estética wixárika como metonimia cultural: ensayo de una operacionalización teórico-metodológica

Jessica Janeth Urzúa Moreno
jessie.urzua.moreno4@gmail.com
0000-0003-39153883

Fernando Plascencia Martínez
fplascen@correo.uaa.mx
0000-0002-5664-6260

Introducción: a propósito del título

Este documento busca responder a una convocatoria que la Secretaría Técnica de la Maestría en Arte lanzó a los maestrantes inscritos en el posgrado: explorar la cartografía teórico-metodológica derivada del proyecto profesionalizante en torno al fenómeno artístico y cultural elegido. El proyecto profesionalizante, en nuestro caso, consiste en la realización de un evento que promueva el arte y la cultura wixárika, con una exposición de los productos artesanales de los miembros de esa cultura asentados en nuestro estado. En este momento, se tratará la manera en que se abordará, desde la teoría y la metodología, ese asentamiento y la forma en que los objetos a promover reflejan la cultura del grupo vecindado en Aguascalientes.

La población objeto de estudio es un enclave cultural al interno de otra cultura, eso trae consigo algunos problemas

teóricos y metodológicos que debemos resolver. Comenzaremos por exponer panorámicamente las características del grupo estudiado, para luego atender a las implicaciones teóricas derivadas de su posición al interno de otra cultura. Después se expondrá la forma de identificar los bienes culturales que produce y cómo estos objetos representan su cultura, metonímicamente, con una adecuada conceptualización y forma de recolección de datos.

Para terminar esta introducción, recordemos que la metonimia es una figura retórica que se basa en la contigüidad de elementos englobados por un contexto común que sirve de intermediario, de modo tanto semántica o conceptual, como material o referencial (Grupo M, 1987: 192). A diferencia de la metáfora que une dos contextos diversos, la metonimia opera al interior de un mismo contexto; en este caso, la cultura huichol y los artefactos dados en ella. Hay contigüidad y no semejanza, como en la metáfora (Lakoff y Johnson, 2009: 189-197). Esa cercanía permite a la metonimia mostrar una zona activa, la artesanía (artefactos culturales), que nos remite al punto de referencia, la cultura huichol, mostrando su cosmogonía, usos, valores y costumbres a través de la producción y uso de los objetos. En este caso, una parte activa la totalidad, dándose una forma de manifestarse al tomar el todo por la parte; en nuestro caso, representar la cultura wixarika por su producción estética, hipótesis e intención de la investigación a realizar. Este énfasis es de inicio, pero no significa que no aprovechemos las otras posibilidades de la operación metonímica para analizar otras relaciones de la artesanía wixárika con su cultura: la parte por el todo; el contenido por el continente; la personificación por el nombre; el lugar por la institución o por el acontecimiento o la persona; el productor por el producto y el controlador por los subordinados. Formas todas ellas de proximidad que pueden ser adoptadas por la contigüidad contextual metonímica (Cuenca y Hilferty, 1999: 110-124).

Los huicholes: etnografía sumaria

Los huicholes son un grupo étnico perteneciente a la familia yuto-nahua, emparentado con los coras y los tepehuanos, así como con los grupos nahuas. Se autodenominan wixárika, en singular, o wixaritari, en plural. Originalmente, se asientan en la Sierra Madre Occidental, en la parte de Jalisco, correspondiente con los municipios de Mezquitic y Bolaños. En Nayarit, se ubican

en La Yesca, El Nayar y Tepic. Finalmente, también se distribuyen en parte de Zacatecas y Durango, aunque en forma minoritaria (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas [INPI], 2020).

La organización social básica es la familia extensa, virilocal, patrilocal, gerontocrática y poligínica, que constituye al rancho, un microasentamiento con patio ceremonial central alrededor del cual se agrupan las habitaciones y el templo de los antepasados. Los ranchos dispersos constituyen la comunidad, esta puede ser integrada en torno al rancho donde reside el anciano en jefe del grupo parental que une a los ranchos de sus hijos como unidad territorial y ritual (Acosta, 2001: 10).

La organización política tiene en su cúspide a la asamblea comunal, formada por jefes de rancho y hombres y mujeres adultos en general. Presenta, además, un sistema de cargos, con un Consejo de Ancianos a la cabeza, integrado por los marakames, los chamanes que son los depositarios de la mitología fundadora de la memoria del grupo y los códigos de conducta, así como vínculos con lo divino y los antepasados. La Casa Real, de las cabeceras comunales, es la sede del gobernador tradicional y sus funcionarios auxiliares, autoridades cívico-religiosas portadoras de las varas de mando. Estos se ocupan tanto de los problemas de los comuneros como del ayuno ritual de las ceremonias religiosas. Hay un relevo anual de estas autoridades mediante el cambio de varas (Acosta, 2001: 7; Anguiano, 2018: 37-44; Neurath, 2002: 127-229, 297-318).

La religión de los huicholes es chamánica, hay especialistas religiosos que derivan su autoridad y competencia de la capacidad de trance inducido por los enteógenos (Eliade, 2019). No se basa tanto en el trance personal como en la experiencia tradicional derivada de un sistema abierto de cosmovisión mítica base de la cultura wixárika. El Sol, distante pero presente en su ideología, es el símbolo mayor del sistema. El maíz, el venado y el peyote, son la trilogía temática que recorre todo el sistema mítico que da consistencia constitutiva no sólo a las narraciones fundacionales que emite el marakame en trance, sino que también permea los rituales, las fiestas, el arte, la representación y uso del mundo social y natural en la vida cotidiana en general (Lumholz, 2004: 151-178; Luna, 2016: 66-68; Villegas, 2016: 24-29).

La cosmología, en sentido estricto, la división del mundo en cinco regiones, es la armonía que atraviesa no sólo la mitología y el ritual. El cinco es la representación de la totalidad cósmica y la perfección, el criterio de la clasificación de las partes del mundo, de los tipos de maíz, de las veces que hay que

realizar una acción o de los colores fundamentales, entre otras muchas cosas más (Benítez, 1968: 251-289). La cultura huichol se puede estudiar como la melodía que atraviesa esa armonía que es el número cinco, el paradigma que organiza el sentido de la cultura ideal, material y conductual de los huicholes como realización de sintagmas, en el sentido que Lévi-Strauss da a este par de conceptos (Lévi-Strauss, 1987: 235-240).

La economía huichol refleja la variada zona de climas y la accidentada topografía de su hábitat, la tierra cultivable es escasa y sólo permite una agricultura y una ganadería de subsistencia y autoconsumo. El cuamil –el cultivo de maíz, frijol y calabaza, hecho manualmente con la coa– es el único cultivo posible en las laderas, aunque, en muy pocas ocasiones, hay alguna siembra por medio del arado. Por otra parte, la ganadería es muy escasa, la carne se come poco y en fiestas y ritos, donde suele haber sacrificios. Finalmente, es frecuente la migración y la búsqueda de trabajo asalariado estacional en los cultivos de tabaco, tomate y otros productos agrícolas. Es en este punto que debemos observar una actividad económica que no tiene que ver con el autoconsumo y sí para la economía de mercado: la artesanía (INPI, 2020; Neurath, 2003: 9-11).

La artesanía y su relación con la cultura wixárika es el foco de atención del objetivo de este documento. La expresión estética de los huicholes, sin embargo, no es siempre para el mercado, hay objetos rituales que en principio no son mercancías (Neurath, 2003: 11). Por lo demás, la expresión artística huichol presenta características que le son propias independientemente de su destinación. Lo primero es la profunda relación de la producción estética con la cosmovisión mítico-mágica del mundo social y natural, tanto en la esquematización cognitiva, perceptual y conductual, como en la figuración iconográfica. El número cinco que ordena y perfecciona a los cinco puntos cardinales, los cinco centros ceremoniales, los cinco colores del maíz y las cinco veces que una acción completa un acontecimiento “cotidiano” (en realidad la vida cotidiana del huichol es ritual), acompaña a la producción y la expresión de la artesanía, en la aparición de elementos y su composición. En relación con los elementos, la iconografía parte de la escena mitológica: el sol, el maíz, el venado y el peyote como analogantes principales que asocian, condensan o desplazan escenas y escenarios míticos (Kindl y Neurath, 2009:13-32). Aunque, más bien, representan la realidad cotidiana a partir de la representación mítico-ritual, con elementos naturales como flores o con personajes como la ardilla, el águila o Watekame, el Noé huichol. Estas cosas derivan del trance chamánico y del

canto del marakame, como también los colores psicodélicos, vívidos y brillantes. Los materiales como la madera, los colorantes naturales, resinas vegetales, algodón, lana y chaquiras vehiculan una expresión inconfundible (Anguiano, 2018: 277-294; Kindl y Neurath, 2005: 6-30; Negrin 1977, 26-32, 36-38).

La conceptualización de cultura y el asentamiento huichol hidrocálido

El concepto científico de cultura nace y se desarrolla en la tradición antropológica, la ciencia social que estudia la variación y la semejanza cultural y biológica del ser humano (Giménez, 2005: 41-50). Tylor crea el concepto paradigmático de cultura como todo lo humano y socialmente construido, transmitido y aprendido. Ese concepto apuesta por la semejanza entre las culturas, la diferencia es mero accidente evolutivo, las culturas se diferencian por su grado de evolución. Hay, al respecto, una postura reactiva que establece que las culturas son únicas e irreductibles entre sí, no son semejantes sino siempre diversas. La evolución cultural, afirma esta posición, es una ficción naturalista irrealizable en la cultura. El prototipo de esta postura fue el particularismo histórico, con esta perspectiva arranca la noción de la multiplicidad e irreductibilidad de las culturas. Optaremos por la diversidad cultural, la cultura wixárika no evolucionará hasta asemejarse a la nuestra y es definitivamente diversa e irreductible en relación con nuestra cultura. Además, nos tropezamos con otra dificultad más, al interior de una población no hay una cultura única; no hay diferencias sólo entre las culturas, sino que además una misma cultura presenta diferencias al interior de sí misma, como lo advierte el marxismo en un principio y luego los estudios culturales latinoamericanos lo conceptualizaron: la cultura es división y significado, poder y sentido (Giménez, 1999: 76). Es conveniente observar que la definición total y homogénea de cultura también fue superada en la antropología, pues se aceptó tanto el estudio de la sociedad compleja como el concepto fragmentario de cultura como síntesis de poder y sentido en la multiculturalidad (Nahmad, 2014: 75-84).

En nuestro caso, hay una cultura que se encuentra inserta en otra, una cultura indígena u “originaria”: los huicholes, insertos en una variante de la cultura occidental, la de la ciudad de Aguascalientes. Hay aquí dos cuestiones a tratar: la definición de cultura indígena, en realidad culturas, y la forma

en que debemos abordarla desde nuestra propia cultura. El inconveniente es muy grande, porque las definiciones de la cultura indígena rozan tanto el etnocentrismo y el elitismo como el racismo. Incluso, la cuidada y considerada definición multidimensional que Peña (2008: 128) atribuye a Alfonso Caso, no supera del todo ese peligro. La definición citada enlista cuatro dimensiones del concepto indio: la biológica, el conjunto preponderante de caracteres físicos no europeos; cultural, las técnicas, ideas y creencias aborígenes o europeas en desuso con preponderante solidaridad mecánica (homogénea y grupal); lingüística: el uso preponderante de lenguas indígenas, a veces monolingüe y a veces con el uso paralelo de la lengua indígena con alguna otra lengua occidental; la psicológica: sentido de pertenencia a la comunidad indígena.

Con las precauciones debidas, este será el concepto que utilizaremos, sólo con algunas aclaraciones en torno al concepto de comunidad. La comunidad se ha definido no sólo como la unidad espacial, social y cultural de los indígenas, sino también como el único espacio vital para que exista la cultura indígena y por lo tanto como único criterio para definir lo indígena (Aguirre Beltrán, 1990: 79; Zolla y Zolla, 2004). Es importante señalar que la comunidad puede referirse a la familia extensa, al linaje, al clan o al pueblo. Siempre y cuando haya un común código cognitivo, valoral y conductual acompañado de una autopercepción y una heteropercepción de pertenencia en diversos grados. En nuestro caso, los huicholes avecindados en Aguascalientes deben ser analizados para encontrar ese importante rasgo que define lo indígena para identificar la forma particular en que se actualiza este dispositivo: la comunidad huichola en Aguascalientes y sus eventuales peculiaridades por esta situación. No se puede ignorar que hay estudios que han mostrado la aculturación huichola de grupos que residen en la ciudad y sus efectos en la forma en que se especifica la cultura wixárika (Macedo, 2018). También, en ese sentido, se han reportado efectos que procesos sociales del entorno, como el turismo, han ocasionado a la artesanía wixárika (Le Mur, 2015). Por lo demás, es capital recordar, como lo ha señalado De la Peña, la dimensión identitaria asumida y el grupo de referencia correspondiente, es lo más relevante de la comunidad como referencia última del indígena. Además, el grupo de referencia puede ser la familia, la asociación ritual, la comunidad, el barrio u otro colectivo social, por lo que esto se debe establecer etnográficamente.

El segundo problema es si el abordaje de esa cultura indígena, con sus obvias diferencias, se abordará desde el punto de vista de los estudios

interculturales, del multiculturalismo o de los estudios multiculturales. A lo que se añade la dificultad de que, si lo hacemos desde los estudios multiculturales, lo haremos o no asumiendo las paradojas implicadas (Sefchovich, 2004).

En los años cincuenta del siglo xx, la descolonización y el ascenso de grupos sociales no hegemónicos, los jóvenes, las mujeres, los negros, los indios, etc., provocaron un esfuerzo del primer mundo por entender las producciones de otras culturas más allá de la hegemonía, el elitismo y el etnocentrismo. Esto dio lugar a los estudios interculturales como propuesta teórica y metodológica, basados en el deseo genuino por comprender al otro y reparar su descalificación y propiciar su comprensión. Los límites de los estudios interculturales, más allá de sus buenas intenciones, se dan en que la comprensión del otro se hace en los términos de la propia cultura. Es una forma de etnocentrismo que reduce a las propias categorías lo ajeno para comprenderlo, pero también para reducirlo y controlarlo. La concepción del otro se hace para borrar sus peculiaridades como una alteridad homogénea, sería como conocer a los huicholes, para quitarles su “atraso” y su cultura indígena e incorporarlos a la cultura mexicana moderna y occidental.

Multicultural y multiculturalismo se confunden, pero no son lo mismo. La diversidad cultural no implica desigualdad, esta última deriva de las asimetrías del campo social. La multiculturalidad es una situación de hecho, el multiculturalismo es una prescripción ideal del deber ser utópico, hay un juicio de valor detrás del multiculturalismo: el respeto a las diferencias y su preservación. No se trata de excluir la diferencia y así eliminarla, aunque sea por asimilarlos “solidariamente”; ni mucho menos de anularla con cualquier forma de violencia. Hay en este sentido unas paradojas que surgen de multiculturalismo como utopía: ¿hasta dónde debemos respetar la diferencia?, ¿qué tan etnocéntrica o elitista es la concepción de derechos e igualdad?, ¿hasta dónde las costumbres se deben respetar? Por citar algunos casos: la poliginia huichol, la venta de niñas-esposas en el sureste de México; el trabajo, matrimonio y prostitución infantil; o la violencia doméstica y el maltrato animal, entre otras muchas situaciones, ¿deben respetarse por ser rasgos culturales o tradicionales?

Como conclusión parcial, nos damos cuenta de que la visión total y homogénea de cultura debe ser sustituida por otra que conciba a las culturas como eventos particulares, tanto como las relaciones que se establecen entre las culturas entre sí, tomando en cuenta el postulado tanto epistemológico como ético del multiculturalismo, sin dejar de lado las paradojas que implica y su discusión.

Comunidad, cultura y bienes culturales: la producción de datos

La definición del grupo indígena como una múltiple dimensión biológica y cultural –desagregada esta última en otras dos dimensiones, la lingüística y psicológica– atribuida a Alfonso Caso, no se dejará de lado. Sin embargo, el concepto de cultura lo tenemos que hacer observable para producir los datos que buscamos. Realizaremos un estudio en el ámbito del multiculturalismo, reverenciando y respetando la particularidad cultural como comunidad. Pensando la comunidad como una dimensión etnográficamente definida, como lo concibe De la Peña. Por lo que debe establecerse en el trabajo de campo, en el que nos enfrentamos a una agrupación sustantiva de indios huicholes vecindada en Aguascalientes con una consistencia de grupo a determinar: club, familia extensa, solidarismo, etc., pero con un común código cognitivo, conductual y productivo aceptado que los constituye como comunidad.

La cultura es una forma particular de creación, transmisión y aprendizaje de símbolos cognitivos, conductuales y productivos, dando lugar a un concepto etnográfico: la situación social (Spradley, 1980: 39-45). Una situación social es un escenario social físicamente observable, donde podemos apreciar lo que la gente hace, lo que la gente usa y lo que la gente piensa. Por medio de la observación y la entrevista, podemos integrar respectivamente los patrones de la conducta cultural, de los artefactos y el conocimiento culturales de la comunidad estudiada.

Lo primero que tenemos que hacer es ver la forma en que la cultura huichol se realiza en Aguascalientes, tratando de establecer en una ficha de comunidad sus características como grupo social y contexto cultural específico. Las entradas de la ficha de comunidad más amplias, adaptando la ficha etnográfica del INPI a nuestros fines, son:

1. Ubicación en Aguascalientes.
2. Antecedentes históricos en la ciudad.
3. Organización comunitaria local.
 - a. Datos demográficos.
 - b. Organización social y familiar.
 - c. Organización política.

- d. Religión y cosmovisión.
- e. Organización económica y productiva.
4. Calendario festivo y cotidiano.
5. Manifestaciones estéticas.

Con esto se perfila la ficha de comunidad de los huicholes en Aguascalientes. Esta se realiza por medio de la entrevista y la observación participante, pero también se debe hacer trabajo de gabinete que nos dé información estadística e histórica en documentos pertinentes, como los de INEGI, por ejemplo.

Lo siguiente tiene que ver con una metonimia de la cultura que vamos a ensayar, es más metodológica que puramente conceptual. Se debe observar a los artefactos culturales en relación metonímica con la totalidad restante de la cultura huichol: con los patrones de la conducta y el conocimiento culturales. La artesanía huichol como representación y síntesis de la cultura huichol. Desde un principio tenemos una hipótesis: la cultura huichol está fuertemente integrada por la cosmovisión mítico-mágica, como lo argumentamos texto arriba. Hay un símbolo que atraviesa transversalmente a toda la cultura huichol: el número cinco. El conocimiento cultural, normas, valores y descripción del mundo y la sociedad, así como la conducta cultural, las acciones y las actividades complejas y los artefactos culturales, la producción y uso de artefactos, están condicionados por la constelación de símbolos vinculados con el número cinco y su consistencia cosmológica. La forma en que ese paradigma se actualice dará lugar a sintagmas figurativos y narrativos, combinados con los temas básicos del dominio cultural mítico huichol, la tripleta peyote-venado-maíz y sus analógicos simbólicos.

Artefactos culturales: arte y artesanía como dominios etic

No es el objeto de este documento tratar exhaustivamente la diferencia entre el arte y la artesanía. Apuntaremos una diferenciación que quizá no sea oportuna, pues son categorías de la cultura de elite occidental. Es decir, corremos peligro de caer tanto en el etnocentrismo como en el elitismo. En etnografía, son los actores, los nativos, los que marcan los dominios culturales proporcionándonos la versión emic de los conceptos; debemos estudiar con la

observación participante y la entrevista la ubicación de eso que nosotros llamamos arte y artesanía en el mapa cognitivo de la cultura huichol. Eso lo haremos en el trabajo de campo, por ahora partiremos de esquemas conceptuales étic, planteados por el marco teórico-analítico, que podemos luego revisar a la luz del trabajo de campo.

Umberto Eco (1980: 123-128) define al arte como un modo de comunicación y lo ubica en el ámbito de la producción de significados. El punto de partida de Eco es la función estética de Jakobson, la forma de comunicación en la que el referente del mensaje es el mensaje mismo. Mientras que en la función referencial el contenido del lenguaje es el objeto como contenido; en la metalingüística lo es el código; en la conativa, el destinatario; en la emotiva, el emisor; y en la fática es la comunicación misma.

Eco llama idiolecto al mensaje estético, un producto único y original que rompe con los códigos convencionales e instaura uno propio singular e irreplicable. Lo cual desautomatiza la realidad, produce extrañamiento y exige un esfuerzo extra de atención para la producción de los códigos que permiten la lectura del mensaje. Esto expande las estructuras mentales y desactiva la inercia y la costumbre, ampliando nuestros esquemas mentales, morales y emotivos, lo cual nos permite ver el mundo de una manera diferente, de una manera estética.

Por otro lado, la artesanía no llega a arte, no es creación que produzca idiolectos estéticos sino reproducción de un modelo determinado, una copia en el caso más extremo. La artesanía suele ejecutar objetos desde la tradición estereotipada, reproduce códigos sociales generando redundancia y reconocimiento, en oposición a la información y la novedad del mensaje estético. En otras palabras, la artesanía no produce un idiolecto sino, proponemos por nuestra parte, un sociolecto (Luna, 2005: 214). Este término designa en lingüística un uso peculiar del lenguaje realizado por un grupo social, lo proponemos para aplicarlo a la forma característica y peculiar del lenguaje expresivo por parte de un grupo específico: los huicholes en Aguascalientes.

Esta radical distinción se debe aplicar en el campo, el análisis de los objetos estéticos para observar la eventual generación de idiolectos o sociolectos. Se puede aventurar que hay tanto un sociolecto estético cultural: artesanía huichol. Pero también podría pensarse que las piezas, los objetos dentro de ese ámbito de producción, generen novedades e instituyan idiolectos particulares: arte huichol. En todo caso, esto está por verse en cada evento recopilado y

analizado, más allá que la clasificación nativa nos fije el dominio de eso que la teoría llama arte o artesanía.

Artefactos culturales: el análisis

Una artesanía wixárika manifiesta la cultura que lo produjo, es más que un mero reflejo; es expresión y reproducción de la cultura profunda. Para su análisis partiremos de dos modelos de base: los niveles del mensaje estético y la estructura del objeto cultural. Con ambos se formará un modelo operativo de análisis y una plantilla para crear las cédulas de recolección de datos.

El modelo de análisis del mensaje estético de Eco (1986: 132) contempla los niveles que se exponen a continuación. Nivel de los soportes físicos: dado en el lenguaje verbal, tonos, inflexiones, emisiones fonéticas; en el visual colores y materiales; en el musical timbres, frecuencias, secuencias. Es el nivel de la substancia de la expresión, en el sentido de Hjemslev, una materia con forma en el mensaje estético. Nivel de los elementos diferenciales del eje de selección: fonemas, ritmos, métrica, relaciones de posición, diferencias, elementos discernibles y separables formados con la substancia expresiva. Nivel de las relaciones sintagmáticas: relaciones de posición y proporción, perspectivas, intervalos musicales; en fin, la manera en que se acomodan y se relacionan entre sí los elementos diferenciales. Nivel de los significados denotados: significados codificados de los elementos diferenciales y su sintaxis. Nivel de los significados connotados: sentidos asociados a los significados denotados que pueden dar lugar a sistemas retóricos, estilizaciones y repertorios iconográficos. Nivel de las expectativas ideológicas: connotación global de todas las informaciones precedentes ubicadas en la forma de percibir el mundo y el contexto social, se identifica con los temas culturales en la etnosemática de Spradley (1980). Estos niveles del mensaje estético tienen que producir un idiolecto, una creación en la que los códigos del mensaje se aparten de lo establecido para ser arte, de lo contrario será artesanía o sociolecto.

El anterior modelo de base proviene de la semiótica, pensada como una lógica de la cultura, durante la optimista e imperialista versión de los años sesenta y setenta del siglo pasado de la semiótica estructural. Eso ya fue superado, pero nos aporta conceptos útiles a considerar. En este mismo tenor, recuperaremos a otro modelo de base de esa época, cuando la antropología

se puso intencionadamente a la cabeza del movimiento estructuralista. Lévi-Strauss (1964: 10-60) aporta el segundo modelo de base.

La ciencia moderna y la evolución del occidente se debe a la distinción que el pensamiento domesticado de los civilizados hizo de la necesidad y la contingencia, que produjo la ciencia occidental; modelo del pensamiento civilizado y motor del progreso tanto del conocimiento como de la sociedad. La ciencia es un modo de pensamiento que busca la necesidad, lo esencial, lo general, lo constante, mensurable y determinista, expresado con la ley científica. Busca la estructura, para a partir de ahí producir, inventar y crear eventos, artefactos como la penicilina, el motor a vapor y demás objetos del progreso y la civilización; la ciencia produce desde su estructura contingencias, eventos siempre reducibles a la explicación que la estructura que los produce siempre puede comprender. El arte, en cambio, procede en forma exactamente inversa, parte de eventos y luego crea una estructura que bien podrá ser consistente, pero es irrepetible y única. Lo único que une un objeto artístico con otro es la forma en que se constituye yendo de la contingencia a la estructura. El arte tiene, pues, una estructura, pero se forma por la cristalización de contingencias. Como evento artificial, producido como artefacto hecho por la cultura, la obra artística presenta tres contingencias unidas estructuralmente: la ejecución, la destinación y la ocasión.

La ejecución tiene que ver con la producción material del artefacto, los materiales que lo constituyen y la forma en que fue realizado. Las diferencias aquí se establecen entre las materias primas usadas, por un lado, y el contraste entre lo adecuado del procedimiento que lo produjo, su manipulación. El arte primitivo exterioriza problemas de ejecución, pinta, talla y dibuja toscamente materiales simples y naturales. El arte moderno no exterioriza los problemas de ejecución, los interioriza y puede, deliberadamente, exteriorizar, mostrar el virtuosismo tanto en el *Moisés* de Miguel Ángel como pretender imitar intencionalmente el desparpajo y la poca destreza en el dibujo de un niño por parte de Picasso. La exteriorización de una contingencia se manifiesta como si fuera estructural, su énfasis hace que las otras dos contingencias se hagan invisibles, se interioricen. En relación con la destinación, la intención de producir el artefacto para una función es interiorizada por el arte occidental elitista. El arte no es útil, es bello. Los objetos que exteriorizan la destinación son los objetos de uso, tienen una forma que sigue a la función y la significan y hacen posible. Finalmente, el arte culto exterioriza la ocasión, la situación que representa que puede ser su propia autorreferencia o la

narración y representación simbólica que tematiza y sublima, desprendiendo la narración de la cotidianidad, fijándola y haciéndola trascendente, produciendo el objeto atemporal y siempre actualizable por medio de la fruición, como la contemplación de la *Mona Lisa* o el *Desayuno sobre la hierba*.

El modelo operativo propuesto del artefacto cultural, por nuestra parte, combina los modelos propuestos por Eco y Lévi-Strauss, en los siguientes niveles

- I. Ejecución.
 - a. Soportes físicos: materias primas.
 - b. Procesos de producción y herramientas usadas.
 - c. Grado de pericia e intención conseguida de diseño.
 - i. Constitución de la sustancia y códigos sociales.
 1. Formas distinguibles como elementos.
 2. Relación de los elementos entre sí y con el todo.
- II. Destinación.
 - a. Función cultural codificada del objeto y sus sucedáneos.
 - b. Posición cultural de la función del objeto.
- III. Ocasión.
 - a. Narratividad de las sustancias expresivas según la ejecución y la destinación desde los códigos sociales.
 - i. Denotaciones.
 - ii. Connotaciones.
 - iii. Índice diferencial entre los códigos realizados en el artefacto y los códigos establecidos como idiolecto o sociolecto estético.
- IV. Relación del artefacto con la cultura.
 - a. Sistema de objetos culturales.
 - b. Conducta cultural.
 - c. Conocimiento cultural.

El trabajo de campo desde la cartografía teórico-metodológica

La ficha de comunidad a realizar por medio de la etnografía, planteada texto arriba, nos da el contexto sociocultural de nuestro trabajo, con las peculiaridades esperables de un asentamiento cultural fuera de su hábitat original. No

obstante, lo relevante de este proyecto reside en la focalización de los artefactos culturales como metonimia cultural wixárika; a partir de esto, encontraremos cómo la producción estética se vincula con la cultura productora. Esto quiere decir que se observarán los artefactos culturales para encontrar en ellos el comportamiento y el conocimiento culturales, aunque también se debe hacer la operación contraria y buscar los elementos del comportamiento y el conocimiento culturales que se plasmen en los artefactos, pero esto último sólo se hará como triangulación, pues podría forzarse la interpretación.

Se han retomado a lo largo de este documento las categorías etnográficas del Modelo Secuencial de Investigación Etnográfica (Spradley, 1980), pero no su protocolo basado en la emergencia, debido a que se ha definido el objeto de estudio y sus dimensiones y operacionalización en una ficha de comunidad y un modelo operativo. Lo anterior nos permitirá hacer tanto las cédulas como los protocolos de observación y de entrevista para la recolección de datos. Se utiliza, entonces, la noción del observable cultural: conocimiento, conductas y artefactos, así como las dos técnicas fundamentales de recolección de datos, la observación participante y la entrevista.

La observación participante y la entrevista arrancan con la pregunta, el ítem que busca la información específica. Algunas preguntas se contestan por medio de la observación, pero otras sólo se pueden contestar por parte de un informante competente por medio de la entrevista. En la primera opción el investigador se planea la pregunta a sí mismo y busca los datos para responderla; en la segunda, el investigador tiene que hacer la pregunta a un informante. Otras preguntas pueden ser conseguidas tanto por medio de la observación como por la entrevista. Además, es habitual que triangulemos un mismo dato entre ambas técnicas.

El modelo operativo nos servirá de plantilla para hacer las cédulas de ambas formas de recolección de datos, como podrá verse en el cuadro que se presenta a continuación. Se designa con las iniciales O. P. a la observación participante y con E. a la entrevista. Cuando en principio la técnica es preferente, se coloca en el cruce con el ítem respectivo un signo +; cuando es secundaria, aunque útil, se pone un -, si ambas tienen la misma relevancia compartirán el +.

<i>CONSTRUCCIÓN DE CÉDULAS DE INVESTIGACIÓN DE CAMPO</i>			<i>TÉCNICA</i>		
<i>MODELO OPERATIVO</i>	<i>ÍTEMS</i>	<i>O. P.</i>	<i>E.</i>		
I. Ejecución			¿Cómo se hace este objeto?		
a. Soportes materiales: materias primas	¿Qué materiales se utilizan para hacer este objeto?	+	+		
b. Procesos de producción y herramientas usadas	¿Qué acciones son necesarias para hacer este artefacto? ¿Cuántas y cuáles son las herramientas y cómo se usan?	-	+		
c. Grado de pericia e intención conseguida de diseño	¿Qué características, entrenamiento, conocimientos y capacidades se necesitan para producir este artefacto?	-	+		
i. Constitución de la sustancia y códigos sociales	¿Los materiales de algún artefacto o forma son especiales o puede ser cualquiera?	-	+		
1. Formas distinguibles como elementos	¿Cuáles son las partes y los elementos de este objeto?	-	+		
2. Relación de los elementos entre sí y con el todo	¿Cómo se relacionan las partes del objeto, deben tener un orden y una posición?	-	+		
II. Destinación			¿Qué uso tiene este objeto?		
a. Función cultural codificada del objeto y sucedáneos	¿En qué situaciones se usa este artefacto y para qué sirve?	+	+		
b. Posición cultural de la función del objeto	¿Este objeto se usa por algún tipo de personas y en situaciones especiales o se usa por cualquiera y en situaciones	-	+		
III. Ocasión			¿Qué historia representa o se asocia con este artefacto?		
a. Narratividad de las sustancias expresivas según la ejecución y la destinación desde los códigos sociales	¿Representa una historia, mito o alguna situación social? ¿Se puede ubicar en una actividad social y ser explicado a partir de ella?	-	+		

CONSTRUCCIÓN DE CÉDULAS DE INVESTIGACIÓN DE CAMPO			TÉCNICA	
MODELO OPERATIVO	ÍTEMS	O. P.	E.	
i. Denotaciones	¿Qué función significa, que personajes, historias, mitos, ritos o actividades cotidianas representa?	-	+	
ii. Connotaciones	¿Hay asociación con el número cinco y los temas del peyote-venado-maíz?, ¿Se pueden agrupar con estos temas a otros objetos o elementos de los objetos?	-	+	
iii. Índice diferencial entre los códigos realizados en el artefacto y los códigos establecidos como idiolecto o sociolecto	¿El artefacto se hace con el procedimiento, los materiales, las acciones y la secuencia convencionales, o hay diferencias? ¿Tiene el objeto las partes y orden usuales o hay diferencias?	-	+	
IV. Relación del artefacto con la cultura	¿Cómo se relacionan los artefactos culturales con la conducta y el conocimiento cultural?			
a. Sistema de objetos culturales	¿Existe un sistema que relacione, divida y regule los objetos? ¿Hay temas simbólicos que unifiquen y clasifiquen los objetos?	-	+	
b. Conducta cultural	¿Los objetos se vinculan con reglas de los diversos sectores de la vida social de alguna manera?	-	+	
c. Conocimiento cultural	¿Cuáles son los conocimientos sociales, religiosos, míticos, cotidianos y técnicos necesarios para producir, conocer, usar y explicar a los artefactos?	-	+	

Consideraciones finales

El proyecto profesionalizante que dio lugar a esta cartografía teórica-metodológica busca, por un lado, diagnosticar cuáles son los objetos estéticos que mejor expresen a la cultura wixárika asentada en Aguascalientes. Por otro lado, pretende hacer una exposición de la cultura wixárika, en un evento y actividad para el caso, con lo investigado. Esto es esfuerzo aparte y objetivo final que permitirá difundir y cobrar la importancia que merece una cultura milenaria y relevante de nuestro patrimonio cultural tan rico como invisibilizado y descuidado, por más que sea saqueado y explotado por el consumo mediático y el oportunismo de la moda.

Por ahora, trazamos con este documento una vía por dónde transitar, estamos frente a una cultura particular ubicada al interno de otra cultura dominante. No se trata de incorporar y borrar la diferencia, sino de preservar y dar la dignidad merecida, tanto cultural como socialmente, a una rica herencia milenaria, tanto desde las relaciones sociales como del tratamiento teórico y metodológico. Considerada la cultura como la expresión simbólica que se manifiesta en el conocimiento, la conducta y los artefactos de un grupo humano asociado en algún grado como forma como comunidad, el adjetivo indígena implica cuatro dimensiones. La comunidad indígena es un grupo asociado que presenta una raza aborígen, una lengua indígena monolingüe o bilingüe, pero con una representación tradicional del mundo social y cultural asentada en la cultura milenaria que porta y le da identidad a su existencia y socialidad. Decidimos metonimizar al artefacto cultural como expresión de la totalidad cultural wixárika, ver desde el objeto la forma en que se expresa desde la estética la visión y organización del mundo social y cultural por medio de un modelo operativo que nos permitió también hacer las cédulas de recolección de datos por medio de la observación participante y la entrevista. Las próximas tareas serán levantar los datos, afinar el tratamiento teórico a partir del anterior proceso y, finalmente, diseñar y llevar a cabo la exposición que muestre los resultados de la investigación en un evento público para el caso.

Bibliografía

- Acosta, G. (2001). *Huicholes de Nayarit. Proyecto Perfiles Indígenas de México, Documento de trabajo*, en <https://www.aacademica.org/salomon.nah-mad.sitton/64.pdf>. [Consulta: 5 de abril 2021].
- Aguirre Beltrán, G. (1990). *Crítica antropológica: hombres e ideas, Contribuciones al estudio del pensamiento social en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anguiano, M. (2018). *Los huicholes o wixatari: entre la tradición y la modernidad. Antología de textos 1969-2017*. México: CNDH.
- Benítez, F. (1968). *Los indios de México*, vol. 2. México: Ediciones Era.
- Bonfiglioli, C. y Gutiérrez del Ángel, A. (2012, enero-abril). “Peyote, enfermedad y regeneración de la vida entre huicholes y tarahumaras”. *Cuicuilco*, 19(53), 195-227.
- Cuenca, M. J. e Hilferty, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eliade, M. (2019). *El chamanismo y las técnicas arcaicas de éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Giménez, G. (2005). La cultura en la tradición antropológica. En *La teoría y el análisis de la cultura* (pp. 41- 53). México: CONACULTA.
- Giménez, G. (1999). La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las Ciencias Sociales. En R. Reguillo y R. Fuentes, Raúl. *Pensar las ciencias sociales hoy* (pp. 72-96) México: ITESO.
- Gutiérrez del Ángel, A. (2014). Amasar, hervir, hornear: el tamal venado de los wixatari.. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. En <http://nuevomundo.revues.org/66694>; DOI: 10.4000/nuevomundo.66694 [Consulta: 29 de abril de 2014].
- Grupo M (1987). *Retórica general*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas [INPI] (2020). *Atlas de los pueblos indígenas: Huicholes*, en <http://atlas.inpi.gob.mx/huicholes-nayarit-jalisco-y-durango/> [Consulta: 18 de junio del 2021].
- Kindl, O. y Neurath, J. (2009, mayo-junio). Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos. *Diario de Campo*. Suplemento 48. México: INAH.

- Lakoff, G. y Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LeMur, R. (2015, diciembre). La evolución del arte huichol junto al turismo. Entre apreciación y apropiación cultural. *Desacatos*, 49, 114-119.
- LeMur, R. (2005). “Materiales del arte huichol”. *Artes de México: Arte huichol*, 75, 6-30.
- Lévi-Straus, C. (1987). La estructura de los mitos. En *Antropología estructural. Barcelona* (pp. 229-250). Ediciones Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lumholz, C. (1904). *México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los Tarascos de Michoacán*, Vol. I. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Luna Ruiz, X. M. del C. (2016). *La herencia de la diosa del maíz: guía de las calabazas y enfermedad en el rancho parental wixárika*. Tesis de maestría en Antropología Social, ENAH.
- Luna Traill, E. et al. (2005). *Diccionario básico de lingüística*. México: UNAM-III.
- Macedo Córdova, B. F. (2018). *De la sierra a la ciudad. Aproximaciones a la vivienda wixárika*. Tesis de licenciatura en Antropología, Universidad de Guadalajara.
- Nahmad Sittón, S. (2014). *La antropología aplicada en México: ensayos y reflexiones*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Publicaciones de la Casa Chata).
- Negrin, J. (1977). *El arte contemporáneo de los huicholes*. INAH/Museo Regional de Guadalajara/Universidad de Guadalajara.
- Neurath, J. (2013). *La vida de las imágenes. Arte huichol*. México: Artes de México y del Mundo/CONACULTA.
- Neurath, J. (2011). Ambivalencias del poder y del don en el sistema político ritual wixárika. En B. Alcántara y F. Navarrete (pp. 117-143). *Los pueblos amerindios más allá del Estado*. México: UNAM-III.
- Neurath, J. (2005, invierno). Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas y mestizos”, *Relaciones*, invierno 2005, vol. XXVI(101), 23-50.
- Neurath, J. (2003). *Pueblos indígenas del México contemporáneo: huicholes*. México: CDI/PNUD.

- Neurath, J. (2002). *Las fiestas de la casa grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*. México: INAH/Universidad de Guadalajara.
- Peña, G. de la (2008). Sobre el concepto de cultura, los derechos humanos y la antropología”. En F. Toledo, E. Florescano y J. Woldenberg, *Cultura mexicana: revisión y prospectiva* (pp. 117-139). México: Taurus.
- Sefchovich, S. (2004, junio). Exigencias imperiales y sueños imposibles. *Revista de la Universidad de México*. Nueva Época, 4, 77-89, en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0404/pdfs/>. [Consulta: 22 de mayo de 2021].
- Spradley, J. (1980). *The Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Villegas, L. (2016, enero-junio). Dioses, mitos, templos, símbolos: El universo religioso de los huicholes. *Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*. Nueva época, 3, 4-48.
- Zingg, R. (2012). *Los huicholes, una tribu de artistas*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Zolla, C. y Zolla Márquez, E. (2004). *Los pueblos indígenas de México. 100 preguntas*. México: UNAM, en <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/indice.html>. [Consulta: 20 de marzo de 2021].

CUERPO, VIOLENCIA Y FEMINISMO





¿Cómo abrir los ojos? Reflexiones sobre las imágenes violentas en escena

Yadira Torres Briseño

al260559@edu.uaa.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8003-5067>

Raquel Mercado Salas

raquel.mercado@edu.uaa.mx

<https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

Despertar

*Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo
(el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo,
esa violencia a la que nos negamos a estar condenados).*

*Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea
(la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma
y la inteligencia que sean posibles)*

Didi Huberman, *¿Cómo abrir los ojos?*

En un abrir y cerrar de ojos, en un parpadeo, en una secuencia de imágenes ya han sido introducidas a nuestra existencia un sinnúmero de sensaciones que nos aturden, que nos hacen virar hacia el sentimiento de impotencia, o al deseo, vinculado tan íntimamente en nuestro tiempo a la publicidad y a la propaganda, o a

cierta e ingenua capacidad de ilusión vaporosa que se mueve delante nuestro, para sorprendernos en algún oasis ficcional al que nos aferramos para escapar, por un momento, al mundo material que nos sostiene en vilo. Todas las imágenes, nos dice Didi-Huberman (2013), “(nos) miran, (nos) piensan y (nos) tocan a la vez”, las preguntas que nos invita plantearnos son: ¿cómo nos miran?, ¿cómo nos piensan?, y, por supuesto ¿cómo nos tocan? Y, viceversa, cómo es que nosotras mismas tocamos, pensamos y miramos a quienes entregamos las imágenes que producimos. La imagen fotográfica, la cinematográfica, la acústica, la poética y muchas más tienen su propia singularidad en la mirada que producen, en la forma de su tacto y en la implicación de su pensamiento. En este documento haremos alusión a la imagen que se produce en un cine expandido y a las propuestas escénicas, a partir de dispositivos móviles y a la producción teatral, en relación con una pedagogía implícita que, muchas veces se acerca peligrosamente a la crueldad y en otras ocasiones se aleja de ella, con el objetivo de poder abrir los ojos, y con ello comprender lo que nos entrega a manera de aprendizaje vital.

El análisis que presentamos como reflexión sobre las teorías de la imagen y las herramientas para el arte actual, al ser escrito desde dos experiencias distintas respecto a las mismas y a la posibilidad de abrir los ojos y observar de manera crítica las subjetividades que producen y las resistencias que postulan, ha sido planteado en cuatro apartados: dos relatos en primera persona y dos narrativas que, de la mano de teorías sobre violencia, archivo y memoria, tejen una relación compleja con el fenómeno de la capacidad de comprensión en la visualidad contemporánea.

Primer relato: la guerra a la mano

En el año 2014 asistí a un encuentro llamado *Transversales*, en dicho festival escénico mi participación iba del psicodrama; sin embargo, eso no es importante, al menos por ahora; dentro de los días que estuve en dicho festival pude ver obras de diversos lugares del mundo; mi sorpresa e impacto llegó con el libanés Rabih Mroué, actor y director de cine, quien en su conferencia dialogó sobre los videos que se generan masivamente en la guerra de Siria. Una de las formas de dimensionar esta producción visual del horror se encuentra en *The*

*Pixelated Revolution*¹ (2012), expuesta en el Museo de Arte Moderno de San Francisco en 2018. El contenido es una recopilación de videos que dan testimonio de los conflictos armados del primer año de la guerra en Siria.

Los videos fueron grabados por personas que hicieron de su propia muerte un testimonio para capturar lo que ocurría, y aún ocurre, en esos momentos de ataque masivo; se caracterizan por un suceso constante: en todos los videos se ve al asesino de frente, se captura la identidad de quien, camuflajeado por un uniforme, asesina y se hace partícipe al espectador del momento particular en que el francotirador ve al manifestante y dispara; para Rabíh, el contacto que existe entre quien dispara y observa el video, es equivalente a traspasar este sentir al espectador que se ve interrumpido por la secuencia de imágenes inteligibles y sonidos, que ocurren al caer la cámara, dando la posibilidad al espectador de construir e imaginar la escena en su mente, quedando la muerte fuera de cámara y siendo los espectadores los testigos que sobreviven a esta batalla.

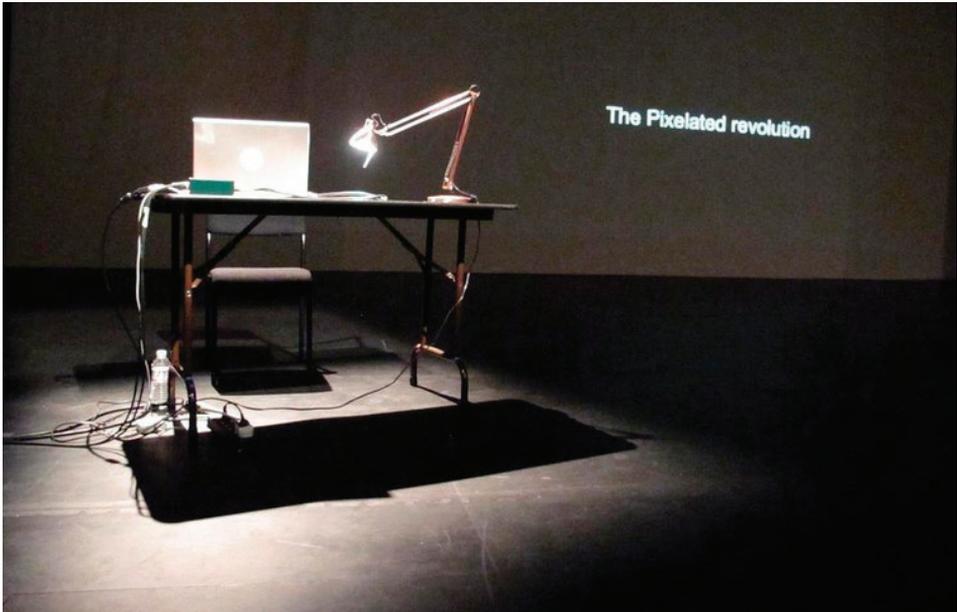


Imagen 1. The pixelated revolution 1

1 *La revolución pixelada*, en <http://www.alternativateatral.com/obra67764-la-revolucion-pixelada-the-pixelated-revolution>. [Consulta: 15 de agosto de 2021.]

Dentro de esta charla teatral, Rabíh recolecta diversos videos y reflexiona sobre la imagen y su poder transformador, siendo un potenciador comunicativo que acompañan su narración-testimonio. Gracias a estos videos tomados con el móvil en baja calidad nos convertimos en testigos de los últimos momentos de vida de los manifestantes. Durante la captura ellos no piensan en morir –comenta Rabíh– y hace a partir de esta explicación una analogía con el ojo de la cámara y el ojo humano, y cómo a través de la pantalla el observador tiene una falsa sensación de seguridad; para él, es evidente que los manifestantes no están pensando plenamente en su muerte sino que, ésta viene como una consecuencia de los peligros en los que se encuentran inmersos, viviendo, y de esta falsa seguridad que da el ver cualquier ataque por medio de una cámara.

Es aquí donde repito la pregunta de inicio: ¿cómo abrir los ojos cuando aplicarlo implica ser consciente del dolor? Dentro de la pieza *La revolución pixelada*, el testimonio se evidencia a partir de la recopilación de esos videos, reflexiona sobre los que involucra esta identidad poscatástrofe y las implicaciones que trae consigo vivir en un estado constante de violencia, subsistiendo o sobreviviendo en un estado de guerra, volviendo estas imágenes una constante, pero también un medio poderoso para enfrentarse al régimen totalitario, el cual se ha convertido en el hogar amenazante y desde el cual se pueda ir construyendo un discurso político en torno a la importancia de las imágenes para derrocar el mal gobierno a costa de la propia vida.

En esta pieza, el autor hace una reflexión sobre la colectividad, al unir todos estos videos estamos siendo testigos de la lucha por documentar y difundir un estado de guerra, un estado de excepción, como lo analiza Benjamin; nos convertimos en parte de la identidad de un pueblo por conservar la memoria de los hechos que destruyeron su hogar y a la vez estamos haciendo conciencia de nuestro paso por este mundo de una manera activa o pasiva al enfrentarnos con las preguntas ¿dónde estaba yo cuando esto pasaba?, ¿cuál era mi postura? o, peor aún, ¿acaso tenía postura?

Mostrar un hecho violento, un suceso donde el dolor es de una implicación masiva, será tomado y aceptado, quizá, con sensibilidad; como creadores la responsabilidad recae en la selección de estos testimonios, imágenes y hechos que al integrarse su misión transformadora será la de crear un cambio en la perspectiva del espectador y darle un carácter político.

Testimonio post catástrofes y la capacidad de ver el dolor de los demás

La guerra no es un espectáculo. Y la serie de grabados de Goya no es una narración: cada imagen, cuyo pie es una breve frase que lamenta la iniquidad de los invasores y la monstruosidad del sufrimiento infligido, es independiente de las otras. El efecto acumulado es devastador.

Susan Sontag. Ante el dolor de los demás

En *Testimonio como narrativa después de las catástrofes, políticas de la memoria*, de Márcio Seligman-Silva, apunta, precisamente a las dos formas en las que podemos comprender el carácter del testimonio. La primera en un sentido estrictamente jurídico (*testis*) y, la segunda, en un sentido más amplio, de supervivencia (*superstes*). En ambos casos, el testigo es alguien que “ha visto”, pero justamente en la manera de narrar la experiencia es en donde se distinguen. La forma vinculada con el ámbito jurídico estará apegada a lo preexistente en la narrativa del estado de derecho, es decir, a lo que pueda ser sujeto de seguimiento por norma; por ejemplo, si en la ley no existe delito de violación sexual, la acción será desechada por inexistente en el ámbito de la mirada que observa el testimonio; la idea de justicia que acompaña ese carácter jurisprudencial se encontrará delimitado por la capacidad de actuación no solamente de manera fáctica, sino en la reconstrucción de los hechos y en las consecuencias y repetición de los hechos. El segundo sentido de testimonio Seligman-Silva es el de superviviente; así, la restricción o las limitaciones son mucho más amplias en su horizonte de comprensión e interpretación, pero también sumamente complejas ya que implican una mirada colectiva a las prácticas sociales, culturales y, por ende, simbólicas, en las que la resistencia de las organizaciones frente las políticas del olvido promovidas por la ignorancia de la población y la indolencia del Estado son verdaderas luchas generacionales. El ejemplo que propone el teórico se sitúa en el Brasil actual y de posdictadura, de la siguiente manera:

No tenemos el testimonio como *testis*, o sea, el testimonio jurídico, ni el testimonio como *superstes*, el testimonio como el habla de un sobreviviente que no consigue dar forma a su experiencia única. Nuestros testimonios están sofocados por las amarras de una “política del olvido” que no conseguimos hasta

ahora desmontar. De cierta manera, podemos decir que las víctimas y aquellos que luchan por la verdad, la memoria y la justicia quedan relegados por los dueños del poder a una posición melancólica, que es difícil de aceptar y con la que es difícil convivir. Ella destruye. El gran desafío que se plantea hoy, 30 años después de la amnistía, es quebrantar las barreras que hasta ahora impidieron que este trabajo de testimonio se ponga en funcionamiento (Seligman-Silva, 2015: 297).

En el Brasil contemporáneo, ambas formas del testimonio se enfrentan con dificultades, pues por un lado las carpetas se encuentran ocultas e inaccesibles, así como los mecanismos para la escucha de los sobrevivientes. *Superstes* es quien no solamente ha visto, sino que puede hablar y narrar lo ocurrido; para que ello ocurra implica un proceso y una transformación completa de la subjetividad, encontrar las palabras, el acompañamiento, lidiar con el sol negro de la melancolía que se ciñe sobre su cabeza, colocado en gran parte por el Estado al cerrar las puertas de todo acceso a la justicia, por la muerte y por el dolor. Por ello, cuando la producción de arte se centra en el tópico de la violencia, también puede actuar a manera un verdugo, se puede perfectamente hacer que el espectador cierre los ojos, puede generar también un ejercicio de poder sobre los cuerpos de quienes se exponen a las imágenes que observamos.

“¿Cómo abrir los ojos?”, de Didi Huberman, prologa el texto de Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, y en él precisamente hace una invitación a pensar con el ojo, es decir, a ser capaces de generar imágenes críticas que no reproduzcan lo que el mundo ha hecho con nosotros, y a no renegociar una y otra vez la política de las imágenes, a preguntar si las imágenes que producimos y reproducimos son, o no, capaces de contribuir con la muerte, física y sensible, de alguien más. Hay también otro aspecto del *superstes* que es necesario apuntar y tiene que ver con la temporalidad, con la capacidad para que nazcan las palabras precisas, para enunciar lo que ha pasado, además con la relación que tiene una colectividad para observar el dolor que ha punzado en el cuerpo de los demás, con el propio. Para ello me gustaría recurrir a Fabienne Bradu, y el texto titulado *El dolor*, sobre la escritura de Marguerite Duras, publicado en la revista *Litoral* de la escuela lacaniana de psicoanálisis, en donde esta última relata la espera, los hechos y la experiencia a través de un diario que escribió, durante el mes de abril de 1945, en espera de la liberación de su entonces pareja, Robert Antelme, del campo de concentración de Dachau. Este diario

se mantuvo encerrado durante 30 años, y en el que, al volver a leer lo ahí plasmado sintió el horror con el que había sido escrito, incapaz de reescribir o corregir, pues ello implicaba modificar el testimonio de lo ocurrido, alterar los hechos de cierta manera, pero sin comprender cómo había sido capaz de ponerlo en palabras: “cómo he podido escribir esta cosa a la que aún no sé dar nombre y que me asusta cuando la releo. Cómo he podido, asimismo, abandonar este texto durante años en esta casa de campo regularmente inundada en invierno” (Bradú, 2006: 133). Duras publicó el texto sin autocorregirse, para respetar la palabra emitida en su momento, para dejar la dimensión del mensaje. El *superstes* está vinculado a una temporalidad distinta del *testis*, pues su temporalidad no es administrada por el Estado, no depende de la celeridad u olvido de alguna carpeta. Depende, en gran parte, de la reconstrucción de la ruina, del ejercicio de memoria, de la relación y construcción histórica colectiva, de vindicaciones, de la capacidad de hacer resistir una pequeña salud que deje la prueba del tiempo en la mano, a la vista, a la escucha de los otros.

Segundo relato: la violencia en escena

¿Quiénes son el “nosotros” al que se dirigen
esas fotos conmovedoras?
Ese “nosotros” incluiría no únicamente a los simpatizantes
de una nación más bien pequeña
o a un pueblo apátrida que lucha por su vida, sino a quienes están sólo
en apariencia preocupados -un colectivo mucho mayor- por alguna
guerra execrable que tiene lugar en otro país.
Las fotografías son un medio que dota de “realidad”
(o de “mayor realidad”) a asuntos que los privilegiados
o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar.
Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*

A lo largo de mi experiencia, me ha tocado presenciar infinidad de piezas que abordan los testimonios, el archivo y la violencia, debo decir que algunas me han tocado de manera sensible pero no invasiva, que han sido eje de profundas reflexiones, de imágenes que me llevan a cuestionamientos complejos e impensables hasta ese momento por estar fuera de mi vista, por la niebla del

privilegio; sin embargo, algunos y lamentablemente debo decir los más, han sido origen de una franca decepción y puedo señalar que hasta he visto en ellos una apología de la violencia. En este sentido, cabe cuestionar la postura de la que hablaba antes, es de suma importancia que el director, o directora, tenga la sensibilidad ante la representación de exponer los sucesos. La capacidad de entendimiento, la selección y la forma en la que se presentan los archivos y los testimonios, debe de ser desde la proximidad de la identificación del dolor, desde la preocupación que permite ver el enojo, la rabia y la injusticia de lo que se está viendo, de lo que otros atestiguan a través de la obra de arte. Si no se ha cuestionado a profundidad todas las variantes, el resultado será el de una pieza ingenua -en el mejor de los casos, por ser cortés- y de una total impunidad cegadora por el privilegio hacer una representación que abone a un estado de control y miedo.

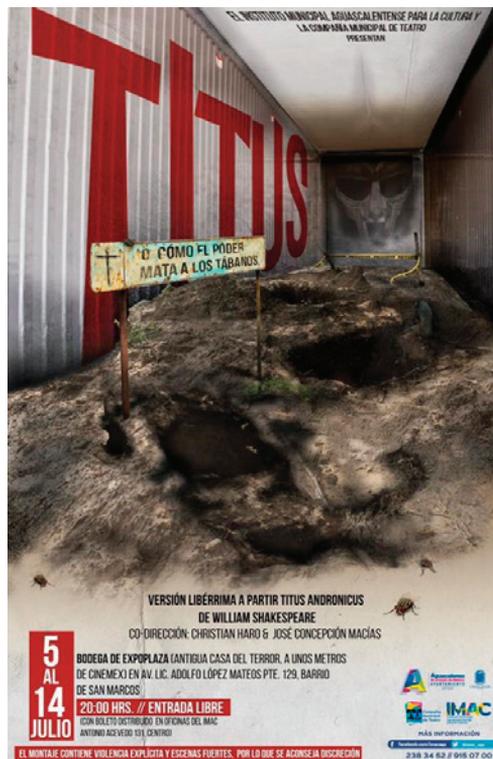


Imagen 2. Cartel Titus 1

En este sentido tomaré a reflexión otra pieza que se presta para señalar lo que es no comprender los alcances y consecuencias de una mala selección y representación de testimonios, desde un ejercicio de violencia estética, que acaba, en un golpe directo contra las personas sobrevivientes de estos sucesos. La pieza a consideración es *Titus o como el poder mata a los tábanos*, montaje de la Compañía Municipal de Teatro de Aguascalientes, dirigida por Christian Haro y Concepción Macías en 2019. La sinopsis, que cito a continuación es del imac (Instituto Municipal Aguascalentense de Cultura):

A la fecha, México se ha convertido en uno de los países más violentos del mundo, pero ¿qué entendemos cómo violencia? Tomando como pretexto *Titus Andronicus* de William Shakespeare (la obra más violenta del autor inglés), surge esta pieza teatral que visibiliza y cuestiona las diferentes aristas de la violencia. En un catálogo de situaciones que tratan temas como el abuso de poder, la violencia de género o la crueldad, surge otra interrogante, ¿qué efecto surge de asesinar una mosca? Y otra aún más urgente, ¿cuántos de nosotros somos Titus?²

Evidentemente, el catálogo de situaciones descrito en la anterior sinopsis fue una selección intencionada para provocar o exponer la crueldad en su máxima expresión; por tanto, a lo largo de poco más de una hora de estar encerrada -ya que no se permitía la salida de la sala- fui testigo del efecto repulsivo, desconcertante en otros, catatónico en mi caso por ver un compendio sacado de la mismísima nota roja, pareciendo un reportaje absurdo y sin empatía de estas “situaciones”, las cuales provocaron que al día siguiente no pudiera levantarme de la cama y permaneciera ahí por un par de días debido al proceso e impacto de las imágenes en mi ser.

En mis reflexiones de fiebre, después del impacto, trataba de entender qué pasaba por la cabeza de los actores y de los involucrados, ¿serán conscientes del daño físico que trae una sobreexposición de imágenes violentas?, ¿acaso no vieron la *Naranja mecánica*? por muy vanguardista la representación, insisto en que debemos cuidar la forma, cuestionarnos el sentido y el poder que estas imágenes traen y reviven en quienes han estado cercanos a la

2 *Titus o cómo el poder mata a los tábanos*, en <https://www.facebook.com/imacags/posts/2182014508514920/> fecha de verificación, 08, de agosto de 2021. Página oficial de Face Book del IMAC.

pérdida por la marca de la violencia o a quienes se ven reflejados en un estado de vulneración, recreando y reviviendo en escena y en su propia mente cómo han sido pisoteados, olvidados, archivados hasta la impunidad en su petición de justicia; ¿no sería más conveniente apropiarse de los casos visibilizando al agresor y no a la víctima? Seguir replicando los noticieros aboga a la pedagogía de la crueldad, de la cual habla Segato, como las prácticas de la violencia instrumental y expresiva en la que el territorio y el mensaje se codifica en los cuerpos femeninos o feminizados, como una enseñanza de deshumanización de unas, sobre el derecho soberano a la violencia por parte de los otros. Redirigir la mirada hará que exploremos nuevas formas de exigencia más allá del dolor y la crueldad que cae en un regodeo de la miseria y no abona a replantearnos una reestructura del tejido social, sino que al contrario, contribuye en aumentar a los espectadores de la sala al sentirse vulnerados y sobrepuestos a una serie de imágenes que nos exponen a una apología de la violencia contribuyendo al estado de pánico y terror en el que vivimos, sin llegar a tejer la colectividad a través de la digna rabia e indignación por el dolor propio ni el de los demás, quedando en la falta de ética visual de una película *Snuff*.³

Dedicarle más palabras a este tipo de piezas genera que persistan en la memoria, por ello haré referencia a otra pieza para señalar cómo se puede tomar la historia de México, hacer una crítica y construir un capital político que ayude al espectador a definir una postura respecto a lo que sucede y ha sucedido en el país. *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* es la obra que me tocó presenciar en la Muestra Nacional de Teatro 2014, llevada a cabo en Monterrey, Nuevo León, de la compañía Lagartijas Tiradas al Sol, la cual es parte del Proyecto *PRI* que consta de un libro (*La revolución institucional*) y la obra teatral. En su página oficial, las lagartijas dan una explicación del porqué y para qué buscan reconstruir la historia que se nos ha contado, a continuación lo cito pues no tiene desperdicio:

A partir de estos dos soportes intentamos revisar la historia del Partido Oficial, repensarlo, reflexionarlo; entender al organismo político que se convirtió en un instrumento de reconciliación social y a la vez en un medio para controlar la participación política de todo el país. Incluyente y excluyente por

3 Este tipo de documentos visuales archivan actos violentos: muertes, violaciones, etc., de manera directa y sin restricciones.

igual. Buscamos aprovechar esa historia para contemplar el acontecer político, social y personal desde otras perspectivas. Este proyecto nació de cara a la elección presidencial del 2012, ante la incertidumbre del regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al poder presidencial después de doce años de alternancia. Hicimos una revisión histórica (nuestra) de un periodo que no vivimos en su mayoría: los 71 años de gobierno del PRI, de 1929 al 2000.

La fundación del partido oficial en 1929 fue un acto de “imaginación política” que terminó con un periodo en el que se llegaba al poder a partir de las armas. Como uno de los grandes logros del régimen priista, se oficializaron en 1959 los libros de texto gratuitos. A través de ellos los mexicanos aprendemos, entre muchas otras cosas, Historia. Esa es la historia que llega a todas las escuelas públicas del país, esa historia es contada desde cierto lugar y de una cierta manera. Estos libros de texto gratuitos de Historia contienen parte de la llamada historia oficial.

La historia oficial no es otra cosa que una interpretación específica del pasado. Una manera de determinar el presente a partir del pasado, una forma de justificarlo. Promueve un sentimiento de unidad y legitima un régimen. Normalmente se presenta como unívoca y además cuenta con mayores posibilidades de difusión que las de cualquier otro relato.

Por eso quisimos recuperar fragmentos de la historia y contarla, a nuestra manera. Por eso reeditamos el libro *La revolución institucional*, de Natalia Valdez Tejeda.

Para llevar a cabo este proyecto partimos de la idea de que parte de lo que somos es el cuento que nos contamos de lo que somos. A través de esta larga investigación buscamos construir un relato de nuestro país, no mejor ni más completo que los demás, pero sí nuestro.

Este proyecto es un recorrido histórico para inventar un siglo, un pasado y un país; para inventarnos.

Queremos generar una distancia para identificar y explicarnos el México de hoy. Nos parece importante profundizar en una historia que dimos por sentada. También queremos recordar que las conquistas democráticas no han sido una concesión bondadosa o gratuita del régimen, sino un hecho político ganado con la sangre y el sudor de centenares de jóvenes y adultos mexicanos. En tanto valoremos y cuidemos estas conquistas, su sacrificio no habrá sido en

vano. Recordar que nadie, nunca más, debe hacer un llamado a la confianza incondicional.⁴

Para abordar esta historia, toman los recuerdos de la infancia de Luisa, una de las integrantes y directora de la compañía; su madre fue maestra de primaria, pero además era militante por parte de la resistencia armada del pueblo, siempre estaba entre libros y panfletos; nos damos cuenta de cómo se van hilando estas dos realidades y los cambios políticos que están en juego, la insistencia de un partido político por permanecer en el poder nos enumera sus errores y masacres para un pueblo que ha confiado y no le ha cuestionado.



Imagen 3. Derretiré con un cerillo la nieve, LTS 1

Reconocer y ahondar en nuestro camino histórico es de suma importancia para evitar caer en los mismos baches. Considero que hay pocas obras que abordan el tema de la violencia desde la colectividad y en memoria de las luchas o logros, desde una visión esperanzadora, que abone a construir vías de participación y redes que impulsen, visibilicen y sostengan las luchas; nos hemos

4 Proyecto PRI, de Lagartijas Tiradas al Sol, en <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/derretire-con-un-cerillo-la-nieve-de-un-volcan-proyecto-pri/> [Consulta: 8 de agosto de 2021.]

concentrado en los símbolos que replican el dolor, redundamos en historias que parecen repetirse cual copias, hemos cerrado los ojos ante el mundo violento que nos rodea, encerrados en nuestra falsa seguridad al sentir que el peligro no es del todo cercano. Reconocemos las luchas pero no desde una verdadera conciencia, sino, desde la admiración a alguien que soporta mucho dolor y aun así sigue, como un Quijote incansable contra los molinos: nos llenamos de tristeza y rabia pero eso no cambia nada, sólo se contagia el miedo, la angustia e indignación de que las personas desaparezcan, sean asesinadas, violentadas. Es imperativo redirigir la mirada y analizar la historia, proponer opciones que nos ayuden a la creación de un nuevo imaginario colectivo desde la compañía, desde el amor y el derecho a ser felices a pesar de las circunstancias, como en la pieza de las lagartijas, buscar la memoria y reflexión colectiva que nos ayude a tomar decisiones políticas para cambiar nuestra acción en el mundo, mientras nuestros discursos y obras sigan siendo una copia al carbón de lo que estamos viviendo en el día a día, seguiremos enfermos de dolor.

Una ética de la mirada, para abrir los ojos

Un montaje del pensamiento acelerado al ritmo del enojo que busca mejorar, que busca denunciar tranquilamente la violencia del mundo

Didi Huberman, *¿Cómo abrir los ojos?*

En *Fuego inextinguible*, Farocki no carece de ironía: la precariedad de los materiales, del diseño del arte, del humor con el que retrata los diálogos internos del fascismo estadounidense, entre dos burócratas, al generar la carrera armamentista y con ello las bombas de napalm, entre los proveedores y el gobierno, entre el científico-empresario y el solicitante es un recurso del cual se sirve para “hacernos ver” que una “bomba no es, solamente, una bomba”, que la carrera armamentista y sus implicaciones circulan, como las imágenes, apenas parpadeamos y despertamos cada día. ¿Cómo hemos de actuar para que comprendamos, no solamente la necesidad de tomar posición respecto a las imágenes violentas, sino para la creación de una ética respecto a las imágenes que producimos, reproducimos y consumimos?

Farocki, a la manera de los mejores filósofos, nos presenta una *aporía para el pensamiento* o, para ser más precisos, una *aporía para el pensamiento de la*

imagen. Se dirige a nosotros, mirando directamente hacia la cámara: “¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción?, ¿y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, se sentirán como si hubiésemos probado el napalm sobre ustedes, a su costo. Sólo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm (Huberman, 2013: 18).

Así como se *Derrite con un cerillo la nieve de un volcán*, del colectivo escénico de las Lagartijas Tiradas al Sol, en *Fuego inextinguible*, Farocki apaga un cigarro en su antebrazo mientras nos recuerda, con *voz en off*, que este arde a *200 grados*, en tanto que el napalm quema a *1 700 grados*. Ambas estrategias de subversión, implican que “la realidad está en otro lado” y que, si la producción artística no nos hace ver más allá del arte, si no revisamos los supuestos de los que partimos, si no se realiza investigación con las herramientas y metodologías que permitan que seamos capaces de ver y hacer ver, pero sobre todo, sin una ética respecto a las imágenes, estaremos, seguramente, reproduciendo los mecanismos de un mundo con las políticas más violentas, sutiles y expansivas de la biopolítica contemporánea. Una ética de las imágenes, en su sentido más profundo del *Ethos*,⁵ no moralizante como un fin del arte, sino como un ejercicio sensible que sitúe la práctica en las contradicciones más radicales que nos atraviesan, en donde seamos capaces de orientarnos en el mundo, en la realidad histórica que vivimos a través del territorio en el que nos desplazamos, en las políticas en las que nos posicionamos, en la construcción, también, de los afectos alegres y en la construcción de las redes de memoria es una de las necesidades más apremiantes de las cartografías contemporáneas, en vista de un “imaginario posible” para todas las vidas.

Cómo abrir los ojos, cómo hacer de esa secuencia de imágenes que ha sido introducida en nuestra existencia una práctica constante de desobediencia, de reconocimiento de los dispositivos de control de nuestra memoria y de

5 Recordemos que *Ethos*, significa “Casa”, “Hogar”, en este sentido se trata de las relaciones que establecemos con las vidas con las que nos relacionamos, no solamente con otras vidas humanas (Bios), sino con todo impulso de la vida de la *Physis* (Zoé). Confróntese con *Homo Sacher*, de Giorgio Agamben.

la acción presente. Esa tarea, desde la investigación en arte ha sido emprendida hace ya décadas en los programas de educación superior, en la práctica situada de los colectivos artísticos y en las políticas de la imagen que, especialmente en América Latina, son parte de las acciones globales de resistencia. Como tal, la resistencia, es decir, la defensa de la vida y no del horror, es la que puede elaborar un pensamiento, la construcción de un tacto y una mirada. Esta tríada implica que las corporalidades tomen un lugar nuclear, que la ontología cambie el modelo de la imagen de un régimen conceptual y desencarnado a la acción y potencia de los cuerpos. Este capítulo, aporta, en este sentido, un ejercicio reflexivo, como preámbulo de la producción artística que nos permita elaborar un pensamiento más comprometido en el ejercicio de su libertad creativa en el vaivén de este caos generalizado y necesario del momento histórico que nos toca atestiguar, para salvar el fuego.

Bibliografía

- Agamben, G. (2010). *Homo Sacher, El poder soberano y la nula vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2010). *Crítica de la violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bradú, F. (2006). El dolor. *Revista Litoral*. México.
- Huberman, D. (2013). Cómo abrir los ojos. Prólogo. En H. Farochi, *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Seligman-Silva, M. (2015). *Testimonio como narrativa después de la catástrofe*. Madrid: Constelaciones (Teoría crítica).
- Sontag, S. (2013). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Punto Flotante.

Referencias digitales

- Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura (2019, 1 de julio). Promoción obra *Titus*. Recuperado de Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura, en <https://www.facebook.com/imacags/posts/2170837292965975>
- Lagartijas Tiradas al Sol (2013). *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Proyecto PRI. Recuperado de Lagartijas Tiradas al Sol, en

<http://lagartijastiradasalsol.com/obra/derretire-con-un-cerillo-la-nieve-de-un-volcan-proyecto-pri/>

San Francisco Museum of Modern Art (2018, 9 de julio). Rabih Mroué on “the war against the image”. Recuperado de San Francisco Museum of Modern Art, en <https://www.youtube.com/watch?v=zRsNSmRpKmg>

Cartografías y Arte: pensar las corporalidades desde el encuentro entre Braidotti y Butler para un arte LOCALizado

Adriana Rodríguez Ruiz

adi.rdzr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8991-0590>

Raquel Mercado Salas

raquel.mercado@edu.uaa.mx

<https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

Introducción

Tenéis la individuación de un día, de una estación, de un año, de una vida (independientemente de la duración) –de un clima, de un viento, de una niebla, de un enjambre, de una manada (independientemente de la regularidad) – [...]. Una nube de langostas traída por el viento a las cinco de la tarde, un vampiro que sale de noche, un hombre lobo que sale con la luna llena [...]. Todo el agenciamiento en su conjunto individuado resulta ser una haecceidad.

Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*

Las herramientas conceptuales, y aplicadas al arte, que se han derivado de la segunda mitad del siglo xx hasta nuestros días, han andado un camino complejo, en sus encuentros y

desencuentros, en sus vericuetos y orientaciones: desde el viejo continente, con el calado de una larga tradición pegada a la espina dorsal del pensamiento, a las capacidades analíticas, eficientes y puntuales del mundo anglosajón, hasta los desplazamientos impulsados a través de preguntas situadas en contextos y características fuera de esos dos territorios nucleares de la historia oficial; en ese camino, en esas derivas, vemos aparecer en nuestro horizonte una diversidad que habla de otras experiencias, las que se pronuncian desde Medio Oriente, África o América Latina, del Oriente diverso a los pueblos de Oceanía. Una discusión actual de las cartografías implica, efectivamente, una geofilosofía, como lo plantean Deleuze y Guattari, esto quiere decir que la base material, la lengua que hablamos, la comida de la cual nos alimentamos, las formas singulares que atravesamos en nuestra cotidianidad y las violencias que tenemos que sortear, cada día, son parte de nuestra capacidad de pensar y producir arte. El arte como pensamiento se encuentra encarnado, incorporado necesariamente como experiencia del mundo.

En el contexto anteriormente introducido, es en donde se enclava la propuesta de cartografías que vinculen, por un lado, la discusión entre Rosi Braidotti y Judith Butler a propósito de las corporalidades, relacionadas en un eje de comprensión problemático: el uso de la categoría analítica de *diferencia sexual* en relación con *el género*, entre una y otra autora. En segundo lugar, no solamente desde dónde se enuncian cada una de ellas, con las implicaciones teórico-metodológicas que conllevan sus posturas críticas, sino también enunciar el aspecto de la recepción a través de una interconexión de cartografías, en donde las experiencias de quienes escriben este documento importan. Por ello, nuestra metodología, es literal, andar un camino y una ruta, la más cercana por cotidiana: la ruta ciclista y la andanza con la manada, como anclajes parciales desde donde pensamos y desde donde podemos hablar con y para nuestros coterráneos.

Rutas, veredas y desplazamientos del pensamiento cartográfico

Desplazamiento sobre dos ruedas

Desertar significa irse al desierto, arrojarse, dejarse caer, precipitarse a los devenires alegres, decir “no”, preferir no hacerlo. Devenir lobas y órdenes menores. Desertar equivale a la ausencia de jefes, la línea de fuga de la línea de fuga, la anormalidad.

Manada de lobas, *Foucault para encapuchadas*

La ciudad ha sido un tópico constantemente citado para exponer la experiencia moderna y, por supuesto, el arte ha sido uno de los mayores constructores en su ámbito simbólico. La ciudad del paseante baudeleriano que clama: “Pues no sé a dónde huyes, ni sabes dónde voy, ¡Tú a quien yo hubiese amado! ¡Sí, tú, que lo supiste!” (Baudelaire, 2008: 167); la ciudad en la que se construye todo un proyecto de nación, como lo menciona Marshall Bergman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, al referirse precisamente cómo es que ese fenómeno urbano se establece y se concreta como la “jungla de los símbolos”, en donde un ejército de trabajadores sin descanso, noche y día, establecerán el dominio del asfalto y el hierro. Así, la ciudad, las ciudades, se ha vuelto un personaje: Nueva York, París, Buenos Aires, Madrid, Ciudad de México y, en mi caso, el territorio de frontera de Jesús María con Aguascalientes. Imposible dejar de pensar en ella, imposible dejar de escribir de ella, insistía Monsiváis como un gran intérprete de lo popular y cotidiano, con todos sus fantasmas, con todas sus luces y oscuridad, de neón y de callejón sin salida. Parecería imposible no pensar en ella.

Y, sin embargo, se mueve. Contra todo el ejército que trabajó día y noche por establecer las principales rutas a través de grandes avenidas, contra la historia que se encuentra calcada en las nomenclaturas de los centros históricos, contra la imposición de movimiento y temporalidades implícitas en el imperativo de montar una máquina voraz de recursos no renovables, se encuentra, ahí, en su casi inocencia y casi muda existencia, la bicicleta como la posibilidad de otras cartografías de lo urbano, de lo rural. Un artefacto que solamente puede ser activado por el cuerpo, que se alimenta de la fuerza de los músculos, con una gracia de equilibrista a la mano, recurso anarco sin horarios de transporte público o de obsolescencia programada, tan propia de nuestro tiempo. La cartografía

que hace la ciclista –aquí se enuncia en femenino porque desde este cuerpo se escribe– de la ciudad, es la de alterar las rutas de un paisaje predeterminado y en estrecha vinculación con las máquinas automovilistas, para hacer de la ciudad una posibilidad de reconocimiento en otro sentido: la de las rutas alternativas, las de acumular el kilometraje en la fuerza de las piernas y, por lo tanto, en la potencia del cuerpo, para reconocerse a través de él, en los saltos y en los atajos, en el flujo que es difícil que se detenga una vez puesto en marcha. Por supuesto, esto no sucede sin un aprendizaje de la vida, de lo que implica estar afuera con el cuerpo expuesto, con la atención presente de lo que se está realizando.

De manera análoga, cartografiar una ciudad, que siempre tiene lecturas y rutas impuestas, lo hacemos nosotras, tejiendo este texto juntas, al identificar nuestro sitio cuando esa ciudad es el pensamiento del que tomamos herramientas para desplazarnos y construir otras rutas de acceso y aprendizaje. ¿Cómo creamos otros devenires de acceso?, ¿cómo llegamos a los sitios a los que las grandes avenidas del pensamiento desembocan, haciendo valer la singularidad de nuestra existencia?, ¿cómo es que aprendemos de estos saberes, parafraseando a Braidotti, bajo la premisa de la parcialidad que nos implica?

Cuerpos del campo: andar con la manada

Mi perra no es abstracta.
Su cuerpo fluye y se revuelve.

Por dentro mi perra es un planeta tibio.

Por fuera es toda pelo negro.
Canis lupus familiaris nigrum:
pura materia oscura.

Busco el ángulo. la luz, el enfoque
pero siempre hay una mancha oscura
en donde debería estar ella.

Isabel Zapata, *Una ballena es un país*

Lo dice Paul B. Preciado en su declaración de amor por la perra Philomène: “fui un cuerpo del campo, hermano de los animales, su igual. En cambio [...], donde los animales no entran, me siento solo” (Preciado, 2019: 110). ¿Qué significa ser un cuerpo del campo?, ¿qué es si lo confrontamos a la velocidad, a la libertad, a la sujeción, a la vitalidad, a la maquinaria, a la rigidez, a la voracidad de la ciudad? No es mejor, ni es peor. Es diferente. Paul B. Preciado se proclama terrafilico y refiere a la deconstrucción que Donna Haraway hace de la dicotomía naturaleza/cultura y que permea, quizá es aventurado decir de forma generalizada, en nuestra especie. En un presente determinado por el sistema capitalista, el amor a la tierra supone rupturas y paradojas. ¿Qué significa ser un cuerpo del campo cuando nuestros cuerpos, todos, están condicionados a las estrategias y mecanismos del mercado?, ¿cuándo el Estado forja vínculos estrechos con las macroindustrias? Ante estas preguntas, yo también me proclamo terrafilica.

Una hora al día, cada día, mis ocho perros y yo nos desplazamos a los márgenes de la ciudad para, me gusta pensarlo así, ser cuerpos del campo. Yo camino erguida en mis dos patas de humana, mientras ellos corren cuadrúpedos potentes con sus mandíbulas abiertas en una sonrisa que suelo humanizar, pero que casi estoy segura es una sonrisa. Andamos en un espacio delimitado

por el crecimiento de la urbe, pero amplio en sus extensiones de plantas, tierra y aire. Quiero decir fotosíntesis, polen, sol, charco, mosquito, barro, quiero decir dermis. No quiero decir bucólico. No quiero decir paisaje rural. Porque no se trata de recuperar la forma en que hemos visto a la tierra y sus recursos, más como una impresión pintoresca y grácil, anacrónica, de lo que actualmente está siendo amenazado por el extractivismo voraz. Para este mapa en particular, me gustaría deshacer los pasos que nos han llevado a construir la noción antropocéntrica que tenemos de *naturaleza*.

Actualmente se han reunido diversas aproximaciones teóricas a las relaciones entre los animales humanos y no humanos. Constituidos y agrupados en el espacio conceptual de lo *Otro*, frente al Hombre, pensar a los animales se ha hecho casi siempre desde la diferencia, desde la asimilación de lo humano como agente de razón y contenedor del espíritu, virtudes propias y exclusivas de nuestra especie. En su libro *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*, Rosi Braidotti hace referencia al planteamiento deleuziano del *devenir animal* y el *cuerpo sin órganos*, para conducirnos a una reelaboración de la figura animal por el nomadismo filosófico. Un llamado a los sujetos libres de sus funciones falogocéntricas de identidad, por todas sus funciones corporales.

Vuelvo al recuerdo del camino con la manada. A lo lejos se oyen las múltiples onomatopeyas que dejan escapar las granjas no industrializadas. Gruñidos, berridos, mugidos, chillidos, bufidos, relinchos, balidos, bramidos, cacareos, intermitentes, rompen el silbido de la hierba anunciando la presencia de sus cuerpos en el barro, entre muros de ladrillo y corrales desgastados. Entonces me parece más evidente la ambigua libertad de los ocho perros que me guían a través del prado. Se me dibuja el camino a través de sus trufas húmedas. No es la superficie de tierra el mapa que ando, son sus gestos los que leo, traduzco, interpreto. Es el espacio entre sus ojos que se frunce y el ángulo de sus orejas que apunta hacia el cielo, lo que me anuncia de una liebre a punto de levitar en un salto gimnástico y que llevará a mi manada a romper en patadas la carrera predatora. Nunca la alcanzan. Pero hasta ahora, nunca han dejado de intentarlo.

Ellos son mi mapa. Este es mi sitio. Leo ocho mapas al mismo tiempo, en simultaneidad y sincronía. Mapas relacionales, corpóreos, físicos en su carne, abstractos en –mi propio entendimiento de– su emocionalidad. Mi cuerpo en el campo depende de sus cuerpos, aun cuando me atribuyo la responsabilidad de su cuidado. En ese sentido, el dispositivo del mapa-ellos, está vivo y

materialmente siempre es el mismo, salvo por los cambios del tiempo y la carne. Pero las direcciones no siempre lo son, son, por decirlo de alguna manera, resultado de una alquimia arbitraria, natural, que llamaré recolección de datos cartográficos. El clima, la estación, la humedad, la hora, la luz natural, los terceros, entre otros elementos juegan en una danza combinatoria que deriva en el comportamiento de mis ocho mapas peludos. Supongo que leer mapas, asumir mapas, a veces implica confiar en maneras de entendimiento que no son las nuestras. Y así, les voy aprendiendo. Son mi cartografía más amable.

En *Las promesas de los monstruos*, Donna Haraway (2019: 297) dice: “Me siento más cercana a maneras de estar en el mundo como un verbo”. Probablemente la producción de pensamiento también esté sujeta a las condiciones del mercado, y cuando creemos que nos posicionamos desde un lugar teórico de resistencia, en realidad estamos interactuando con los recursos que el sistema capitalista nos pone al alcance. Por ello, y sin restar valor al ejercicio de la reflexión, es urgente tejer conexiones hacia el cuerpo y la praxis. ¿Cómo pensamos y vivimos nosotras las cartografías?, ¿cómo las encarnamos en verbo? En este sentido, en este gerundio, en este devenir, resuenan las palabras de Deleuze y Guattari en torno a las cartografías:

El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación (Deleuze y Guattari, 2015: 18).

Es decir, desplazarse en una ruta ciclista, andarse en manada o escribirse a cuatro manos.

Recuperando las diversas líneas de pensamiento, ya mencionadas y por enunciar, encontramos necesario romper con las nociones que establecen las fronteras entre lo natural y lo cultural, con los dualismos y una dialéctica negativa para introducir las corporalidades, las múltiples identidades, nuestras relaciones con aquellos que se constituyen (o constituímos) como los *Otros*, y el inevitable impacto que estas ideas provocan en cómo se piensa, produce y consume el arte actualmente.

Juego cartográfico entre el pensamiento continental y el pensamiento peninsular: una aproximación al intercambio teórico y político entre Rosi Braidotti y Judith Butler

La subjetividad nómada significa cruzar el desierto con un mapa que no está impreso sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido y emprender el viaje independientemente del punto del destino; y lo que es aún más importante, la subjetividad nómada se refiere al devenir.

Rosi Braidotti, *Sujet Nómada*

Quizá, para empezar a vislumbrar este juego cartográfico entre Judith Butler y Rosi Braidotti, además de este que tejen las cuatro manos que aquí escriben, lo necesario es, para activar el mapa, situarnos. El encuentro entre Judith Butler y Rosi Braidotti en julio de 1994, es la construcción de un mapa por sí mismo. En la dimensión abstracta de lo virtual, es decir, en las condiciones que les permitió la comunicación por fax, se tendieron caminos, puentes, veredas y, cabe decirlo, esfuerzos, para la discusión y entrecruce de los mapas teóricos que las autoras han venido construyendo para entonces en el marco del pensamiento feminista contemporáneo. Si conjugamos brújula y puntos cardinales para la orientación sobre un mapa, podríamos nombrar estos elementos como: la diferencia sexual para Rosi Braidotti, y la performatividad del género para Judith Butler.

Cartografiar los procesos histórico-políticos que viven ambas es fundamental para posicionar sus corrientes de pensamiento. Probablemente la primera diferencia que encontramos entre las teóricas se encuentra en este plano: histórico y geopolítico. Braidotti lo señala de manera breve y clara al inicio de la entrevista en cuestión. Casi como suceso inaugural de la que será su explicación de la subjetividad –nómada, ante todo–, alejándose del concepto de identidad y de esencia, nacida en un municipio italiano varias veces colonizado y en cuya familia marcó la migración hacia Australia. El problema de la identidad –nacional, filosófica, política– en Braidotti, estuvo en crisis desde el principio, es decir, en constante replanteamiento y construcción, precisamente por la vena deleuziana que atraviesa su pensamiento. No se nombra italiana, se pronuncia desde la estrategia territorial de la unión

europea, que no es unívoca ni definitiva. Y que, en la propia historia del Viejo Continente, para ella, el vocablo *europeo* representa la resistencia a un proceso colonial más complejo que “ *continental* en oposición a *británico* ” y de afirmarse en una existencia que era negada o menospreciada, contenida de la diversidad excluida.

Por otro lado, Judith Butler, proviene de Estados Unidos, con una organización política más reciente, y con una formación filosófica que abreva de las herramientas de la biopolítica contemporánea; incluso, podríamos decir que una parte de las diferencias entre ambas, son, también, las decisiones que toman a partir de las líneas que desarrollan desde el pensamiento postestructuralista francés, aunque no define, por supuesto, su pensamiento. El territorio de Butler implica también una distancia con la teoría feminista de los años setenta, estadounidense y la influencia del movimiento *queer* que se desarrolla en gran parte en este territorio. Todo ello implica que las subjetividades a las que apunta el pensamiento, la práctica y la agenda de ambas van a encontrarse en una discusión necesaria y no por ello menos llena de tensiones y rutas que a veces tangencialmente se tocarán en sus puntos más álgidos.

En el reconocimiento de la posición teórica que cada una de ellas toma, es en el que también podemos comprender qué se pone en juego para poder hablar de las corporalidades, los problemas y las potencialidades que implican para nuestro presente. No menos interesante, por ello, resulta el hecho que ante la pregunta de apertura de Butler “¿Cómo describiría la diferencia, tanto institucional cuanto teórica, entre estudios de género y los estudios de las mujeres en la Europa de hoy?” (Braidotti, 2015: 69) se coloca, desde el inicio, el piso desde donde habla cada una de ellas: género y diferencia sexual. Braidotti hace un señalamiento directo “el término ‘estudios de mujeres’ destaca un vínculo con los movimientos sociales y políticos de las mujeres” (Braidotti, 2015: 71), movimientos minoritarios, en el sentido más deleuziano posible, que existen en las venas de Europa e implican las vindicaciones, a lo largo y ancho de los territorios, y a los sujetos que los llevan a cabo: las mujeres de redes intraeuropeas. Una de las cuestiones, de fondo, que implica nombrarse desde los estudios de las mujeres, reflejados en programas de estas redes como el *European Journal of Women ’s Studies* , es que precisamente este sujeto femenino se opone y resiste al marcado resurgimiento de los fascismos y la xenofobia en el territorio europeo, al peligro de la política de ultraderecha que ha tomado posición en todos los países sin excepción. Una segunda cuestión,

también involucra otro tipo de resistencia, la de la colonización intelectual que Estados Unidos ejerce desde su influencia político-económica, durante el siglo xx y la cual se extiende hasta la actualidad. En este análisis de ambas circunstancias y el acompañamiento de la industria editorial como funcionamiento de propaganda, a través de corporativos como Routledge, es por lo que Braidotti sitúa la innegociable circunstancia de la mujer para que una agenda feminista funcione sin desvíos. Es en esta deriva de la cartografía, del pensamiento, en que la alerta de la teórica italiana es cercana al pensamiento feminista latinoamericano pues, definitivamente, detrás de la expansión del discurso feminista norteamericano hay una incidencia en las agendas públicas de los distintos países. Bastaría hacer la enunciación de quiénes han sido las invitadas, sin menospreciar sus aportaciones, en los últimos tres años, a los escenarios más hegemónicos de las instituciones culturales en los circuitos de arte en México: Butler, Preciado, Haraway.

Por otro lado, y atendiendo a la alerta de revisar los microfascismos que la categoría mujer implica para los procesos de subjetivación contemporáneos, como bien lo apuntan voces desde los lesbofeminismos, la crítica que Braidotti realiza a la categoría género se plantea principalmente en que esta se encuentra en una crisis dentro de la teoría feminista actual. Es particularmente interesante que se resalte esta oposición en la entrevista, pues nos detiene a escuchar con atención un debate interno al feminismo de los años ochenta, ya que la discusión se da principalmente entre “las teóricas del género” y “las teóricas de la diferencia sexual”. Uno de los peligros fácticos que encuentra la pensadora nómada es que, aunque teóricamente el debate aparenta ser una falsa disyunción excluyente, al materializarse en los programas de educación superior, o bien en las agendas institucionales o en políticas públicas, estas canalizan los recursos a líneas masculinizadas, como en el estudio realizado por Diane Richardson y Victoria Robinson del primer número del *Journal*:

Reseñan la controversia actual sobre la denominación de los programas feministas en las instituciones. Señalan especialmente la apropiación de la agenda feminista por parte de los estudios sobre la masculinidad, cuyo resultado es la transferencia de fondos desde las posiciones ocupadas por el cuerpo docente a otras posiciones. [...] Parte de esta apropiación competitiva se relaciona con los estudios gays. Asimismo, el papel desempeñado en este debate por la hegemónica editorial Routledge es muy significativo. En nuestra opinión, dicha

editorial es la responsable de promover el género como una manera de desradicalizar la agenda feminista y recomercializar en cambio la masculinidad y la identidad del varón gay (Braidotti, 2015: 87).

Por supuesto que esta apropiación, apunta Butler, no se da solamente en los estudios de género, sino también en el término “feminista” que algunas iniciativas de Estado han realizado, específicamente en Praga. Estas implicaciones entre el género y la diferencia sexual involucran, también, un análisis lingüístico, un marco epistemológico y de interpretación entre las distintas corrientes. Diferencia sexual, para Braidotti, no debe entenderse en un campo biologicista ni sociológico, sino en un ámbito de la “postfenomenología de la sexualidad”, esto es, una ontología de los cuerpos en la que se parte de la materialidad del acontecimiento y no del modelo esencialista. Por otro lado, el debate implica, además, que la traducción angloparlante de la diferencia sexual tiende a traducirse como destino biológico. Por esta cuestión de traducción y lingüística, ambas pensadoras se posicionan con críticas que corresponden precisamente al problema de la recepción, el cual no es menos político. Por ello, no basta que definan las categorías analíticas que están en juego, pues no se trata de un problema conceptual sino de sentido y territorio, de estrategia política, de decisión materializada en las corporalidades a las que observan en su ámbito más inmediato, pero también a las relaciones patriarcales que quieren enfatizar.

Es comprensible la tensión que se percibe en el diálogo entre ambas autoras, dado que desde el proyecto de la diferencia sexual que sostiene Braidotti, no sólo se pone en crisis la construcción dual, y moderna, sexo/género, sino que el cuestionamiento se extiende a otras configuraciones binarias divisorias que se han consolidado hasta nuestro tiempo y cuya vigencia se vuelve cada vez más problemática, si consideramos su efecto en nuestra forma de concebirnos y relacionarnos. Seguir la línea de la diferencia sexual supone replantearnos las divisiones conceptuales como la ya mencionada naturaleza/cultura, la de mente/cuerpo y sus consecuencias en los procesos de subjetivación. Se trata de partir del reconocimiento de la diferencia para atravesar y superar la noción de género, sobre la que se basa casi todo el trabajo de Butler, hacia una subjetividad nómada, sexualmente indiferenciada, a lo denominado “posgénero”.

En esta discusión, se vuelve importante el desarrollo teórico acerca de la construcción de subjetividades y la importancia de la corporalidad en estos

procesos. Por un lado, Butler atiende a la necesidad de definir el término *construcción* al tiempo en que se pregunta cómo se construyen “los cuerpos”. Para Braidotti existe una confusión entre los niveles que refieren a la identidad y la subjetividad política. Argumenta que esta última consiste en un posicionamiento deliberado y consciente del individuo, mientras que la identidad se constituye de procesos inconscientes asentados en el plano corporal. Apegada a su trabajo, Butler determina que es esencial pensar que los cuerpos vienen a presentarse en géneros, pero sin quitar de la vista la interrogante sobre la materialidad, puesto que existe una vida corporal que no puede ignorarse al momento de teorizar acerca de los mismos. En cierta consonancia, Braidotti señala que la diferencia sexual se basa justo “en la voluntad política de afirmar la experiencia corporal, vivida, de la mujer” (Braidotti, 2015: 83). No obstante, para este hilo de pensamiento, quizá es necesaria la acotación de la pensadora acerca de lo corpóreo, de la subjetividad femenina y de la posición del sujeto feminista.

El desafío consiste ahora en conjugar la visión de la subjetividad con una firme adhesión a la creencia en la diferencia sexual y al compromiso con una praxis crítica y política en términos de contramemoria, de resistencia, de responsabilidad, de saberes situados y de una política de localización. En suma, lo que yo llamo la política de la subjetividad femenina. Necesitamos elaborar colectiva y socialmente una nueva política del lenguaje: mitos y figuraciones políticas para representar este tipo de subjetividad que denominaré nómade (Braidotti, 2015: 66).

¿Qué otros procesos de lo corporal nos guían si apelamos a la política de localización planteada por la diferencia sexual en el nomadismo filosófico de Braidotti? La pensadora reconoce que, aun cuando la subjetividad puede situarse desde diversas variables como “la raza, la cultura, la nacionalidad, los estilos de vida y la orientación sexual”, todos ámbitos dignos para abrazar una lucha en la que la categoría mujer no es unívoca, el conflicto viene al momento de colocar la variable de la “sexualidad” como punto de partida sin asumir que en la posición simbólica somos todas iguales. Cómo conjugar esta red de incidencias en las subjetividades para un saber situado es el reto. En un acercamiento más con otras corrientes de pensamiento feministas no occidentales, por ejemplo, podríamos revisar el concepto de interseccionalidad trabajado por los feminismos negros.

Por otro lado, y en continuidad con el ejercicio de pensar las subjetividades, Braidotti señala la necesidad de nuevas teorías que disuelvan las líneas separatorias entre lo simbólico y lo social. A este punto Butler cuestiona la definición y relaciones que guardan conceptos como lo simbólico y lo social, y dentro de estos mismos lo semiótico y lo material, respectivamente; apelando que desde su distinción está implícita la separabilidad. Para la perspectiva de la diferencia sexual la separación se asume como una consecuencia del sistema patriarcal de dominación, cuando debe admitirse que las condiciones tanto simbólicas como materiales de los sujetos se presentan entretrejidas. Por ello, Braidotti urge a repensar desde la simultaneidad y la reorganización de dichas condiciones para la producción de nuevos sujetos deseantes. Es decir, nuevas subjetividades. Aquí es interesante preguntarse de qué manera pueden incidir dichas teorías aún no formuladas, en los procesos artísticos de las subjetividades actuales y las identidades múltiples y colectivas, considerando las discusiones en torno a las funciones del arte en las transformaciones sociales.

La entrevista plantea cartografías de múltiples dimensiones y sustancias. Cartografías conceptuales, lingüísticas, espaciales, temporales, históricas, políticas, culturales y de pensamiento. Finalmente, tras el intercambio de posicionamientos y teorías, es en esas puntas rizomáticas que se tocan y trazan el mapa entre dos formas de pensamiento, que nosotras lectoras podemos enunciar un pensamiento propio interconectado en sus mezclas, más cercano al rizoma, sucio, como lo llama Braidotti. Un pensamiento que acecha desde nuestra propia madriguera, desde nuestras rutas y nuestras propias necesidades vitales más urgentes.

Mapas inéditos, mapas en construcción

Antes ser barrendero que juez.
Cuanto más se ha confundido uno en la vida, más lecciones da.
Deleuze, *Diálogos con Claire Parnet*

Si seguimos la idea que Deleuze y Guattari exponen en *Mil Mesetas*, podemos afirmar que los mapas no terminan de dibujarse nunca. No son definitivos, ni estables. Quizá tampoco es que necesariamente den respuestas, sino que puedan componerse de preguntas, ya que de la misma manera en que Judith Butler

usa la interrogante en el diálogo para posicionarse, son nuestras dudas, las cosas de las que queremos respuestas, las que nos abren ciertos caminos y nos proveen de las herramientas para nombrarnos. Apelando a los mapas en verbo, a los que no han sido trazados, a los que están por ebullición, a los que mutan, a los que se recuperan, a los que se rescatan, es imperativo hacerse preguntas.

¿Cómo traemos a nuestra conciencia y desde dónde elaboramos nuestra noción de lo corporal para situarnos políticamente en agenciamientos?, ¿qué implica en términos prácticos repensarnos desde estas cartografías?, ¿cómo atendemos, desde las corrientes de pensamiento, a las necesidades de agenda y estrategias políticas propias de nuestro territorio?

Esta cartografía que hemos dibujado, a manera de ruta ciclista, o de camino en flujo de manada, es la que nos posibilita advertir que, en las derivas que esta discusión entre las posiciones políticas y ontológicas de las pensadoras se encuentra la multiplicidad de sujetos y líneas de fuga, recordándonos que “lo que está en juego en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con el mundo, con la política, con el libro, con todo lo natural y lo artificial, muy distinta de la relación arborescente: todo tipo de ‘devenires’” (Deleuze y Guattari, 2015: 27); para que los devenires sean múltiples y nuestros procesos de subjetivación nómadas, significa alejarse de las estrategias fijas del Estado, del inconsciente, de los psiquismos. Por ello repetimos: nuestra animalidad, nuestro paisaje, nuestro mundo, nuestra política y, por lo tanto, nuestra escritura, y con ello el arte que producimos, hecho con el cuerpo, tiene rostro parcial: en este territorio se muere por nacer con un “tipo” de cuerpo, una “clase” de color, por habitar una frontera. Si decidimos unirnos a una impostura universalizante ponemos en riesgo, a través del discurso, los cuerpos que se localizan en movimiento en la cartografía que compartimos. Sin embargo, es necesario colocar ciertos puntos de anclaje, parciales, que permitan el movimiento y el agenciamiento de nuestras subjetividades. Aprender a ver las huellas de las cartografías existentes, además de las rutas ciclistas y los pasos ágiles de la manada. Oler los rastros de los mapas gráficos, de las intervenciones visuales en lo público por parte de las mujeres organizadas, por la diversidad de sujetxs; explorar el calado de un mapa que emerge fuera de los discursos institucionales: ¿cuáles son los ejemplos que desde los márgenes, en los pliegues, crean resistencias y políticas de LOCALIZACIÓN en nuestro cuerpo-territorio más inmediato? Ahí comienza cualquier cartografía posible.

Bibliografía

- Baudelaire, C. (2006). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Braidotti, R. (2015). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Braidotti, R. (2005), *Metamorfosis, Hacia una teoría materialista del devenir*. España: Akal.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F (2015). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Haraway, D. (2019). *Las promesas de los monstruos*. España: Holobionte.
- Preciado, P. B. (2019). Amor en el Antropoceno. En *Un apartamento en Urano*. México: Anagrama.



Desplazamientos en las estrategias de crítica simbólica, para el estudio del arte producido por mujeres en Aguascalientes

María Isabel Cabrera Manuel
isabel.cabrera@edu.uaa.mx
<https://orcid.org/0000-0002-6417-0792>

Raquel Mercado Salas
raquel.mercado@edu.uaa.mx
<https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

El presente capítulo muestra la primera parte de un proyecto de investigación más amplio, a desarrollarse a lo largo del periodo 2021-2022 en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, titulado “Arte, memoria y feminismo. Documentación y análisis desde la perspectiva biopolítica y estética contemporánea, de las prácticas artísticas hechas por mujeres artistas en Aguascalientes en el siglo XXI”. Dicho proyecto tiene como objetivo “Documentar, analizar y generar un diálogo entre las estudiosas(os) del arte feminista en Aguascalientes y las productoras de arte en el siglo XXI, para ir construyendo un necesario discurso y posicionamiento de la diversidad del arte feminista en Aguascalientes, en las prácticas artísticas contemporáneas”. Sin embargo, para desarrollar este interés biopolítico y estético es necesario, en primer lugar, hacer una crítica de la cultura y preguntar qué subjetividades construye, bajo qué narrativas, dispositivos y discursos se comprenden y erigen las historias, teorías,

críticas y estéticas del arte actual en México, particularmente en nuestro territorio geopolítico, para comenzar por un espacio y cartografía feminista, en la que sean posibles los desplazamientos que proponemos. Por ello, decidimos dividir en cuatro partes este documento para dar seguimiento a: 1) una persecución, 2) encontrar el punto de una vuelta de tuerca en la crítica y teoría del arte y 3) una afirmación de un arte menor cuya resistencia simbólica y material es la de los cuerpos. Y, finalmente, 4) tejidos y puntadas, para la elaboración de una colectividad en la que cada punto, cada derecho y revés, sea minuciosamente comunicado como un fuego inextinguible que habita en la posibilidad de otras formas sensibles del presente y futuro.

La persecución de la quimera

Para la obtención del grado de maestra en Filosofía, Rosario Castellanos escribió la tesis *Sobre cultura femenina*, investigación y cacería que desde el planteamiento está condenada al fracaso: Castellanos se propone ir en busca de una quimera que, como la serpiente de agua, ha sido motivo de gran interés (aunque quizá menos) y aparentemente no se ponen de acuerdo los interesados sobre la realidad, o no, de su existencia. Recordemos también que, en las cacerías, se persigue para llegar a poseer o aniquilar, ser “objeto de interés” es un destino trágico.

La quimera que busca Castellanos es a la mujer culta, o, mejor dicho, la mujer que produce cultura, “la *otra* quimera”. Dice Castellanos (2005: 42).

Pero hay también, al lado de estos generosos y frecuentemente exagerados visionarios, un coro de hombres cuerdos que permanecen en las playas y que desde allí sentencian la imposibilidad absoluta de que monstruos tan extraordinarios como las serpientes marinas y las mujeres cultas o creadoras de cultura, sean algo más que una alucinación, un espejismo, una morbosa pesadilla (Castellanos, 2005: 42).

En su tesis lleva a cabo un ensayo en el que se da a la tarea de pensar y justificar por qué es que no existe propiamente algo como una “cultura femenina”. Cabe destacar que, para este momento de su carrera, no es aún la literata claramente identificada con la circunstancia y vida de las mujeres, precursora

del feminismo en la que solemos pensar cuando hacemos referencia a sus textos más emblemáticos. No quiere decir lo anterior que la tesis *Sobre cultura femenina* no sea una aportación relevante ni una posición genuina del pensamiento de Rosario Castellanos, pero es evidente que las conclusiones a las que aquí llega no serán las que sostenga más adelante en su obra y en el desarrollo de su pensamiento simbólico. Señalado lo anterior, podemos exponer que la tesis sostiene de hecho que *no* hay una cultura femenina, que las mujeres no han hecho aportaciones suficientes o particularmente significativas a la historia del pensamiento, del arte, de la ciencia; en suma, no forman propiamente parte de la cultura.

Lo anterior lo atribuye Castellanos sin mucha reserva a condiciones del desarrollo de las mujeres como parte de la sociedad en la que las mismas no participan de manera activa, y al hecho, en ese momento no particularmente cuestionado por ella, de que las mujeres “trascienden” a través de la maternidad y que, al estar enfocadas en ella, difícilmente podrán llevar a cabo actividades suficientes o significativas para aportar al crecimiento de la cultura. En ese sentido, si la mujer no renuncia a la esfera de lo privado, difícilmente tendrá lugar en la de lo público, y al no figurar en esta última esfera, sus aportaciones a la cultura (entendidas en tanto que producto de una agente no pasiva) no serán vistas puesto que, simplemente, no serán producidas.

No hay mucho que decir respecto al cambio del punto de vista y el eje del análisis que Castellanos sostiene en la citada tesis puesto que, no mucho más tarde en el desarrollo de su obra encontrará que no solamente no está privada la mujer de la posibilidad de generar cultura al ejercer la maternidad, sino que habría que repensar el concepto de *cultura* a la vista de quien se la apropia, de quienes resultan favorecidos por la idea misma que sostiene al concepto; es decir: que la cultura tal como la pensamos, la conocemos, la reconocemos, reproducimos y valoramos, parece ser solamente producto de la mente, vida y obra del varón, lo que excluye de entrada a las mujeres independientemente del esfuerzo que para sumar a la misma lleven a cabo.

Así, una mirada feminista en torno al concepto de cultura será necesaria para replantear tanto el lugar de las mujeres en la misma, como las aportaciones que llevan a cabo y la razón por la cual han sido sistemáticamente invisibilizadas por siglos y sus actividades no se consideran parte de esta. Esa circunstancia permitió que en 1950 Castellanos se viera a sí misma como una quimera (o a la fabulosa Dolores Castro, su compañera colega y amiga a la que

dedica la tesis), como un “rumor” y que a casi tres cuartos de siglo de distancia no sólo se sigan ignorando las aportaciones de las mujeres a la cultura, sino que seamos violentadas y excluidas en conformidad con la idea misma que ha sostenido el concepto. Esa circunstancia nos hace a nosotras continuar con la persecución de la quimera. Quimera que, como fuente de todo tipo de malas interpretaciones, se escurre de manera a veces estruendosa, a veces con sigilo, en todo tipo de posturas que intentan determinar el lugar de la mujer en el “orden” preestablecido en la mesa de los intelectuales, en foros de discusión, en análisis sesudos, en historias y relatos del arte, que ¡oh sorpresa! están llenas y habitadas por figuras masculinas.

La colectividad situada, dejar de ser “Lo Otro”, una vuelta de tuerca

A Castellanos le preocupaba el tono “laudatorio” con el que algunos hacen referencia a la creación cultural que producen las mujeres. Deseaba no ceder a ese canto de sirenas, inventadas por la mirada de ciertos poetas de la antigüedad, por considerarlo superfluo e injusto, un espejismo que no lleva a nada que no sea una mentira. En ese sentimiento la acompañamos, pues la alabanza además puede caer en la condescendencia y simulación, y no nos interesa. En la persecución de esa otra quimera, a la que buscamos, lo que se necesita, es una mirada, una sensibilidad otra, que no por diferente es nueva, pero que ciertamente apunte a un eje otro que no sea el de las pantanosas arenas movedizas de las que, se sabe, engullen cualquier resistencia manifiesta por los cuerpos. Y de las que, en otro tiempo si era el caso, se podía morir con voz de auxilio, en un páramo, en medio del aislamiento y la soledad absoluta.

Poco más de veinte años después al planteamiento de Castellanos, la teórica Linda Nochlin retoma “el problema de las mujeres” al que se refiere con ironía, para dar cuenta que no hay forma de hablar de la cultura femenina que pueda realmente prosperar si no nos separamos de esa “distorsión subjetiva” que es la visión patriarcal del mundo. La circunstancia la enfrenta Nochlin cediendo aparentemente ante una pregunta “truqueada” y que es: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, a la que acude en un primer momento de su reflexión y que trata de contestar para mostrar por qué la idea detrás de ésta, de la misma manera en la que se formula la pregunta, es parte del problema.

Tras un ejercicio en el que, al responder a través de diferentes enfoques, Nochlin muestra que cada respuesta no hace sino reiterar la falta de “genio” en las mujeres, nos da la clave para entender la trampa discursiva:

La pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” es simplemente la punta del iceberg de la tergiversación y de los falsos conceptos; en el fondo yace una masa oscura sin sustento de ideas dadas acerca de la naturaleza del arte y sus circunstancias, de la naturaleza de las habilidades humanas en lo general y de la excelencia humana en lo particular y el papel que el orden social desempeña en todo esto (Nochlin, 2001: 23).

Cualquier respuesta que se aventure no hará sino confirmar que la grandeza y el arte no son compatibles con ser mujer, pues son conceptos que en su lógica la excluyen. La construcción de la idea de mujer, como clave simbólica, ha estado mediada por la negatividad y por su carácter de “otra”: el mal original, la naturaleza, la fertilidad, la carne, el engaño, el canto de la sirena. Atendiendo a lo anterior, si lo que buscamos es acercarnos, visibilizar y comprender el arte que hacen las mujeres, su sentido y aportaciones a la cultura, es preciso, por ello, deshacernos de la idea de lo “otro” en función del modelo de representación, y comenzar a enunciarle en clave política: ser parte de lo “Otro”, de lo “diferente” es una abstracción que busca permanecer en el concepto vacío y codependiente de un principio de identidad, de un supuesto tratamiento neutral y universal, es decir, relacionado con “la medida de todas las cosas que es el hombre”; permanecer en su carácter de *otro* significa que no tiene cuerpo, no tiene rostro, no tiene territorio, sangre, vulva, tripas, enfermedad, agencia. Que no existe sino para legitimar al “Sí mismo” que trasciende a través de esta negación.

Dejar de perseguir y cazar la quimera del “canon”, es una de las principales tareas del arte, la historia, la teoría y la crítica feminista actual. Primero, porque no se desea devenir varón o modelo de representación. Segundo, porque partiendo de una revisión exhaustiva de lo que el canon determina como tautología, siguiendo a Griselda Pollock apuntamos lo siguiente, el canon funciona como 1) “estructura de exclusión” (Pollock, 2001: 141), 2) “de subordinación y dominio que margina y relativiza a todas las mujeres de acuerdo a su lugar en las estructuraciones contradictorias de poder -raza, género, clase, sexualidad” (Pollock, 2001: 141) y 3) “como estrategia discursiva en la producción y reproducción de la diferencia sexual y sus complejas configuraciones

con el género y los modos relacionados con el poder” (Pollock, 2001: 141). Además, desde su materialidad y soportes, los tejidos, la arcilla, los objetos muebles que van desde la orfebrería, la cerámica, telares, y demás técnicas, han sido considerados como menores respecto a las construcciones monumentales que implican el discurso *sublime* del Estado, que es profundamente patriarcal.

Los tres momentos que analiza Pollock dan cuenta de las lecturas que podemos realizar frente a la pregunta ¿cuál es la relación entre una larga tradición en los ámbitos jurídico, económico, ontológico, estético, simbólico, epistemológico y ético del feminismo desde su aparición con las prácticas artísticas, las historias y la crítica del arte? No solamente en el sentido en que estos últimos dos –la historia y la crítica del arte– aparecen y se legitiman en el momento ilustrado y decimonónico, simultáneos a la aparición del feminismo, sino porque la crisis del sujeto identitario de la modernidad va a ser cuestionado por su posición colonial a través de la incidencia del arte, en su profundo reconocimiento *poiético* y múltiple, en oposición a la subjetividad en su condición masculina y heteronormativa. La autora nos hace ver la contradicción interna al hacernos ver que: “el Relato del Arte (*Story of Art*)¹ es un Relato Ilustrado del Hombre. Para dicho fin, y paradójicamente, necesita invocar constantemente a una femineidad como el otro negado que por sí solo permite la nunca explicada sinonimia de hombre y artista” (Pollock, 2001: 143). Una femineidad construida a medida de las necesidades de afirmación del artista, negando las prácticas “otras” cualesquiera que sean; una femineidad que apunta a hacer más sólida su capacidad de crear el mundo: mujer-musa que inspira en su fijeza y estática juventud, en su condición de cosa maleable, de cuerpo cincelado por el deseo masculino, por la afirmación de la mujer como patrimonio del hombre, por su carácter secundario o destinado a la reproducción biológica como un ente sin voluntad.

Además de este encuentro con el canon como exclusión, en la afirmación de la trascendencia del sujeto moderno a través de la inmanencia de la mujer, sin proyecto propio y auténtico como sujeta, como ya lo había teorizado Simone de Beauvoir, Pollock nos recuerda que la construcción de la historia del arte como tal, en tanto que discurso dispone no exclusivamente los objetos que se estudian, dígame “obras de arte”, sino a los sujetos que lo producen. De

1 Los paréntesis son nuestro para afirmar la perspectiva canónica de la historia del arte con el ejemplo de Gombrich.

este modo encontramos que la paradoja se extiende, pues no es solamente el círculo vicioso del Relato Ilustrado del Hombre en íntima relación con la idea de mujer que se produce, sino la elaboración simbólica que le acompaña a través de una especie de origen, o don milagroso, dado exclusivamente a la masculinidad productora del mundo: la figura del genio. Así, la tríada representación-poder-saber anida en la idea misma del arte denominado como tal, en la tardomodernidad, idea que para ser puesta en crítica no puede ser pensada tangencialmente, ni ubicada en un solo territorio.

En términos de resistencia, una estrategia para no caer en las formas de exclusión propias de las prácticas hegemónicas del poder es pensar la diferencia. Para salir de la falsa dicotomía del “problema de las mujeres” que sólo puede ser planteado como tal al hacer de la mujer “lo otro”, se requiere necesariamente cambiar el eje de la cuestión, lo que necesariamente nos lleva al entorno de la crítica, pero sobre todo de la creatividad, para no sucumbir a la inercia de los surcos que ya han arado profundamente nuestro pensamiento y sensibilidad. Un ejemplo de cómo se reflexiona en torno a la diferencia sucede en ese país imaginado que es *El país de la mujeres*, de la escritora Gioconda Belli, en el momento en el que las integrantes del Partido de la Izquierda Erótica (PIE), se reúnen a pensar cómo llevarían a cabo su proyecto político y recurren así a imágenes, ideas, estrategias ya conocidas, ya ensayadas, ya pensadas en ese mundo androcéntrico del que quieren alejarse; la apuesta que aquí hacemos es a proceder como procede Viviana Sansón, la presidenta de ese país imaginado, que comienza poco a poco a desechar esas ideas con la ligereza y contundencia de un gesto de mano. A diferencia del *cogito* que se piensa sólo para reafirmarse en su identidad, el ejercicio que aquí se da cita lo que busca es el pliegue, el quiebre, se decanta más por la duda como pista para reconocer lo diverso, que por la certeza de los esquemas ya trazados. Pensarse pensando en nuevas posibilidades, es también dejar de pensar en realidades hechas.

Así, para hablar de formas artísticas que no están incluidas en los discursos oficialistas, que no están amparadas en las ideas propias de la tradición y que vayan más allá de la visión patriarcal que da cuenta del mundo del arte y la cultura en general, es necesario dejar de recurrir a los mecanismos que no solamente no las nombran, sino que las invisibilizan; acudir al desenfadado gesto de la mano que descarta, como si de espantar a una mosca se tratara, las ideas que anquilosan y condenan al silencio; así, con la ligereza de un ademán, que es un gesto afirmativo de voluntad decidida.

Por más de un arte menor

Escribir como un perro que escarba en su hoyo,
una rata que hace su madriguera. Para eso:
para encontrar su propio punto de subdesarrollo,
su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto
Kafka, por una literatura menor, Gilles Deleuze y Félix Guattari

En *Kafka, por una literatura menor*, los pensadores de la diferencia Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan las tres características de una literatura menor: “la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político y el dispositivo colectivo de enunciación” (Deleuze y Guattari, 1990: 31) como ejes de las transiciones de una idea del arte enmarcada fuera del sujeto trascendental, para desplazarse con miras a la producción de agenciamientos. En nuestro caso, trasladamos las herramientas no hacia la lengua, como sería el caso del análisis literario singular desde el que se sitúan los pensadores franceses con *Kafka*, sino al lenguaje y el discurso de prácticas muy concretas de las artistas hidrocálidas.

El arte de nuestro tiempo ha atravesado por una importante serie de transformaciones que lo distinguen de los anteriores sistemas del arte; sin embargo, a pesar de distribuir los signos de manera tal que los soportes y las perspectivas se multiplican y las formas tradicionales se expanden en muchos más sentidos, todavía se continúa reproduciendo en el arte contemporáneo, un modelo íntimamente ligado al canon del arte “mayor”. Es decir, el arte “mayor” comprendido como la soberanía de un sujeto hegemónico: el varón que protagoniza la historia a través de la revolución, la guerra, la creación del mundo, el “mejor” el “más óptimo”, en el sentido de la moral de varones de acuerdo a la aristía griega y su repetición y reproducción en las políticas de la imagen. Odiseo, *Ulysses*, el *Detective Salvaje*, el *Hombre sin atributos*, en el periplo del gran guerrero, el *nadie*, o el último hombre. En el caso del arte contemporáneo: el fabricante (Warhol), el de la ruptura con los regímenes escópicos y estéticos (Duchamp), el chamán y ritualista (Joseph Beuys), o el activo del mercado (Orozco o Damian Hirst), entre muchas más figuras. Basta con revisar las agendas de los museos, los catálogos, las exposiciones, las becas, las ediciones dedicadas al arte contemporáneo, los jurados en los circuitos de arte, etc. para corroborar que el canon continúa funcionando como modelo de representación.

Aunque, si bien es cierto que la mujer como productora de arte implica *desajustes en las representaciones*, principalmente con la entrada a las academias, como lo teoriza Geneviève Fraisse (con implicaciones simbólicas, ontológicas y epistémicas), es en la segunda mitad del siglo xx en donde se puede observar de forma más evidente la potencia política del arte feminista. Con él, todo adquiere un carácter de colectividad; con ellas, con las artistas, se enuncian una multiplicidad de posturas que corresponden con la compleja realidad que vivimos actualmente. Precisamente, en esa diversidad es en la que apunta Silvia Rivera Cusicanqui: la capacidad de acceder a la contradicción y vivirla afirmativamente, a pensar que las prácticas artísticas hechas por mujeres no son prescripciones, ni de norte a sur, ni de una lengua a otra, que habita en ellas una afirmación de su parcialidad y su territorio, de su voz y tono, de su paisaje, de las corporalidades que nunca pueden ser las mismas. En la medida en la que esto ocurre, y se desmonta la máquina fascista que habita en el corazón de la historia y crítica del arte, es que también sucede, poco a poco, una modificación de nuestros regímenes escópicos, sonoros, sensibles, de manera general, y un abandono de objetivos impostados que cada vez se muestran más ridículos, a la vez que peligrosos, en su modelo neoliberal.

Si para Deleuze y Guattari en la literatura menor Kafka hace “fluir al alemán por una línea de fuga, se le llenará con ayuno; se le arrancará al alemán de Praga todos los puntos del subdesarrollo que quiere esconder, se le hará gritar, un grito tan sobrio y riguroso [...] se le extraerá el ladrido de perro, la tos del mono y el zumbido del escarabajo”;² para nosotras, en cambio, con la producción de arte menor feminista, se escarba en el punto preciso en el que se habla de lo que el cinturón panista, de la región Centro-Occidente, busca mantener bajo llave y en obediencia: hablará de la pedofilia de familias enteras en la “tierra de la gente buena”, de las brujas de Jesús María enterrando a sus muertas, de la migración en el Ocote y la explotación minera de Tepezalá y Asientos, de las resistencias lésbicas, de la reapropiación de la tejedora contra la figura del guerrero, de la *Bestia* que atraviesa las entrañas de la ciudad. De las calles que han sido cartografiadas con la gráfica de demanda por los derechos sexuales y reproductivos. De una mirada audiovisual y cinematográfica hecha por mujeres que se preguntan cómo habitar este mundo que les escupe en la cara, para dar en retorno una autodefensa visual.

2 El bestiario de Kafka.

Las estrategias de visibilización y reflexión que proponemos desde el estudio del arte feminista, territorializado y teorizado desde una localización específica, en nuestro contexto, busca recuperar la memoria como resistencia de las formas de vida que no forman parte de las versiones oficiales de la misma, arrebatarla de un nacionalismo exacerbado que rinde culto al siglo XIX y retoma bajo la imagen del monumento, la idea de un pasado sublime y los nombres de los muertos célebres: Posada, Herrán, Conteras, Guzmán. Muertos de fosa común, alcoholismo, enfermedad y suicidio, pero próceres del Estado-nación.

Por todo lo anterior y por muchas razones más que subyacen bajo la punta del iceberg, es preciso preguntarnos, ¿qué sostiene este sistema de representación que mantiene a flote figuras como el genio, la belleza, la obra maestra y el gran arte al servicio monumental de la historia del Estado?, ¿qué cuidados se pasan por alto, a quiénes se explota, qué realidades se invisibilizan?, ¿qué partes de la humanidad son indignas de existir bajo estos modelos? En tanto que no llevemos a cabo una crítica feminista del arte y la cultura, la producción teórica, su distribución editorial, la academia, los “apoyos” del Estado, las colecciones, el canon, la nula visualización del trabajo de los cuidados, la vida concreta y sensible de todas y cada una de las personas actualmente, seguirán siendo ocasión de violencia y desigualdades disfrazadas de buen gusto, objetividad, universalidad, democracia, justicia, saber, políticas culturales y de la oficialidad de la memoria.

Tejidos y puntadas

El proceso de investigación sobre el arte hecho por mujeres desde una perspectiva feminista que nos proponemos llevar a cabo está motivado por la necesidad de reconocer nuestra memoria y entenderla como memoria viva, que si bien existe más allá del reconocimiento oficialista que únicamente da lugar a costa de subordinación, requiere de un ejercicio de estudio y reflexión seria que nos permita no sólo descentrar la mirada para salir del régimen escópico en el que subsiste la mayor parte de la cultura, sobre todo la nutrida por las mujeres, sino también para generar conceptos más apropiados para acercarnos al fenómeno, para sumar a esa forma de cultura a la que nosotras mismas pertenecemos, para trabajar y contribuir a las formas simbólicas que encarnan

en el arte y formas de vida de aquellas mujeres que crean a partir de su circunstancia vital y que de esa manera sacan al arte del circuito cultural del mausoleo.

La necesidad de investigaciones como esta, responden además a una deuda con las nuestras: hermanas, madres, compañeras, artistas, costureras, performanceras; las que escriben, las que cuidan, las que en sus palabras y en sus obras ya dan lugar y forma a esa realidad otra de la que los libros, los catálogos y la historia no tratan, pero que no han esperado a que eso suceda para hacer aparecer e incorporar su sentipensar a este mundo, como hierbas que se abren paso y emergen, inesperadas, en los resquicios por los que respira la tierra en la árida uniformidad del pavimento. Conectar esos puntos, generar nuevas cartografías que den cuenta de esas territorialidades es aún una tarea con mucho trabajo por delante, pues como apuntaba Mónica Mayer apenas en 1992:

En nuestro país, las publicaciones de la mujer en el arte son casi inexistentes. [...] Aunque de poquito en poquito se llena el jarrito, las investigaciones para estos textos distan mucho de proporcionar una visión completa de la producción de las artistas y, más aún, de abordar en profundidad la problemática y especificidades que hacen necesario el estudio aislado (Mayer, 2021: 92).

A casi treinta años de esa reflexión, el jarrito sigue lejos de llenarse: las artistas, las mujeres que producen cultura siguen siendo criaturas que no por vivir a la luz del día y ser objetos de múltiples avistamientos, dejan de ser tratadas de quimeras. En este caso, nos proponemos la necesidad del estudio que enfatice la producción de artistas mujeres, no para dar pie a islotes conceptuales carentes de significado fuera de ellos mismos, sino como estrategia de investigación sin la cual no se podría aguzar la atención para percibir el registro en el que se produce la diferencia que de hecho es el desplazamiento simbólico del arte que proponen las productoras. La obra de las artistas no requiere ser nombrada para existir y ofrecer alternativas de resistencia a las formas de opresión simbólica de la cultura hegemónica y patriarcal. Pero es parte de nuestro compromiso, teórico y ético, que apuesta buscar las formas de responder, de accionar, de entablar otras formas de diálogo con nuestras compañeras, que nos ayuden a comprender en profundidad las posibilidades y significados del desplazamiento simbólico que en su quehacer artístico proponen, cuestión que no podría lograrse si permanecemos en el mismo lugar que la tradición de la crítica, de la teoría y del pensamiento han reservado para la figura retórica del

genio. Un desplazamiento invita a otro. Si las formas de producción simbólica de nuestro interés no pueden enfocarse con las lentillas heredadas, tenemos alternativas: movernos, desplazarnos también nosotras, acercarnos a la quimera, quitarnos las lentes que no sirvan, hacer el ejercicio (cuanta radicalidad) de ver con nuestros ojos, de hablar con nuestras bocas, sorpresa, situarnos desde el cuerpo. Una vez más cerca, con esa cercanía poco “objetiva” contra la que la tradición dicta desapego como remedio, la estrategia sensible será el con-tacto: podremos ir a tientas para reconocer las otras caras, los gestos, que habitan también ese mundo parcialmente encandilado por la luz de la razón que enceguece y sesga. Una vez más cerca, la quimera quizá nos parezca más familiar, no por el ejercicio violento de la asimilación, que es anulación de la diferencia, sino como resultado del afecto. Una vez ya cerca, podremos tejer la red, no para atrapar, sino construir en conjunto. ¿Qué tipo de red se tejerá, qué puntadas serán utilizadas?, ¿servirá de cobijo, de puente, de trampolín, o de sostén como hamaca? En todo caso, sabemos que no será trampa, pues nuestra vocación no es la de permanecer quietas y esperar a ver si algo cae, como arañas.

Esta crítica feminista del arte no significa “erigir” el trabajo filosófico en el concepto, sino urdir, escarbar, hurgar, palpar en las intensidades, la sensibilidad, los afectos, los cuerpos. Cuerpos femeninos a partir de los cuales se cuestiona la violencia instrumental y expresiva, cuerpos que construyen su deseo y sus resistencias a través de la rabia, pero también de las pasiones alegres que invitan al plano de la colectividad. Significa amar a la quimera por su huida de la belleza, perseguirla porque existe y porque en ella podemos ver el pliegue a través del cual se asoma lo grotesco como una cueva latente y viva, iluminada y luminosa, pero sombría, de la diferencia situada, que escapa decididamente de la prisión inanimada y reduccionista del concepto. Invocamos por ello a la imagen de la quimera, que en tanto animal se escapa al antropocentrismo, que en tanto que híbrido escapa a la imposición de una mirada unitaria y absoluta que niega la diferencia, que en tanto que monstruo representa esa otredad que el discurso violenta, que en tanto que se enuncia en femenino es esa otra de la que ya nos hablaba Simone de Beauvoir, que en tanto criatura mítica se rebela y crea, cuya existencia depende y se afirma en el cuerpo, que ninguna representación apresa.

Bibliografía

- Belli, G. (2017). *El país de las mujeres*. Ciudad de México: Planeta.
- Castellanos, R. (2005). *Sobre cultura femenina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cordero Reiman, K. e Sáenz I. (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Deleuze, G. ("012). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1990). *Kafka, por una literatura menor*. México, D. F.: Era.
- Mayer, M. (2021). *Intimidades... o no. Arte, vida y feminismo*. México: 17 (Pinto mi raya).
- Nochlin, L. (2021). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Pollock, G. (2001). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre las prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta y Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires: Tinta y Limón.



ARTE MEDIAL
CONTEMPORÁNEO





Un laboratorio digital como espacio ideal para escritores mediales

Arelly Alicia Valdés Rodríguez
lyciavalguez@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8104-9647>

Armando Andrade Zamarripa
armando.andrade@edu.uaa.mx
<https://orcid.org/0000-0002-9377-4632>

El presente texto está conformado por algunas de las cavilaciones teórico-críticas que se desprenden del proyecto profesionalizante Intermedialidad y Descentralización del Discurso Poético, que pretende generar un laboratorio de escrituras expandidas, a través del que se descentralizaría a la hoja-libro como objeto contenedor tradicional de la poesía, al mismo tiempo que se indaga en torno a los efectos de la posición entremedios en la que se coloca el discurso poético expandido.

La selección de un laboratorio en lugar de un taller, forma predominante para la enseñanza de la escritura profesional o informal, no es gratuita. Dicha elección no desea hacerse pasar como una alternativa más. No pretende tampoco el simple experimentar por experimentar, actividad que abraza en sí el espíritu de las vanguardias artísticas que buscaron resultados distintos a lo ya conocido. La elección de un laboratorio para la puesta en práctica de las escrituras poéticas expandidas anhela ser parte

del signo de los tiempos: las tradicionales y canónicas formas de producción literaria se ven trastocadas también por la implosión mediática. Los análisis de las nuevas formas de escritura avanzan con retardo respecto a la velocidad con que estas surgen, y los laboratorios, como espacios de control y experimentación, se ofrecen de pronto como una opción mucho más que adecuada para la investigación de los procesos de lecto-escritura que acontecen atravesados por los nuevos medios.

Sin embargo, más allá de cualquier matiz de científicidad que el vocablo “laboratorio” pudiera añadir al proyecto, parte de lo que aquí se ofrece respecta más al ámbito de la espacialidad. ¿Qué tipo de implicaciones y de qué grado, aguardan al proyecto si este optara por formalizarse como espacio y no como un programa de enseñanza-aprendizaje?, ¿qué complejidades materiales y de infraestructura representa un laboratorio de escrituras expandidas cuando debe desenvolverse intermedialmente, es decir, con características similares a las de un taller de escritura creativa, pero también con las propiedades objetuales de un laboratorio de medios? Y finalmente, ¿cuáles son las alternativas para un laboratorio de estas características, cuando su proyección arranca en un tiempo tan incierto como lo es el que se define, tímida, socarronamente, como a. de C.-d. C, antes de la COVID, después de la COVID? Existe el antes. Lo que hay ahora es un medio. Un durante. Un entre. Un después no todavía.

Las cavilaciones se presentan siguiendo, primero, lo que se entiende por laboratorio medial y por taller; le sigue un breviarío de las propuestas de algunas de las vanguardias para subvertir al lenguaje; y a modo de cierre, en compañía del francés Henri Lefebvre, un apartado que especula entorno a la producción de un espacio para un laboratorio digital y la que podría ser una de sus metodologías tentativas de aprendizaje.

Talleres de escritura y laboratorios mediales

En el capítulo “VII. Prácticas de comunalidad contra la violencia”, de su libro *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*, Cristina Rivera Garza, al abordar el tema de las clases de escritura, realiza un brevísimo recorrido de los orígenes de los talleres de escritura creativa y hace al mismo tiempo notas críticas al respecto del ejercicio de la enseñanza y profesionalización de la escritura. Explica que los talleres tal y como se conocen hoy, datan desde el siglo XIX

y siguen el modelo de *workshop*, heredado por las primeras universidades estadounidenses en establecer espacios dedicados completamente a la redacción de poesía y narrativa, como la Universidad de Iowa en 1936, seguida de los seminarios de Johns Hopkins y Standford en 1947 (Rivera, 2019: 236), propiciando, por lo demás, lo que ya avanzado el siglo xx se ofertaría en algunas academias como un *degree in creative writing*, y poco después también como un posgrado.

La importancia de un sitio especializado para la profesionalización de la escritura, en lo que fueron pioneros los americanos, es imprecendente. Como apunta también Rivera Garza, con el surgimiento de dichos espacios se discute acerca de la deseabilidad de profesionalizar escritores y sobre quiénes deben ser encargados en proveer tal enseñanza y liderar talleres y salones. Se asumiría que un escritor es el indicado para ocupar el puesto. Sin embargo, al estar en juego la enseñanza-aprendizaje, suponer que quien bien escribe, bien enseña, no es lo más acertado. Con todo, no tardaron en seguir los pasos de las academias americanas, distintas universidades en el globo para ofrecer posgrados en escritura. No se revisan aquí ninguno de los programas de enseñanza de escritura que ofertan estos espacios. Se realiza la nota al respecto, sin embargo, porque las metodologías de enseñanza-aprendizaje o autodidactas, competen al proyecto puesto que evidencian una pregunta de peso: ¿qué herramientas ocupan los escritores para desempeñarse? Distinguiendo aquí herramientas intelectuales de herramientas materiales. ¿Qué medios objetuales son necesarios para que tanto el escritor en ciernes como el ya establecido, desarrolle efectivamente su labor?

Ya hablaba Virginia Woolf, en *A Room of One's Own*, de la repercusión de poseer un espacio donde poder dedicarse sólo escribir. Y las vanguardias que dieron inicio con la convergencia entre tecnologías y arte, constataron también de la necesidad de un espacio que permitiera una interacción significativa, intermedial, si bien no en los mismos términos monetarios y de emancipación femenina que planteó Woolf. El hermanamiento de ambas disciplinas, arte-ciencia, atrajo hacia sí terminología perteneciente a lo científico, abriendo camino para la adopción e integración del vocablo laboratorio para denominar a nuevos espacios de trabajo con metodologías innovadoras.

El Laboratorio Medial o MediaLab tendría entonces sus raíces en los laboratorios científicos, el laboratorio industrial, el laboratorio de diseño y el laboratorio tecnológico digital (Ortega y Villar, 2014: 153). El mero uso del vocablo “laboratorio” trasmina las posibilidades de este como espacio para

los ejercicios de creación dentro y fuera de la disciplina artística, pues implica repensar las técnicas y procesos de creación desde el método científico. En el caso de los laboratorios mediales, el foco se encuentra en el uso mismo que permiten los medios y la tendencia de los laboratorios de medios suele ser la aplicación de tecnologías a un área específica, antes que una apertura general y ciudadana como el Medialab-Prado o de otros laboratorios mediales que, aunque permiten residencias artísticas profesionalizantes, su adherencia a un museo con colecciones itinerantes o no permanentes, exige una interactividad que la tecnología aplicada y en simbiosis con la realidad hipermediatizada permite con relativa sencillez.

Extrapolar a la escritura y sus talleres con un laboratorio de medios, permite la expansión de la escritura y del hecho literario fuera de los soportes hegemónicos, y posibilita también el estudio de las poéticas que se desenvuelven en cada uno de los distintos espacios, así como el robustecimiento de las interacciones y crisis del trabajo en comunidad, dado que no existe en esta especulación el escritor aislado en una torre de marfil: la escritura medial requiere duplas, equipos, comunidad y contacto para expandirse.

Las herencias: antecedentes de la escritura como práctica artística y de los talleres como espacio de enseñanza informal

La escritura en las vanguardias ha sido un medio atractivo y recurrente para la experimentación y subversión del lenguaje. Por ejemplo, el método literario de William S. Burroughs que apega a la noción del Cut-Up, término que se refiere la técnica del corte de fragmentos de película en el montaje cinematográfico, el escritor estadounidense lo emplearía para desquiciar los límites impuestos por la disposición lógica del lenguaje. Igualmente, este potencial del montaje tiene sus hermanos en el *Collage* dadaísta y en el Ensamblaje surrealista.

Fue precisamente con el Futurismo que se manifestaron exploraciones de espacios de convergencia¹ entre los creadores y los espectadores para poner

¹ Cafés, salones, banquetes literarios y salas de fiestas. Como el caso de los futuristas y constructivistas rusos que se reunían en el café El Perro Callejero de San Petersburgo o el cabaré Voltaire en Zúrich donde se frecuentaba el grupo dadaísta.

en práctica las desarticulaciones performativas que la presencia permitía. Por ejemplo, Alfred Jarry nunca concluía sus obras teatrales patafísicas –Ubu Roi (Ubú rey) y Le roi Bombance (El rey Jolgorio)– antes de la presentación, sino que abría la posibilidad de la escritura escénica durante las funciones como una experiencia liminal entre la vida cotidiana y la disposición del texto dramático. Pero esta vanguardia también arroparía el ambiente maquínico como elemento creativo en los poemas sonoros como los parolíberos (*parole in libertà*) de Marinetti para decir palabras sin sentido alguno y con alusiones fonéticas a explosiones, motores y efectos ruidosos. Así, el artista italiano se declararía como “declamador del verso libre y las palabras en libertad” (Rose-Lee, 1996: 16) y advertiría que las manos de los declamadores futuristas eran capaces de manipular instrumentos para hacer ruidos.²

Durante la conformación del movimiento dadaísta es notorio la manifestación de la escritura automática antes de convertirse en una de las técnicas recurrentes por los surrealistas al escribir de manera fluida como los pensamientos sin freno moral ni social. Automatismo se consagraría como una disrupción del lenguaje arropando a la “omnipotencia del sueño” (Rose-Lee, 1996: 16).

A través de estos grupos, la literatura ensayaría un sinfín de hibridaciones y contingencias como preámbulo a su conjugación con los soportes de otros medios artísticos como la escultura, pintura o la imagen mecánica –fotografía e imprenta offset–. Por ejemplo, en la *Bahaus*, gracias a artistas como Oskar Schlemmer y László Moholy-Nagy, la letra por primera vez se haría imagen con múltiples soportes y salidas. A veces proyectada y en otras ocasiones ensamblada con objetos fotoquímicos u objetos escultóricos sonoros para realizar poemas y tipografías inusitadas. Pero gracias a la Internacional Letrista, la letra como imagen y sonido se consagraría.

Posteriormente, con el movimiento Fluxus esta articulación con otras disciplinas y soportes la literatura fue recurrida debido a sus invenciones enunciativas, instruccionales, sonoras, objetuales, archivísticas e imagéticas.

Estos casos ejemplares esbozan la creación en colectivo, la socialización del proceso creativo en espacios públicos y la deconstrucción de la literatura, en particular de la poesía a partir de las consignas formales o prohibiciones ideológicas. Entonces es posible darse cuenta de las convergencias

2 Ejemplo de ello se dio con Luigi Russolo y Ugo Piatti con sus instrumentos de ruidos, los Intonarumori.

intermediales con otras disciplinas y diversas exploraciones formales con el arte posmoderno que esbozaron gradualmente la expansión de la literatura.

Cristina Rivera Garza reflexiona sobre las estructuras de los talleres de escritura que la mayoría corresponden a “modelos de enseñanza verticales, autoritarios, patriarcales [...]. En ellos una figura de autoridad, amparada ya por la experiencia, ya por el prestigio, ya por la diferencia generacional” (Rivera, 2019: 241-242). A la vez, se cuestiona sobre los entornos de la escritura alejada de una jerarquía unilateral para su práctica como los cafés, la ciudad o el acompañamiento de maestros personales y los talleres literarios informales para formar escritores. ¿Cuál sería el espacio ideal para agitar y estimular la producción literaria?

La producción del espacio: de los MediaLabs a los MediaLabs digitales para la escritura expandida y el aprendizaje invisible y autónomo

El enfoque humanista marxista de Henri Lefebvre sobre los estudios del espacio como representación y las prácticas de la ciudad constituyen una revisión a la teoría marxista y a los estudios de la vida cotidiana en torno a la reproducción de las relaciones sociales dentro del capitalismo. Lefebvre concuerda con Karl Marx al señalar que las fuerzas y relaciones de producción ya han sido superadas con el crecimiento urbano, puesto que el capital ha convertido al espacio como una mercancía. Es ahí que los espacios de creación son un objeto de estudio para su desarticulación con la noción mercantilista como las escuelas de arte o espacios culturales.

Lefebvre en su texto *La producción del espacio* expone que no hay neutralidad en la noción de espacialidad capitalista, el espacio ya no debe concebirse como pasivo, vacío, o carente de otro sentido, como los “productos”, que se intercambian, se consumen, o desaparecen. No se puede concebir de manera aislada o quedar estática. El espacio y sus derivaciones parecen ser dialécticos, producto-productor, como soporte de las relaciones económicas y sociales (Lefebvre, 2013: 14-19).

Sin embargo, para el autor francés, la sociedad origina un espacio en cada coyuntura histórica, a través de un proceso perpetuamente inacabado no

de naturaleza dialéctica sino trialéctica, sostenido en un trinomio conceptual provisto de las representaciones del espacio, los espacios de representación y las prácticas espaciales. En paralelo, distingue entre el espacio físico, social y mental a una teoría conjunta que evidencia las intenciones ideológicas de la reproducción del espacio sacando también a la luz cómo cada sociedad produce su propio espacio que se superpone al producido durante otras etapas históricas en ese mismo terreno (Lefebvre, 2013: 20-28). Esto explica por qué las vanguardias creaban sin vacilo ni restricciones en espacios públicos destinados a la recreación como los cafés, bares, cabarés, etcétera. Entonces, ¿cómo constituir un espacio con una intención de amplio criterio y libre tránsito para generar un laboratorio literario expandido?

Al asumirse vivir en una sociedad de información, hipermediatizada, globalizada, donde impera el capitalismo, resulta sencillo olvidar que los procesos cognitivos, las experiencias corporales y la imaginación se ven afectadas tanto a nivel individual como social por el uso de los medios. El gigantesco salto, decididamente forzado, de lo analógico a lo virtual, que ha dado el planeta desde la declaración de estado de pandemia, visibiliza con mayor intensidad, en comparación a años anteriores, la dependencia a las tecnologías.

El vacío de plazas, estadios, teatros, cines, estaciones y demás sitios de calidad liminal, puso sobre la mesa la importancia del diseño de los espacios colectivos cuando estos tuvieron que trasladarse a lo abstracto y su vacío evoca al bullicio con que las vanguardias ocuparon estos sitios. Mas la abstracción a lo digital, no implica carencia de realidad con el lenguaje programático traducido en *bits* que conforman imágenes o sonidos y que permitió que el mundo continuara funcionando a pesar de todo. El diseño de los espacios depende de quién los ofrece. Fuera, en los espacios tangibles, edificios y construcciones diversas se sostienen con adherencia a una institución formalizada. Dentro, el dentro de la virtualidad, depende de servidores y empresas. Otra suerte de institución formalizada a la que el usuario le deja migas, como incauto Hansel y Gretel, de sus andanzas por la *web*.

Las posibilidades del espacio físico como contenedor de los procesos de escritura en aislamiento o en colectivo permean las encauzadas críticas a los dispositivos de creación y formación de escritores actualmente. Pero se subscriben al paisaje mediático y al ambiente cibernético que abren nuevos paradigmas y posibilidades para la constitución de espacio ideales, libres y cohabitables sin una fuerza capitalista patriarcal.

El traslado “forzado” implica una representación espacial que suele también obviarse en el terreno de lo tangible por obra de la familiarización con el espacio puesto que se normalizan así cualidades ahí imbricadas que, de prestárseles atención, declaran estilos, orígenes, intenciones. Si el diseño de la representación espacial depende, pues, de la adhesión de su diseñador a una institución o línea de pensamiento terminante o no, queda entredicho lo que ofrece: el orden de aparición, sus colores y el número de herramientas que ofrecen las redes y aplicaciones que dependen de Internet están condicionando el pensamiento, el comportamiento y las creaciones artísticas que puedan surgir en su seno.

“¿En qué consiste la fantasía del arte?”, se pregunta Lefebvre. “Se trata de remitir lo actual, lo próximo, las representaciones del espacio, a lo más lejano, a la naturaleza, a los símbolos, a los espacios de representación” (Lefebvre, 2013: 273).

En este momento, el espacio pandémico se experimenta entre las paredes físicas y cibernéticas donde advertimos la inevitable interconexión del mundo perceptible análogo y aparente virtual que, para las mayorías de las prácticas sociales, obedece a una adecuación obligada, pero otras prácticas como la literatura expandida se torna un escenario ideal para debatir el determinismo digital. Esto nos lleva a revisar los MediaLab como un espacio de experimentación con medios tecnológicos con la ayuda de estancias y laboratorios creativos.

La configuración de los espacios de investigación/experimentación/producción en la convergencia entre arte, comunidad y tecnología tienen sus modelos ya institucionalizados en los laboratorios de medios –MediaLab– como el Centro Georges Pompidou de París, Francia; el YCAM (Yamaguchi Center for Arts and Media) de Yamaguchi, Japón; el MediaLab Prado de Madrid, España; el ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) en Karlsruhe, Alemania; mit Media Lab del Massachusetts Institute of Technology en Estados Unidos, o aquellos menos institucionalizados e independientes como el CHELA (Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano) en Buenos Aires, Argentina. En estos lugares ha sido posible desarrollar y fortalecer prácticas artísticas que posibilitan la transferencia de conocimiento en múltiples plataformas y agentes. Tanto en el ZKM como el CHELA han desarrollado laboratorios con una metodología basada en el trabajo colaborativo, la experimentación y el encuentro de saberes en torno al arte, la ciencia y la tecnología.

Se ha de suponer que un espacio como los MediaLab precisamente existe coherencia entre los contenidos de su propuesta y su metodología; sin embargo, los casos mencionados pertenecen a espacios museísticos, fundaciones o incubadoras universitarias donde comúnmente se realizan residencias, pero los residentes son artistas renombrados con equipos interdisciplinarios conformados con ingenieros, diseñadores o científicos, que se les ofrece producir con la infraestructura espacial y los mecanismos económicos-estéticos de sus directivos (curadores y promotores) con la consigna de exhibir la obra resultante. Es así que la producción le pertenece a los propios MediaLab.

Fuera del ámbito artístico, existen ejemplos pop o de “cultura de masas”, que funcionan como guía visual para para explorar especulativamente las posibilidades de los MediaLabs para ejercitar la escritura: Club Penguin, Habbo, The Sims, y Animal Crossing, todos videojuegos con opciones de multijugador, de rol y de pisos/casas/islas que permiten el diseño personalizado, parten de la imitación de lo material y ofrecen la facultad de reunión *online* en un espacio que rebasa físicamente los límites de la realidad que simulan por principio.

En el último de los ejemplos, el videojuego desarrollado por Nintendo, recientemente se ha organizado la instalación colaborativa: *Haciendo del juego una expo. Exposiciones de Arte Joven en Animal Crossing: New*, que cuenta a la fecha con tres ediciones. Cada edición constó con la participación de distintos jugadores/artistas y se presentó a través de Twitch. En las paredes de las habitaciones virtuales, pintadas con fondo de nubes, bosques o sobrios colores cuya iluminación recuerda a la de una galería, se colgaron diminutos cuadros anunciando *mottos ad hoc* a la temática de la edición y se colocaron, además, elementos varios que alimentaron a la instalación. Con este ejercicio se pone en cuestionamiento la utilización del videojuego para algo más que el ocio y el entretenimiento, ya que tanto sus herramientas como su espacio brincan al lado de la creación artística o cuando menos a su simulación, algo que se escapa de las propuestas de galerías y recorridos virtuales de museos y otras instancias artísticas.

Resulta inevitable, pues, imaginar las posibilidades de existencia de MediaLabs digitales partiendo de esta guía especulativa. No un laboratorio medial especializado en la producción y exploración de contenidos virtuales, sino un *lab* completamente *online*: el espacio del laboratorio como realidad virtual.

Esta idealización del laboratorio digital de literatura expandida demanda en sí una arquitectura holística para esa libertaria posibilidad de articulación igualitaria del aprendizaje; por tanto, se revisan las modalidades actuales del aprendizaje invisible aterrizado en pedagogías del aprendizaje autónomo.

Las nuevas tendencias del autoaprendizaje autónomo se efectúan con diversas herramientas y procesos híbridos de aprendizaje, como la autogestión y la experimentación del conocimiento propiciadas en un ambiente virtual. En la teoría constructivista, por ejemplo, el conocimiento no se recibe de forma pasiva ni es mecánicamente reforzado, sino que se produce por un proceso activo de dar sentido. El paradigma constructivista toma su nombre de la noción fundamental de que todo el conocimiento humano se construye (Moreno, 2016: 38).

Dicha noción constructivista propicia una enseñanza significativa para el aprendiz. Sin embargo, en la era del Learning Technology (LearnTech), término con el que se designan a todas las soluciones que han aparecido en los últimos años relacionadas con la educación en plataformas de aprendizaje en línea u otras con un componente tecnológico, los alumnos, cada vez más, consultan y emplean recursos y materiales instructivos audiovisuales –como los tutoriales de YouTube o minicursos en plataformas MOOC³– para indagar procesos técnicos y temáticas desconocidas por ellos mismos de manera inmediata. Así, en el aprendizaje autónomo esta indagación y gestión de conocimiento por parte del alumno se acelera y es frecuente, gracias a las aportaciones de la Internet.

Aunque esta autonomía no es un proceso sencillo, ya que requiere de la adquisición, previamente, de diversas habilidades, como la discusión epistémica, la gestión de información en bases de datos y ser capaz de emprender la práctica de los hallazgos teóricos y metodológicos con la finalidad de permitir al aprendiz ser un agente del conocimiento autónomo.

Liberar el conocimiento a través del empleo de recursos audiovisuales, digitales y entornos inmersivos contribuye a que la práctica del docente no se reduzca a fungir como administrador de información, sino a ser un asesor del desarrollo de las habilidades, actitudes y competencias de los participantes, por lo que es una oportunidad para superar la etapa teórica y de reproducción de la información hacia una aplicación del conocimiento práctico y experiencial entre pares.

3 Acrónimo en inglés de Massive Online Open Courses, que significa cursos online masivos y abiertos.

Bajo los preceptos del Aprendizaje Invisible de Cristóbal Cobo y John W. Moravec (2011b), desarrollado en su texto “Introducción al Aprendizaje Invisible: la (r)evolución fuera del aula”, nos permite reconocer cómo a partir de otras modalidades de aprendizaje fuera de lo formal se logra un aprendizaje más empático y personal.

La perspectiva del aprendizaje invisible enfatiza que los entornos fuera del aula son más propicios para un aprendizaje significativo, ya que implica la inclusión de destrezas y habilidades que los estudiantes ocultan en la escuela y en el aula, que son invisibles, ya sea porque no están en el currículum o porque no están integradas en las rúbricas de evaluación (Cobo y Moravec, 2011b: 18-46). Es aquí donde se encuentra la rendija para implementar la estructura horizontal entre los participantes del laboratorio digital.

Precisamente, los laboratoristas deberán considerar otras herramientas y estrategias que impliquen la informalidad o el entorno del hogar, como un proceso de lo experiencial y la causa del descubrimiento de fenómenos reflejados en su proceso creativo. Además, esto genera un valor más cualitativo y emocional que no sólo implica el qué sino cómo, dónde y cuándo se aprende dentro y fuera del aula. El propio Cobo⁴ en otro texto, expone que lo inesperado del aprendizaje sucede durante el autoestudio y la exploración informal o la asistencia entre pares con recursos virtuales, ya que es el ambiente que la sociedad actual procesa toda mediación social y el aprendizaje no debería quedarse fuera.

Así como los dispone la Investigación Artística,⁵ el proceso es aprendizaje y la educación es vida, el autor español propone que dicho aprendizaje permanente derivado de la disposición de incluir lo que se hace fuera de clase y lo que no se contemple en el programa se incluya a partir de una ruta de situaciones, no temas, sino escenarios que obliguen a adaptarse todos desde el programa de materia así como docente –tutor-guía–, sus estrategias y por ende al escritor –escritor en formación–. A la vez, concibe como ingrediente sustantivo el aprovechamiento de la experiencia del estudiante, ya que es donde surge la

4 En su texto menciona el “Edupunk”, que alude a las prácticas de aprendizaje con recursos de “hazlo tú mismo” (do-it-yourself, diy) o el aprendizaje serendípico lo que se aprende cuando ocurre de manera accidental. Cfr. Cobo y Moravec (2011c: 107-140).

5 Hemos abordado la conceptualización de Investigación Artística que Nuria Rey y Rut Martín articulan con precisión epistémica y metodológica para nuestros fines. Cfr. Rey Somoza y Martín Hernández (2020: 110-120).

necesidad y las fortalezas del autoaprendizaje. ¿Cómo articular el aprendizaje autónomo vía remota?

El reto se asume desde el acontecimiento pandémico que nos obligó a emprender la asunción de recursos digitales e inmersivos, por tanto, no se parte del desconocimiento, pero sí de impulsar que la empatía con estos medios y el placer por la escritura sean los requisitos principales. La formación confinada, como lo nombran el propio Cristobal Cobo y Hugo Pardo, es una modalidad forzada pero que abrió la oportunidad de que todo espacio fuese el campus universitario (Pardo y Cobo, 2020), el impedimento está en considerar el empaquetamiento del conocimiento como en la modalidad presencial y en “poner la necesidad pedagógica por delante de la herramienta y definir con precisión los cómo de la ejecución” (Pardo y Cobo, 2020: 18). Estos autores consideran que la estrategia más eficaz de contenidos de aprendizaje a distancia requiere dejar de considerarlos en una línea de tiempo finita; ahora, la virtualidad del aprendizaje se traslada hacia una narrativa transmedia expandida que incite a atenderse sin caducidades.

Estas consideraciones pedagógicas en conjunto con las herramientas de la Investigación Artística fomentaría la construcción permanente de un portafolio personal que visibilice evidencias de su proceso de aprendizaje y producción continuos. Así, la expansión del aprendizaje autónomo tendría su nivel de socialización por medio del intercambio comunitario entre los participantes y un discurso performativo en la plataforma digital del laboratorio con un discurso con perspectiva de género y con una disposición plural performativa para regenerar, posibilitar y transformar la creación del conocimiento con dinámica de placer contra las dinámicas de opresión, como lo apunta María Acaso con su Método Placenta (Acaso, 2012). La direccionalidad del discurso del laboratorio digital debe abrirse a la empatía constante con la apropiación y las representaciones del espacio de sus participantes.

Por otro lado, más allá de las implicaciones objetuales de un laboratorio digital, con sus costos por materiales, programadores y servidores, una pregunta que tal vez anteceda a muchas otras en el proceso, no ya de planeación, sino de la fantasía misma, es si resulta deseable un espacio así.

Las vanguardias tuvieron sus respectivos centros de reunión, discusión y creación, así como sus respectivas técnicas propositivas para el ejercicio de la escritura. ¿Cuál es el espacio ideal para los artistas/escritores mediales pandémicos, cuando los principales centros, si no no cerraron, restringieron

considerablemente su afluencia como contingencia sanitaria? La total inmersión virtual del espacio recuerda a historias de ciencia ficción como *The Matrix*, *Ready Player One* o *Sword Art Online*.

Hay algo desalentador en la probabilidad de abandono de la espacialidad física. Sin embargo, la aparente reducción de opciones para los laboratorios mediales, como resultado de la pandemia, que no sean solo *workshops* por videollamada o la diversidad de materiales audiovisuales, recuerda también que los proyectos adheridos a estos laboratorios atravesaron y sobrevivieron a una convocatoria que dejó fuera a otras propuestas, permitiendo la perpetuación del dominio de espacios de creación por “autores de renombre”. El MediaLab digital resulta entonces ideal, atractivo: un creador, de renombre o no, principiante o no, da de alta una cuenta, trabaja con las herramientas que se ofertan, se granjea seguidores como en una de las redes sociales ya conocidas. A un par de clics cualquier persona accede a las piezas ahí originadas o genera las propias. Pero este reduccionismo olvida que las herramientas que caracterizan a los MediaLabs, (sensores, impresoras, proyectores, etc.) no son hasta ahora completamente replicables en la red y arroja como última opción la hibridez de formato. La escritura pareciera librarse de la dependencia a tecnologías, pero existe siempre algo que media: un bolígrafo, el teclado, lentes de aumento, procesadores de textos.

Hito Steyerl (2013) en el artículo *Too much world: Is the Internet Dead?* para e-flux, argumenta que “datos, sonidos e imágenes están ahora transicionando rutinariamente más allá de las pantallas hacia un estado diferente de la materia”. La intermediación de la conectividad y las variadas propuestas que se deslizan offline, desdibujan los límites espaciales de la Internet, que se desborda y que, como escribe Steyerl, pareciera estar en *todos lados*, cuando en realidad no lo está, puesto que no todos poseen acceso a la red. El planteamiento de un espacio digital como laboratorio para la escritura, si idealmente se desea como espacio inclusivo, su gestión deberá atender a políticas que, en las líneas de Lefebvre, Cobo y Pardo, contribuyan a la resolución de las necesidades una colectividad cada vez más diversa. Parte de la ecuación pareciera resuelta con la hibridez de formato. Mas la pregunta persiste: ¿Es ideal, cuando no deseable, el traslado total/parcial a lo digital de los laboratorios mediales? Y se añaden dudas a la lista: ¿Qué tipo de prácticas y productos se esperan de un espacio de cualidades virtuales?, ¿es evitable determinar parte de su naturaleza desde el diseño mismo del espacio?

Cuestionar imágenes, texturas, ambientes y más cualidades que hacen al espacio es vital y pertinente, dado que prevalece detrás una manipulación de lo que ha sido seleccionado para ser mostrado. Cuestionar para aprender y construir, para cesar de asumir y generar espacios críticos de escritura y creación que permitan la expansión del lenguaje literario hacia formatos y soportes que desafieran al bidimensional de la tradición, que extraigan a la forma poética de la página física o virtual y poniendo a prueba su versatilidad y elasticidad, se construya con las posibilidades que ofertan las transiciones de cambio de materia de la Internet.

Bibliografía

- Acaso, M. (2012). *Pedagogías invisibles*. España: Los Libros de la Catarata.
- Cobo, C. y Moravec, J. (2011a). *Aprendizaje invisible. Hacia una nueva ecología de la educación*, editado por C. Cobo y J. Moravec. Cataluña: UBe Col·lecció Transmedia XXI.
- Cobo, C. y Moravec, J. (2011b). Introducción al aprendizaje invisible: La 596 (r)Evolución Fuera Del Aula. En: *Aprendizaje invisible. Hacia una nueva ecología de la educación* (pp. 18-46), editado por C. Cobo y J. Moravec. Cataluña: UBe Col·lecció Transmedia XXI.
- Cobo, C. y Moravec, J. (2011c). Casos y experiencias para aprender. En *Aprendizaje invisible. Hacia una nueva ecología de la educación* (pp. 107-140), editado por C. Cobo y J. Moravec. Cataluña: UBe Col·lecció Transmedia XXI.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Moreno Olivos, T. (2016). *Evaluación del aprendizaje y para el aprendizaje*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ortega, I. y Villar, R. (2014). El modelo MediaLab: contexto, conceptos, clasificación. Posibilidades de una didáctica artística en torno al revisado de medios. *Pulso*, 37, 149-165, en <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/21146/Modelo%20Ortega.pdf?sequence=1>
- Pardo Kuklinski, H. y Cobo, C. (2020). *Expandir la universidad más allá de la enseñanza remota de emergencia. Ideas hacia un modelo híbrido post-pandemia*. Barcelona: Outliers School.
- RoseLee, G. (1996). *Performance Art. del futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destinox.

- Rey Somoza, N. y Martín Hernández, R. (2020). Enfoques de investigación en artes y recursos narrativos para la organización y representación de procesos en investigación artística. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, 9, 110-120, en <https://doi.org/10.26807/cav.voio9.322>
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México: Penguin Pandom House, 2019.
- Steyerl, H. (2013, noviembre). Too Much Wordl: Is the Internet Dead?”. *e-flux Journal*, 49, en <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead> [Consulta: 1 de agosto de 2021.]



El medio [estorba] al cine: aproximación teórico-metodológica para producir un *paracinema*

Armando Andrade Zamarripa

armando.andrade@edu.uaa.mx

<https://orcid.org/0000-0002-9377-4632>

El propósito principal de este texto es esbozar los preceptos teóricos-metodológicos del proyecto de investigación artístico titulado El Medio [Estorba] al Cine, desarrollado de manera independiente desde el año 2015 a la fecha. Precisamente, se deriva del deseo por realizar una película “sin cámara” hacia un espectáculo que conjugue lo escénico, lo performativo, lo cinematográfico y la fantasmagórico con la finalidad de lograr nuevas mediaciones con antiguos aparatos ópticos y acústicos.

Los hallazgos de esta indagación epistémica y metodológica se presentan en cuatro apartados: “El medio [estorba] al cine: obra en proceso”, “Giro performativo en el cine: del cine expandido al paracinema performance”, “Presencias intermediales y cuerpos liminales” y “Des-materialización y corporeidad en el *paracinema*: procesos para una obra situada”. En el primero, hacemos una crónica del proyecto de investigación artístico como un planteamiento del problema; en el segundo,

establecemos una demarcación conceptual del cine performativo –*film-performance*– a través de una revisión en el “desmantelamiento” del dispositivo cinematográfico (*cine expandido*) y las apuestas por experiencias cinemáticas (*paracinema*); en el tercero, presentamos un estado en cuestión de las modalidades de presencialidad y visualidad del cuerpo en el cine performativo y la escena liminal en las obras artísticas que conforman nuestro *corpus* de análisis con procesos semejantes a la indagación artística; y, en el cuarto, presentamos una metodología basada en la investigación artística para la puesta en práctica experimental de la des-materialidad y performatividad del dispositivo cinematográfico.

Precisamente con la finalidad de aproximarse al *paracinema*, la fantasmagoría y al *performance art* como una forma procesual escénica y como una experiencia transformadora con diversos soportes audiovisuales, consideramos el siguiente *corpus* de análisis que pone de manifiesto los fenómenos de nuestro interés como marco epistémico: *Dreaming of Lucid Living* (2008), de Miwa Matreyek; *Brand upon the brain!* (2006), de Guy Maddin; *El tiempo ha muerto* (2014), de Iván Ávila Dueñas; *La misma horrenda fiesta* (2015), de Sombras Errantes; *El automóvil gris* (2002), de Teatro de Ciertos Habitantes; *La fabbrica illuminata* (2009), de la Wuppertaler Bühnen Oper en colaboración con Tobias Dæmgen; *Opera for a small room* (2005), de Janet Cardiff y Georges Bures Miller, y *Réplica original* (2015-2016), de Nicolás Sáez. Esta deliberación variopinta de obras –instalaciones audio/visuales, filme-ensayos, películas en vivo, performances audiovisuales, dispositivos escénicos, y dispositivos ópticos– corresponde a la similitud estética-formal-técnica con el proyecto artístico a realizar.

El medio [estorba] al cine: obra en proceso

Este proyecto de investigación artística independiente surge al reescribir el guion del largometraje *Una nueva galaxia o Gemínidas* durante 2015, que tiene como argumento el desarrollo de una historia alegórica y de enredo familiar, pero en un entorno apocalíptico y fantástico. Al parecer todos están muertos y por acontecimientos terroríficos no pueden salir de casa. En primera instancia, esta historia se ideó para una sola locación como una estrategia de viabilidad de producción, pero las transformaciones narrativas y las búsquedas formales

de quien escribe, años más tarde, derivó a la noción de una puesta en escena para sitio específico guiados por las siguientes preguntas: ¿De qué modo compartir los eventos fantásticos de la historia sin pasar por procesos de postproducción audiovisual o mediaciones digitales en directo para recuperar percepciones tecno-subjetivas en el espectador?, ¿cómo emplear los medios análogos para transformar el dispositivo del cine desde sus componentes esenciales, como son la dimensión arquitectónica (proyección de imágenes, la acústica, el espacio de los prestidigitadores y del espectador), la tecnológica (producción de imágenes y sonido con medios análogos) y la discursiva (puesta en escena y montaje)?

Afortunadamente, el proyecto inició con una estancia en el Programa de Residencias Artísticas Estudio Abierto, del Centro de Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes, durante el verano de 2015, que nos permitiría reescribir el guion a partir de una lógica diferente, más cercano a la dramaturgia teatral, hacia un cine en vivo sin cámara ni registro audiovisual.

Durante esta etapa generamos mesas de reflexión con artistas visuales, cineastas, actores y actrices en las cuales se lograron pertinentes y valiosas meditaciones en torno a la conceptualización del proyecto, tales como: “es interesante preparar situaciones dramáticas y acústicas buscando la sensibilidad de cada visitante”,¹ “es necesario dar importancia al espectador y res-társela a la cámara”,² “parece connatural una película sin cámara, porque es algo que llevamos con nosotros diariamente, ya sea consciente o inconscientemente nos sentimos ‘dentro de una película’”,³ “el cine sin cámara es la vida, la presentación, pero hay que cuestionarnos qué tanto nos importa mostrar un producto fuera de ella”,⁴ “¿cine sin cámara u obra de teatro visto desde un aparato óptico? Es una experiencia desde el punto de vista de uno mismo: como espectadora armar los planos y ángulos de la obra”.⁵ Los resultados de estos encuentros dieron rumbo a las cavilaciones formales del proyecto

1 Sergio Navarrete (fragmento de bitácora), mensaje de texto recibido por el autor, Centro de Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes, 10 de agosto de 2015.

2 Bárbara Eguiarte (fragmento de bitácora), mensaje de texto recibido por el autor, Centro de Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes, 10 de agosto de 2015.

3 Susana Ramírez (fragmento de bitácora), mensaje de texto recibido por el autor, Centro de Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes, 10 de agosto de 2015.

4 Yeshua Zamora (fragmento de bitácora), mensaje de texto recibido por el autor, Centro de Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes, 10 de agosto de 2015.

5 Eunice Castorena (fragmento de bitácora), mensaje de texto recibido por el autor, Centro de Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes, 10 de agosto de 2015.

porque afianzaron el tono dramático del guion al mutar la noción de puesta en escena exclusivamente escrita para la cámara y la actuación a otra que prescinde del registro y la reproductibilidad de la imagen audiovisual para que el espectador conviva con la escenificación de la historia en un sitio específico mediada por diversos aparatos precinematográficos.

En esta residencia obtuvimos significativas reflexiones, desde la adecuación dramática y un nuevo tratamiento del guion, así como hallazgos formales de la fisicidad de la luz y la acústica. Esto contribuyó a una nueva idea del espacio y de la lógica dramática del guion por las posibilidades formales desde una experiencia cinemática puesta en la presencia escénica y en la ilusión fantasmagórica de los aparatos precinematográficos. Del mismo modo, nos llevaría a considerar la corporeidad de los elementos esenciales del cine a partir del *performance audiovisual*, como acto vivo, atravesado por una articulación de efectos/experiencias fuera de la reproductibilidad técnica de la imagen audiovisual.

Posteriormente, realizamos una investigación documental de los aparatos previos al cinematógrafo, de la que destacamos las aportaciones de Giovanni Batista della Porta y Athanasius Kircher quienes, en los siglos XVI y XVII, realizaron experimentos y publicaciones respecto a la cámara oscura y su posibilidad escénica, porque, según arqueólogos de los medios como Siegfried Zielinski y C. W. Ceram, relatan que ambos personajes la empleaban como caja negra o teatro de luz (Zielinski, 2011; Ceram, 1965) para generar efectos ópticos sobre un discurso teatral-narrativo o científico-fantasmagórico por medio de eventos de luces, espejos y lentes, acompañados de música para una experiencia inmersiva.

Esta exploración arqueológica del cine nos ofreció posibilidades para cuestionar y recuperar la experiencia fenomenológica de lo cinemático a partir de una idea de mediación de lo vivo y lo presencial con dispositivos técnicos análogos como la cámara oscura,⁶ la linterna mágica,⁷ el panorama,⁸ el fenaquitiscopio,⁹

6 Una cámara oscura con proporciones considerables para ser habitada por los espectadores.

7 Es el precursor de los aparatos de proyección, a partir de la imagen fija "invertida" ocupaba de la cámara oscura para explorar la fantasmagoría.

8 Presentaba imágenes de gran formato que disponían de plataformas para su visionado alrededor de una rotonda en interiores de una carpa. Además, empleaban figuras de madera y utilería que combinaban con el lienzo pintado para lograr efectos 3-D.

9 Que fue el primer aparato, propiamente, que lograría presentar imágenes en movimiento, al girar una serie de figuras que giraban, fundadas en la inercia de la visión.

el zoótropo,¹⁰ y el teatro óptico.¹¹ Sus alcances formales en torno a la espacialidad nos llevarían a reconsiderar que la obra explore no únicamente lo escénico sino también combinarse con la instalación de algunos de estos aparatos, porque permitirían una mediación visual de toda la puesta en escena y situar al espectador como prestidigitador de su experiencia subjetiva.

Con estos componentes de base se sostenía la intención de hacer una pieza sin cámara, que permitiera la performance en escena no únicamente en lo actoral sino hacer presencia con el dispositivo cinematográfico, donde el espectador sea testigo y participe de una puesta pura de procesos ópticos, acústicos y performáticos. Sin embargo, el conocimiento sobre estrategias estéticas-técnicas-formales y la conformación del marco epistémico aún eran acotados considerablemente, por lo que emprendimos diversos esfuerzos para explorar cómo enfrentar un proyecto de tales características. Fue así como iniciamos una indagación teórica sobre el “cine en vivo” y “cine performativo”, con los que logramos esbozar un planteamiento del problema inicial en un par de textos –publicados en 2016 y 2018–, lo cuales nos permitieron fascinarnos con el campo expandido y performativo del dispositivo.

Giro performativo en el cine: del cine expandido al *paracinema performance*

El denominado “giro performativo”, surgió desde la Modernidad, el cual pone a la “acción” como el elemento esencial para transformar todo cuanto la humanidad desee. Por tanto, el paradigma sujeto-objeto artístico en las vanguardias del siglo XIX y XX se traslapa a una noción no binarista, a una más compleja, donde lo situado en lo cotidiano permitiría acontecimientos estéticos que señalan y

10 Presentaba imágenes en movimiento que se lograban entre las hendiduras de un tambor que giraba sobre su eje.

11 Hay dos concepciones de Teatro Óptico. La primera, se deriva del Teatro de Espejos de Giovanni della Porta, que empleaba distintos espejos para proyectar imágenes provenientes del exterior dentro de su laboratorio, dispuesto como cámara oscura habitable para explicar científicamente fenómenos físicos. La segunda, deviene de las múltiples invenciones de Emile Reynaud en el siglo XIX, que ponía en práctica la noción del dispositivo espectacular del teatro (como la sala de cine) para ver imágenes en movimiento con una hibridación entre el praxinoscopio y un par de linternas mágicas con las que proyectaba una imagen fija como fondo de las cortas secuencias animadas que sobreponían en una pantalla. Almudena López Villalba, “Dentro del espejo. La máquina catóptrica o espejo teatral”, *Acotaciones*, núm. 42, 2019, pp. 15-36.

activan aquello que es revelador a través de lo práxico. Entonces, ¿cuál sería esa forma del cine que se vincule con la idea de transformarse así misma?

Las diversas aproximaciones teóricas basadas en la arqueología medial, el estudio de la acción performativa, la intermedialidad y la entre-imagen nos llevaría al concepto de “paracinema”, de Esperanza Collado Pérez, que alude a obras que conservan al menos un elemento del cine separadas del registro, montaje o proyección hacia una “experiencia cinematográfica” (Collado, 2021: 32). El *paracinema* como forma pone en crisis la materialidad mecánica del cine hacia una materialidad fenomenológica que implica la visualidad y corporeidad del *performer*, así como las diversas temporalidades, espacialidades y efectos de presencialidad del acto audiovisual. Este acercamiento nos exigiría inmediatamente pensar en la desmaterialización del aparato cinematográfico para desbordarse con otras disciplinas y prácticas artísticas.

Estas intenciones performativas del paracinema se pueden desarrollar en las propiedades inherentes al cine que son identificadas como el material inteligible, como son “el evento luminoso, el movimiento, el montaje, la modularidad espacio-temporal, la duración y el proceso” (Collado, 2021; 23) y, por supuesto el dispositivo filmico –desde la cámara al proyector y la sala de exhibición– que ha sido desmantelado, rearmado, aumentado y usado de diversas formas (Weibel, 2017: 496). Esta expansión se ha manifestado en diversos momentos: durante las vanguardias artísticas desde los años veinte a los sesenta del siglo xx, donde el código cinematográfico se extendió de forma análoga con sus propios medios. En la década de 1980 el neo-expresionismo (Weibel, 2017: 496-497) pictórico reviraba hacia su restablecimiento a través del video como soporte. En los años noventa el videoarte se convirtió en la manifestación y el medio de vanguardia, por lo que la expansión del cine se haría en soportes digitales. Definitivamente, en estas dos primeras décadas del siglo xxi se ha puesto en práctica la desmaterialización y la rematerialización del cine a través de la combinatoria de soportes filmicos, magnéticos, ópticos y digitales como una ecología del propio medio. Asimismo, se ha experimentado un neo-apropiaciónismo matérico liberado de la “cultura de masas” y, también, ciertas apuestas performativas por una reaparición del autor como valor “post-aurático”¹² en el cine.

12 Cfr. “El cine performativo posibilita una desestructuración de la dinámica moderna, porque en su planteamiento dialéctico de la ilusión-técnica –derivado de representar el proceso y el acabado de la producción simultáneamente– emplea a la creación en escena como un resquebrajamiento de esa otra ilusión tecnificada e invisible del cine tradicional y, asimismo, coloca en la experiencia del espectador una

En el cine expandido, la exacerbación de los elementos formales dio origen a la exploración de lenguajes y medios artísticos, como una ampliación estructural-materialista, a manera de una exploración de las propiedades físicas del cinematógrafo y la naturaleza de los procesos perceptivos del filme para una sensorialidad sinestésica por una forma entremedios y exploraba el acto vivo e improvisatorio. Como sucede particularmente en el cine performativo traducción del término *film-performance*, aquel “filme que se muestra, pero cuya acción es producida y retransmitida en directo” (Pavis, 2016: 229) y que nos permitió revisar algunas estrategias de la liberación del dispositivo cinematográfico en nuestro artículo “Imágenes-mutantes en el cine performativo”.

Precisamente, esta noción performativa del cine, por ejemplo, está en las exploraciones de Guy Maddin con su obra *Brand upon the brain!* (2006), que procede mediante un evento visual previamente montado en secuencias silentes. Por tanto, colocará, como gesto performativo, a los presdigitadores de los efectos sonoros, la narración en *off*, el doblaje en *lip-sync* y la musicalización en la misma sala de cine con una orquesta musical, una orquesta de artistas *foley*, un cantante (contratenor), una narradora y un director de este ensamble. Su performance sonora se establece como un dispositivo de lo presencial y lo vivo ante los espectadores que atestiguan su conjugación en directo con las imágenes de la película. Incluso, un caso ejemplar lo dará Kircher, quien para su Teatro Catóptrico (siglo XVII) solicitaría que “las acciones en el escenario fueran acompañadas por ruidos o música creados expresamente para este fin” (Zielinski, 2011: 193) como una noción de entorno audiovisual envolvente. Un dispositivo prefilmico¹³ y teatral afín con el proyecto artístico que perseguimos.

alegoría del espectáculo como acto de la temporalización de lo audiovisual para que se pueda mirar, habitar y criticar-se. En este caso, [Walter] Benjamin sería más condescendiente con dicho producto cultural porque permite que el aura retorne y se pierda, en esa tensión entre la tecnificación de lo audiovisual y la presentación del artista en su proceso creativo para colocar en el sujeto espectador una experiencia desalienante del cine que presenta imágenes ya elaboradas sino que por el contrario obtenga de la ejecución del artista en escena un reconocimiento de la fuerza de trabajo y del resultado estético derivado entre el hombre-máquina que en acción torna una sensación de singularidad del arte [...] que expone la prestidigitación del artista como valor exhibitivo.” Armando Andrade Zamarripa, “Ecos, anticipaciones y críticas en los discursos sobre el performance audiovisual en la obra de Adorno y Benjamin”, en *Notas de Arte*, comp. por Rocío del Consuelo Pérez, Guadalajara, Ediciones de la Noche, p. 96.

13 Cfr. [Lo] vivo como recurso de integración narrativa y solución mostrativa en el cine primitivo y el primer cine clásico. En este caso no se trata de la referencia directa a una pintura a través del encuadre, sino de las primeras soluciones de montaje lineal y de la detención de la combinatoria dinámica (o su limitación a la duración del plano). Sandro Machetti, “Monsieur Farriol, los cuadros vivos, la pintura y

En un terreno similar observamos el caso de *El tiempo ha muerto* (2014) de Iván Ávila Dueñas, una obra “que en su proceso formal coloca a artistas sonoros y visuales para generar proyecciones y ejecuciones musicales dentro de las escenas como parte de las evocaciones mentales del protagonista de la historia” (Andrade, 2018: 72) porque se trataba de una película ejecutada y transmitida simultáneamente con tecnología *broadcast* y *streaming* liberada del registro.

[En esta obra] la noción de imagen en tiempo real es una paradoja en su concepción, porque es consecuencia de la tecnología *broadcast* televisiva y las plataformas *online*, como una presentación de la representación, al no existir la posibilidad de la reproducción de imágenes. La imagen no es soportada físicamente (en video o celuloide), sino que su conformación es sincrónica al proceso de su salida. Ahora, su manifestación es espaciotemporal irrepitible, en un constante devenir sin retorno a reproducirse (Andrade, 2018: 71-72).

En el caso anterior, el montaje cinematográfico (desde una mesa de mezclas de video) es vital para la construcción del discurso, como en una película en vivo (Coppola, 2018: 61-64). Sin embargo, existen obras que se liberan del registro y del montaje propios del cinematógrafo hacia una experiencia generativa de los eventos sonoros y visuales en directo. Tal es el caso de *La misma horrenda fiesta* (2015) de Sombras Errantes,¹⁴ proyecto audiovisual colaborativo entre el colectivo Luz y Fuerza y La Generación Espontánea (anti-banda musical de improvisación libre), quienes emplearon linternas mágicas y proyectores de diapositivas, de acetatos y de cine (8 mm y 16 mm) activados para generar un evento visual desde el foso y algunos palcos del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris hacia el resto de los palcos, plateas, techo y gayola para

el cine. Notas acerca de un espectáculo precinematográfico”, *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, 1975, núm. 21, p. 31.

14 Sombras Errantes es un ensamble conformado por Generación Espontánea y el Colectivo Luz y Fuerza. Generación Espontánea estuvo conformado por Carlos Alegre, Dario Bernal, Alexander Bruck (viola), Ramón del Buey, Misha Marks, Natalia Pérez Turner (violonchelo), Wilfrido Terrazas (flauta), Fernando Viguera. El colectivo Luz y Fuerza por: Viviana Díaz, Manuel Garibay, Alejandro Marra, Sebastián Solórzano y Aisel Wicab. Como invitados especiales se contó con la participación de: Gregorio Rocha (linterna mágica), Juan Cristóbal Cerrillo (compositor) y Jacob Wick (trompeta). Sumarían a la alineación visual integrantes del Laboratorio Experimental de Cine (LEC) Elena Pardo y Manuel Trujillo. Así como la colaboración de Yaniz Mariscal, Daniel Monje, Julio Zaldívar y Alejandra Escárcega.

transformar al recinto de expectación en un soporte de luz y películas proyectadas. De esta manera, el recinto funciona como pantalla de los eventos visuales generados *-in situ-* y de forma improvisatoria *-relacional-* con lo sonoro-musical.

Los prestidigitadores *-los proyeccionistas-* empleaban lupas, vidrios, acetatos, película de celuloide alterada y retículas de diversos materiales con las que generaban figuras y refracciones de la luz. Así, la múltiple proyección se articula con la improvisación sonora mientras que el público lo experimenta sentado sobre el escenario. Se invierte la disposición de lo espectado en el espacio de expectación y el espectador en el espacio de lo espectado. Incluso, en el último tercio de la obra se despliega una pantalla traslúcida en proscenio donde, además, se proyecta a la usanza de la sala de cine, pero con múltiples imágenes. Como una alegoría del espacio del espectador en la sala de cine se coloca el acto de proyección como un acto performativo, donde estos múltiples prestidigitadores de proyectores y demás artilugios fantasmagóricos se convierten en *performers* de la proyección, un acto maquínico oculto¹⁵ para la sala de cine tradicional.

Así, el término de puesta en escena es revisitado por la alusión del dispositivo cinematográfico y el efecto cine,¹⁶ operante en un espacio escénico-arquitectónico no proyectivo, donde los espectadores percibían máquinas, haces de luz, procesos de deformación de lo proyectado, música, sonido y sombras errantes de la fantasmagoría cinematográfica. En esta obra del ensamble Sombras Errantes, el rol del espectador de cine muta, a estar fuera de su butaca en un escenario teatral que lo expone y lo coloca como observador vaciado en un lugar que no es el suyo, pero esta nueva localización espacial propone una lectura del dispositivo cinematográfico, liberado de su práctica y su historia. Un efecto cine¹⁷ fuera de sí hacia un acto inter-escénico-arquitectónico-cinematográfico.

15 Al monje, escritor e inventor, Johann Zahn se le adjudica la invención del visor réflex en una cámara oscura de cajón portátil y la "separación entre el espacio donde se encontraban los espectadores y el lugar donde se encontraba la linterna, para que los primeros no conocieran el procedimiento de las visiones que parecían surgir de lo mágico y lo inexplicable". José Antonio Rodríguez, *El arte las ilusiones: espec-táculos precinematográficos en México*, México, Testimonios del Archivo/INAH, 2009, p. 26.

16 Esta noción de efecto cine es sinónimo de apariencia, por tanto, la forma cine se presenta diferente. En torno, a esto, André Parente, en su artículo "La Forma cine: variaciones y rupturas", donde expresa su interés por las transformaciones del dispositivo cinematográfico. Por otro lado, Emilio Bernini en su artículo "Salir del cine: devenir y mutaciones de las imágenes", se referirá al efecto cine como "una experiencia del cine" en otras prácticas y formas artísticas por cineastas que salen del cine hacia otros medios.

17 Reformulado por la instalación en el espacio teatral.

En tanto, la temporalidad se expone a la duración del efecto audiovisual, como en el cine silente, acompañado por músicos en vivo mientras se proyectaba las imágenes en movimiento. En este caso, la acción visual se compagina desde la improvisación sonoro-musical y se transforma la noción del régimen visual hacia los fenómenos vibratorios como una puesta en riesgo a descontrolarse, a salirse de sí.¹⁸ Esto nos permitió reconocer una evolución “post-aurática” del fenómeno cine gracias a la negación de la reproductibilidad técnica y a la “rematerialidad” de lo cinemático en aras de recuperar el proceso fáctico de las y los artistas *in situ* derivados del cine expandido y el paracinema.

Presencias intermediales y cuerpos liminales

La presencia intermedial es la posibilidad de establecer una copresencia directa del cuerpo del *performer* y simultáneamente su imagen entremedios (visuales y sonoros), pero, sin duda, es una paradoja en sí misma, ya que incluso en ella existe un efecto de teatralidad. Esta múltiple presencia entremedios en las modalidades de los cines que tratamos colocan el cuerpo del artista (prestidigitador) ante el “efecto presentacional” de su mismidad.

El arte con ingeniería de tejido tiene interés en actuar y transponer lo vivo esculpiéndolo en vivo. Un medio usado en una situación en que la manipulación de material vivo *in vitro* tiene lugar en tiempo real no es un medio que podría asegurar una imagen, una representación [...]. De esa manera se establece una experiencia no-ordinaria del cuerpo (Tratnik, 2014: 20).

El cuerpo, en presencia física, establece una territorialidad a escala humana (Dubatti, 2020: 14), pero en estas nociones de presencia intermedial hay una reterritorialización del cuerpo presente y telepresente simultáneamente; es decir, el espectador lo experimenta al convivir entre lo presentacional y lo telematizado. Como sucede en las obras *Dreaming of Lucid Living* (2008), de Miwa Matreyek, y *El automóvil gris* (2002), de Teatro de Ciertos

18 Cfr. “En la tecnología que da lugar a esa nueva relación física y plástica con el cine está también contenida, paradójicamente, *la salida del cine*, la negación del vínculo constitutivo (clásico y moderno) que establecíamos con él. Dicho en otras palabras, con el video empezamos a salir del cine” Emilio Bernini, “Salirse del cine: Devenir y mutaciones de las imágenes”. *Kilómetro 111*, 2018, núms. 14-15.

Habitantes, casos con acontecimientos de copresencia física de los cuerpos tanto de la(s) artista(s) como de los espectadores entremedios.

En *Dreaming of Lucid Living* Matreyek es prestidigitadora y personaje de un espectáculo audiovisual al disparar secuencias visuales, previamente creadas por ella misma, a través de un *back-* y *front-projecting* simultáneamente a una pantalla como el Teatro Óptico de Reynaud, pero encarnado por la autora misma. Su performatividad, con todo su cuerpo y, en ocasiones, sólo con sus manos, genera imágenes *in situ*, por momentos con la técnica de “sombras chinas” desde el proyector trasero de la pantalla; así, su figura sombría y las imágenes de un segundo proyector frontal sobreponen eventos visuales que complementan las secuencias animadas en pantalla. Inclusive, al trasladarse frente a la pantalla su presencia se establece como personaje auto-ficcional, como *performer*, su fisicidad es tanto bidimensional como tridimensional: cuerpo-presencia, cuerpo-personaje y cuerpo-pantalla. Como una “*imagen-presencia*, donde el sujeto en escena [y en pantalla] es mostrado como un elemento visual vivo, activo y con impulsos propios” (Andrade, 2018 :74), así Matreyek es agente escénica y cinemática fuente de un efecto presentacional en escena y en pantalla.

En *El automóvil gris* (2002) de la compañía Teatro de Ciertos Habitantes, dirigida por Claudio Valdés Kuri, sucede un espectáculo *Benshi* –técnica japonesa de narración de cine mudo¹⁹– sobre la proyección de la película silente, *El automóvil gris*, de Enrique Rosas de 1919 –en su versión rescatada y restaurada– con el propósito de dar voz y musicalizar la historia de estos famosos magnates mexicanos con dos actrices y un pianista en vivo. En el centro de la puesta escénica ubican la pantalla donde se exhibe las imágenes en movimiento, en proscenio las actrices narran, comentan, bailan y cantan y, en el foso del escenario, el pianista dramatiza las escenas fílmicas y el acto escénico. De esta manera, este trío genera su perfo-mancia como interludio musical con comentarios ya sea como personajes, como narradoras y personajes-narradoras en distintos idiomas –como el japonés, el castellano con sus múltiples

19 Esta modalidad de acompañamiento de las películas mudas durante las primeras décadas del siglo xx fue una modalidad de sobrellevar la ausencia de lo sonoro en el acto de proyección, pero que poco a poco se instituyeron presentadores o introductores, pianistas y orquestas de cámara para comentar y amenizar musicalmente las imágenes. Incluso, hubo producciones que editaban las partituras para estos músicos con composiciones pensadas para la película. Entonces, esta puesta ideada por Valdés Kuri es una recuperación de los espectáculos liminales que dejó el fenómeno cinematográfico al menos en Japón.

regionalismos, el inglés y el espanglish-. Esta performatividad con las imágenes la consideramos una referencia formal para la puesta escénico-audiovisual con actrices y artistas que expanden la pantalla y el foso del teatro.

La prestidigitación de los artistas sonoros, músicos y narradores en *Brand upon the brain!* entrevé el artificio como acto escénico mostrativo del evento sonoro y en *El automóvil gris* se constituye como una puesta en escena expandida hacia el relato visual como un acto irónico desde la técnica *benshi*. Por tanto, la pantalla para el primer caso es un elemento profilmico al disponer del cuerpo de los artistas en función del relato audio-visual y para el segundo es un elemento intermedial entre lo escénico y lo proyectivo.

Por otro lado, en *La fabbrica illuminata*²⁰ (2009) del compositor italiano Luigi Nono en la versión de la Wuppertaler Bühnen Oper/Schauspiel –en colaboración con el escenógrafo y diseñador multimedia Tobias Dæmgen– y la *Opera for a small room* (2005) de Janet Cardiff y Georges Bures Miller son obras donde está ausente el dispositivo fílmico, pero emplean medios y lenguajes ópticos-acusmáticos que aluden a los medios pre-cinematográficos.

En *La fabbrica illuminata*²¹ la soprano Dorothea Brandt manipula la escenografía móvil y lumínica, se trata de una estructura en forma concéntrica y cerrada –integrada por seis pantallas móviles– donde se generan sobras y eventos de luz gracias al “proyector sphaeren”²², un proyector giratorio con diversas linternas mágicas de baterías. Por tanto, se crean imágenes en movimiento con la presencia y performance de la cantante. Esta disposición del proyector *sphaeren* muta en el transcurso de la pieza para integrar paulatinamente al espectador.

Particularmente, esta obra se interpretó en un espacio no teatral, para integrar a los espectadores; así, con las animaciones visuales y espaciales del *sphaeren*, se sintetizó la representación de la historia a las que aluden los parlamentos y las grabaciones sonoras. Incluso, en esta prestidigitación del proyector de Brandt se produce una performatividad objetual y proyectiva, similar a Matreyek, pero en el caso de la soprano con su cuerpo-presencia muta a cuerpo-dispositivo.

20 Ópera para soprano y cinta magnética de cuatro canales, la cual relata las condiciones a las que se ven sometidos los trabajadores de una empresa metalmecánica, por tanto, la música concreta de estas grabaciones se constituye de sonidos originales y procesados de una fábrica de metalurgia.

21 Versión producida por la el Wuppertaler Bühnen Oper/Oper/Schauspiel, dirigida por Markus Höller, con la interpretación de la soprano Dorothea Brandt, dramaturgia de Johannes Blum, escenografía y utilería por Tobias Dæmgen.

22 Diseñado y construido por el colectivo alemán RaumZeitPiraten –integrado por Tobias Daemgen, Jan Ehlen, Moritz Ellerich– interesado por crear arquitecturas de luz y sonido.

De esta manera, sucede que “los espectadores no sólo reaccionan a las acciones físicas de los actores, sino también al comportamiento de los otros espectadores” (Fischer, 2011: 73) para consumir su propósito interactivo.

La pieza *Opera for a small room*, de Janet Cardiff y Georges Bures Miller, es una instalación sonora dispuesta como un *set* cinematográfico emulando el interior de una sala cerrada, pero a la que se accede por un par de ventanas y el vitral de la puerta. El espacio tiene 24 altavoces antiguos de los que suenan canciones, sonidos, arias operísticas y melodías pop casuales. Hay casi dos mil discos LP apilados alrededor de la sala y ocho tocadiscos, que se encienden y apagan de forma robótica sincronizados con la voz de un personaje que mueve y clasifica los acetatos mediante sus acciones sonoras. El espectador escucha el mundo de este “personaje sonoro” y ve a su sombra moverse por la habitación. La obra apela a la escucha reducida.

Esta pareja de artistas canadienses, Cardiff y Miller, exploran la acústica y la narración sonora para constituir un “espacio escuchado” (García, 2012) con prodigios de la escucha acústica –conjugación de indeterminación y la sorpresa– y de los lenguajes de lo radiofónico, lo teatral y el diseño sonoro cinematográfico. A pesar de no haber una presencia física, de una entidad histriónica en cuerpo, la encarnación se logra con estas composiciones sonoras y las acciones sincréticas con las luces, los tocadiscos y las pistas. Hay una preausencia del cuerpo desde la disposición escenográfica con una “tecnactuación” de ese “personaje sonoro” y sus acciones manifestadas con eventos audio-lumínicos aparentes (fanstamagóricos).

Con esta obra instalativa y el performance operístico anterior, encontramos las bases formales y espaciales para experimentar el campo sonoro de nuestra pieza, la cual tiene una delimitación geográfica (cuasi galáctica) metafórica a la que eventos vibratorios y acústicos le otorgan una libertad de conjugación con la puesta en escena.

Finalmente, nos interesan las exploraciones del arquitecto y fotógrafo, Nicolás Sáez, específicamente, su obra *Réplica original* (2015-2016) un performance medial con dos momentos. En el primero, el autor gestiona y convence a desconocidos habitantes de un barrio a ingresar a sus casas para construir cámaras oscuras²³ en su habitación y con ellas visualizar sobre sus propios

23 Bloqueaba la luz de las ventanas y les colocaba un “estenopo” –orificio estrecho– con lentes biconvexas (lupas) para lograr la proyección de lo exterior a lo doméstico.

muros la proyección del paisaje exterior para identificar a las gigantes antenas de telefonía móvil contiguas a sus hogares, como un gesto metonímico del control intangible y de la intromisión silenciosa a la privacidad.

El segundo momento, sucede en espacios públicos, al instalar sobre pedestales diversas cámaras oscuras con visores, dioramas y fotografías estereoscópicas sobre pedestales, donde se replica, a menor escala, la experiencia de la imagen proyectada sobre maquetas de madera de las habitaciones visitadas, ahora dispuestas portátilmente para que las experimente todo espectador ocasional y transeúnte del espacio público.

Esta obra invita a una doble experiencia contemplativa en su interior del exterior inmediato, al posicionar los estenopos, de estas cámaras oscuras portátiles, deliberadamente para que en su interior se proyecten las mismas antenas telefónicas como un gesto discursivo y una copresencia del paisaje real (afuera) con su imagen aparente (en el interior). La alusión a la cámara oscura y sus posibilidades de mediación simple de lo real y lo ilusorio teje una doble experiencia de dos dimensiones espacio-temporales para los espectadores.

Des-materialización y corporeidad en el *paracinema*: procesos para una obra situada

Precisamente con la necesidad de explorar procesos y bases formales afines a nuestras posibilidades de producción, conformamos una propuesta metodológica derivada del estudio del *corpus* con dispositivos escénico-teatrales, instalativos y de aparatos antiguos nacidos de la magia y de la alquimia para nuestra noción de cine sin cámara, el cuerpo como pantalla, lo sonoro como gesto performativo, la integración de los artistas como prestidigitadores en vivo y la exploración del sujeto espectador como interactor liberado de la sala de cine.

A partir de las aproximaciones anteriores, la obra a producir se adentra a la investigación de la fisicidad de los fenómenos como asalto de imágenes de lo real con la cámara oscura, la proyección de imágenes con la linterna mágica, la ilusión de la tridimensionalidad con la estereoscopía, el trazo escénico con actores y personajes sonoros desde lo teatral, la exploración de la escucha desde la acústica y la puesta en presencia performativa para repensar el dispositivo audiovisual por una vía escénica e instalativa que interpele al espectador y genere una nueva mediación.

Por tanto, el proyecto *Una nueva galaxia o Gemínidas* insiste en cuestionar el régimen del “cinematógrafo”, dispositivo en el que habita el cine tradicional, y desmantelarlo a través de la re-materialización y corporeidad a la manera del “paracinema” para lograr experiencias proyectivas, cinemáticos, escénicos e instalativos apropiados de otras prácticas artísticas antiguas y contemporáneas.

Tabla 1. Clasificación de dispositivos

<i>Dispositivos</i>	<i>Aparatos análogos</i>	<i>Efectos</i>
Ópticos	<i>Visores simples</i>	Encuadra el campo visual deseado
	<i>Lentes biconvexas</i>	Aumento de la imagen
	<i>Visor réflex</i>	Inversión de la imagen
	<i>Visor estereoscópico</i>	Ilusión de tridimensionalidad
Proyectivos	<i>Cámara Oscura habitable</i>	Captura de la luz como imagen a gran escala
	<i>Cámara Oscura de Cajón</i>	Captura de la luz como imagen a menor escala
	<i>Linterna Mágica</i>	Ilusión de fantasmagoría
	<i>Teatro Óptico</i>	Combinación de imágenes fijas y móviles
	<i>Teatro Catóptrica</i>	Composición visual con espejos y sonidos en vivo
Sonoros	<i>Sombras chinas</i>	Figuras de proporción mutante
	<i>Altavoces</i>	Amplificación de eventos sonoros
	<i>Tocadiscos / reproductores</i>	Reproductibilidad técnicas de eventos sonoros
	<i>Instrumentos musicales</i>	Presencia de eventos musicales
	<i>Objetos Foley</i>	Presencia de eventos acusmáticos
Espaciales	<i>Cúpulas y techos altos</i>	Reverberación de eventos sonoros
	<i>Recintos reales</i>	Presencia incubada
	<i>Escenografías</i>	Representación para sitios específicos
	<i>Dioramas</i>	Réplica ilusoria

Fuente: elaboración propia.

Como se expresa en la tabla 1, la disposición espacial está vinculada con el desarrollo de las locaciones que narra la historia. Esta espacialidad será múltiple, para contener los efectos visuales y sonoros, a partir de la presencia, convivencia y performatividad de los actores, aparatos y espectadores.

Precisamente, el espectador habitará el recinto real que será transformado en cámara oscura en ciertas situaciones y escenas. Además, convivirá con las acciones del elenco y los aparatos que podrán emplear cuando se requiera.

Los dispositivos proyectivos como la cámara oscura en sus diversas aplicaciones y la linterna mágica son el principio del Teatro Óptico y Catóptrico, que a su vez requieren de espejos y dispositivos para redireccionar, modificar o multiplicar la luz. Por tanto, estos aparatos y aditamentos permitirán la multiproyección, la conjugación de tele- y co-presencias entre los cuerpos, objetos y las imágenes del interior y el exterior del recinto.

Como dispositivos sonoros se consideran, además, las posibilidades de conjugar los fenómenos acústicos del recinto y los instrumentos que se ejecuten para lograr eventos en vivo que conviva con las puestas e instalaciones. En un desafío a considerar será colaborar con actores multidisciplinares que interpreten música y experimenten con las posibilidades acústicas de su identidad como personajes y como sujetos.

Los efectos de estas máquinas nos permiten componer un dispositivo arquitectónico-escénico-proyectivo idóneo para el guion –texto dramático e instruccional– que busca poner en escena las acciones de los personajes y poner en situación a los espectadores con todos los elementos ilusorios, sonoros e instalativos que provocarán la ambientación y los fenómenos mostrativos, de presencia, narrativos y contemplativos hacia una práctica envolvente y experiencial.

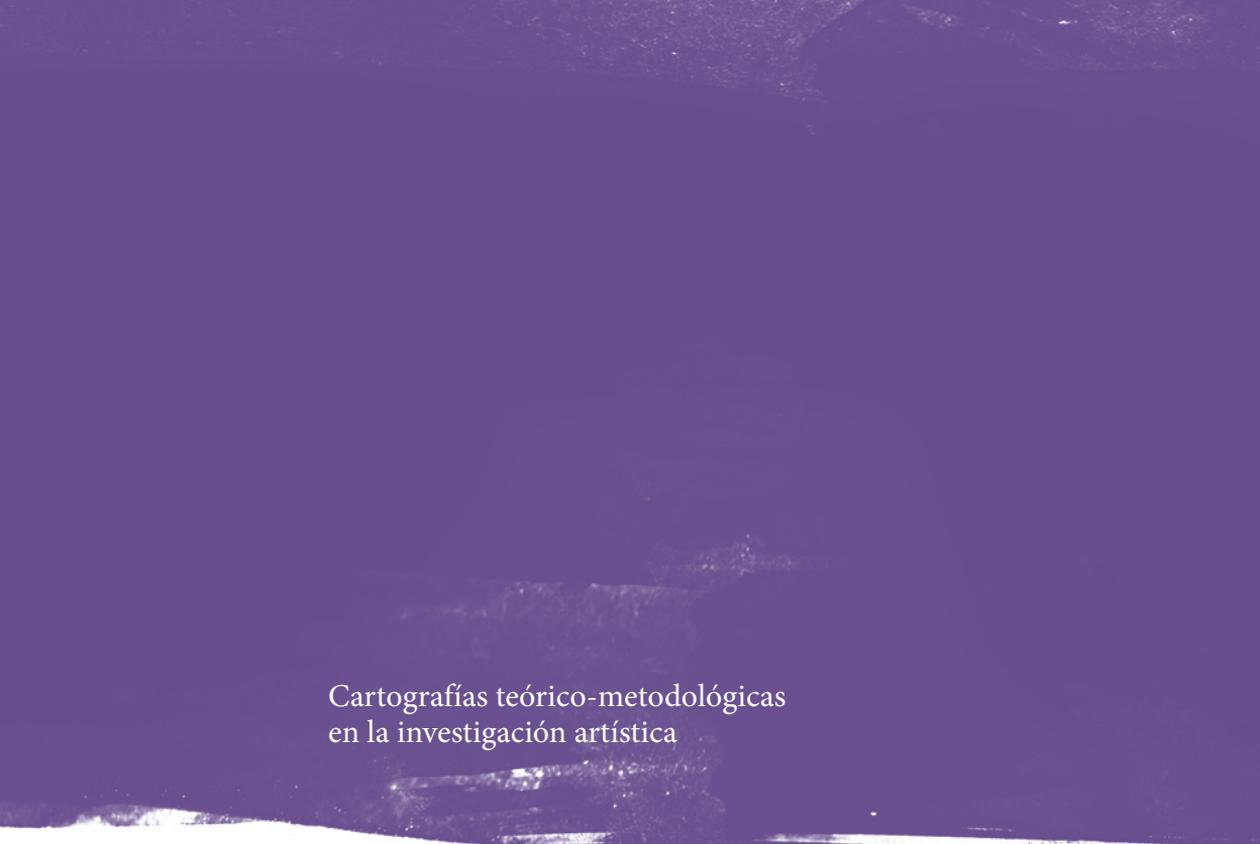
A la sazón, en todos estos casos logramos establecer un “dispositivo para-cinema” que requiere nuestra idea de pieza como principio de des-materializar, omitir y evocar otros aparatos previos al cinematógrafo. Asimismo, como rematerialización de los prodigios multidisciplinares del dispositivo cinematográfico hacia una aproximación a otras prácticas complejas y enriquecedoras para los procesos de quien escribe.

Bibliografía

Andrade Zamarripa, A, (2016). Ecos, anticipaciones y críticas en los discursos sobre el performance audiovisual en la obra de Adorno y Benjamin. En R. Pérez Solano *et al.* (eds.), *Notas de arte* (pp. 84-100). Guadalajara: Ediciones de la Noche/Universidad de Guadalajara, 2016.

- Andrade Zamarripa, A. (2018, julio-diciembre). Imágenes-mutantes en el cine performativo. *Montajes, Revista de Análisis Cinematográfico*, 7, 65-77. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/338570289_Imagenes-mutantes_en_el_cine_performativo. [Consulta: 12 de agosto de 2021.]
- Benjamin, W. ([1935]1989). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bernini, E. (2018). Salirse del cine: Devenir y mutaciones de las imágenes. *Kilómetro 111*, 14-15. Recuperado de <http://kilometro111cine.com.ar/salir-del-cine-devenir-y-mutaciones-de-las-imagenes/>. [Consulta: 8 de agosto de 2021.]
- Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema: La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho.
- Dubatti, J. (2020, enero-junio). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento 12*, 8-32. Recuperado de <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>. [Consulta: 8 de agosto de 2021.]
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Ford Coppola, F. (2018). *El cine en vivo y sus técnicas*. Barcelona: Penguin Random House.
- García González, M. C. (2012). *Espacio escuchado: investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el sonido como medio para definir espacios*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2012, en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/16687/>
- López Villalba, A. (2019). Dentro del espejo. La máquina catóptrica o espejo teatral. En *Acotaciones*, 42.
- Machetti, S. (1995). Monsieur Farriol, los cuadros vivos, la pintura y el cine. Notas acerca de un espectáculo precinematográfico. En *D'Art*, 21, 17-35. Recuperado de <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/59340?show=full>. [Consulta: 29 de julio de 2021.]
- Parente, A. (2011, mayo). La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, 3, 2, 41-58. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39957>. [Consulta: 17 de agosto de 2021.]
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. 1a. reimp. Ciudad de México: Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.

- Rodríguez, J. A. (2009). *El arte las ilusiones: espectáculos precinematográficos en México*. México: Testimonios del Archivo/INAH.
- Russo, E. (2008). Lo viejo y lo nuevo. ¿Qué es el cine en la era post-cine?” En J. La Ferla (ed.), *Arte, ciencia y tecnología: un panorama crítico* (pp. 205-216). Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- Tratnik, P. (2014). *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*. México: Editorial Herder.
- Weibel, P. (2007). Cine expandido, video y ambientes virtuales. En J. La Ferla (ed.), *El medio es el diseño audiovisual* (pp. 495-505). Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Zielinski, S. (2011). *Arqueología de los medios Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ediciones Uniandes.



Cartografías teórico-metodológicas en la investigación artística

Primera edición 2021

El cuidado y diseño de la edición estuvieron
a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.