

INVESTIGACIÓN EN PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y CULTURA VISUAL

Coord. Isis Saz



Ediciones de la Universidad

de Castilla-La Mancha

INVESTIGACIÓN EN PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y CULTURA VISUAL



INVESTIGACIÓN EN PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y CULTURA VISUAL

Coord. Isis Saz



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2025.

Investigación en Prácticas Escénicas y Cultura Visual I Congreso Internacional ARTEA.

© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores
© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Universidad de Castilla-La Mancha

Colección: JORNADAS Y CONGRESOS



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

DOI: https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.00

Colección: Jornadas y Congresos, n.º 58

ISBN: 978-84-9044-735-2 (Edición impresa)

ISBN: 978-84-9044-733-8 (Edición electrónica)

ISSN: 2697-049X

D.L.: D.L. CU 260-2025

Este libro está publicado en Acceso Abierto (ruta diamante) en el Repositorio Institucional RUIdeRA, handle: <https://hdl.handle.net/10578/44368>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Composición: Compobell, S.L.

Hecho en España (U.E.) – Made in Spain (E.U.)

Coordinación edición: Isis Saz (UCLM, ARTEA)

Comité organizador: Isis Saz (UCLM), Germán de la Riva (UCLM), Itsaso Iribarren (UCLM)

Comité científico: José Antonio Sánchez (UCLM), Fernando Quesada (UAH), Óscar Cornago (CSIC), Carolina Martínez (ERAM), Ana Serrano Tellería (UCLM), Gloria Durán (USAL), Itsaso Iribarren (UCLM), Germán de la Riva (UCLM), Victoria Pérez Royo (UNIZAR)

Diseño y maquetación: Maite Vroom

Realizado en el marco del Proyecto de investigación:

Archivo virtual de artes escénicas. Artes efimeras en Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha. SBPLY/21/180501/000164 / SBPLY/21/180225/000069. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fondos FEDER. (2022-2025)

Grupo de investigación ARTEA



Colaboración especial y cesión de espacios: Fundación Antonio Pérez (Cuenca)



Cofinanciado por
la Unión Europea



MINISTERIO
DE HACIENDA



Fondos Europeos



Universidad de
Castilla-La Mancha

ÍNDICE

Introducción.....	13
Isis Saz	13
Cuerpo, voz y memoria	17
<i>Escucha radical</i>	
Magdalena Leite y Aníbal Conde	19
<i>El gesto suspendido, voces metafóricas del cuerpo pensante</i>	
Francisco Martínez Vélez	25
<i>Memoria y pérdida. Espacios para un pronunciamiento encapsulado. Un recorrido a través del Archivo de memoria externa.</i>	
Youssef Taki	29
<i>Notas de una conferencia de Georges Didi-Huberman (asistencia online con traducción simultánea)</i>	
Irene Ortega López y Roberto Herrero García	39
Miradas transmedia.....	51
<i>¿Y si miramos? ¿y si nos miramos? Una presentación performativa que versa sobre una pieza de improvisación de movimiento en el espacio público de la ciudad</i>	
Carolina Yavén.....	53
<i>Coreoscripts</i>	
Javier Aparicio Frago	63
<i>An arché (Secuencia de notas sobre el cuerpo como archive vivant)</i>	
Helena Salgueiro	79

<i>Una especie de retrato</i>	
Ayara Hernández	93
<i>Cuanta cabaña necesitamos</i>	
Santiago Crespo Caurin	101
<i>El artista como meta-objeto en el espacio público</i>	
Christiana Dafni Tatsi	107
Objetos y acciones.....	115
<i>Del eros y de los objetos</i>	
Sara Gómez	117
<i>Mojado</i>	
Dave Aidan & Adolfo Simón	127
<i>Precaución suelo mojado</i>	
Damián Montesdeoca	139
<i>Icare</i>	
Melania Olcina Yuguero	147
Archivo, práctica y Autobiografía	159
<i>Te propones sin saber cómo serás recibido. Una práctica performativa para activar el Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE)</i>	
Irene Mahugo, Romina Casile y Tzu Han Hung	161
<i>Archivo malva. Expedición botánica 1 o cómo conjurar encuentros interespacio entre cuerpos y plantas en un proyecto de investigación - creación</i>	
Lucero Medina Hú	173

<i>El descortejo escénico - creación escénica como organizador de experiencias de desamor.</i>	
Natasha Rodrigues Padilha	183
<i>Luz verde</i>	
Beatriz Morales Manzanaro	191
<i>La piedra es piedra y más que piedra, en California y en La Mancha</i>	
Marina Álvarez Carnero & Marina Llés Bozzano.....	197
Contextos y Naturalezas.....	209
<i>Prayland II</i>	
Concha Vidal	211
<i>El primer acto (¿Qué se mueve cuando se muere un cuerpo?)</i>	
Pablo Zamorano Azócar	219
<i>Dibujos narrados</i>	
María Cerdá	225
<i>Pictodramáticas. Cantos, gigantes y otros éxodos: el caso de las pinturas prehistóricas de Baja California</i>	
Calafia Piña.....	229
<i>El artista como centro del mundo</i>	
Mg. Alejandra Vieira Aliaga	239

INTRODUCCIÓN

Isis Saz

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-7269-3358>

La creación artística en la segunda década del siglo XXI se revela como un lugar de reflexión y experimentación sobre los rápidos cambios que surgen en las sociedades contemporáneas. En un contexto de fuerte presión tecnológica y burocrática sobre los cuerpos, la investigación en artes permite generar nuevas configuraciones entre personas, objetos y dispositivos que permitan imaginar otros escenarios de vida y trabajo alternativos a los impuestos por intereses particulares.

En este congreso se han propuesto cuatro líneas de investigación con el objetivo de acercarnos a prácticas artísticas que nos ayuden a entender el momento en el que habitamos utilizando la imaginación como *herramienta de la mente*, tomando las palabras de la escritora Ursula K. Le Guin:

Relatos pospandemia. Nuevas percepciones. Impacto en identidades individuales y colectivas. Dinámicas culturales emergentes. Narrativa como procesamiento de experiencias en crisis. Rituales de duelo y salud mental.

Ruralidad – márgenes – éxodo. Creación artística en contacto con la naturaleza. Ciudades hiper masificadas / hiper espectacularizadas. Desplazamiento voluntario / forzoso de los artistas hacia entornos adecuados. Generación de nuevas condiciones de vida y trabajo.

Ecología y crisis climática. Alteración del entorno y protección de la vida. Adaptación y movilidad. Sobreproducción y nuevas precariedades. Utopías y escenarios posibles.

Hibridación y transmedia. Discursos artísticos digitales. El cuerpo en movimiento frente a la pantalla. Lenguajes, traducciones y contaminación entre prácticas creativas. Programación y algoritmización de la vida.

El proyecto de investigación AVAE, Artes Efímeras en Castilla-La Mancha, desde el que se hace la propuesta de este congreso, tiene como objetivo principal llevar a cabo un estudio específico sobre las prácticas escénicas contemporáneas relacionadas con la danza, el teatro y las artes visuales. Este proyecto constituye una continuación de la investigación que ha venido desarrollándose desde el grupo ARTEA (Investigación y Creación Escénica) a partir del año 2005, con la apertura del Archivo Virtual de Artes Escénicas [<http://archivoartea.uclm.es/>]. Las artes efímeras, en este contexto, demandan mecanismos de visibilización, análisis crítico y difusión digital. El proyecto genera espacios de diálogo, colaboración e intercambio entre artistas, académicos y agentes culturales, considerando que la investigación académica es inseparable de la investigación creativa en este ámbito.

Desde el grupo de investigación también se han promovido nuevos modos de acercamiento a la investigación en artes escénicas y performativas, que rompan con las estructuras predeterminadas y que a partir de la presencia y activación de propuestas prácticas puedan marcar un posible camino para transitar en un futuro, en el ámbito de la investigación académica.

Las ponencias presentadas han desarrollado metodologías que ponen el foco en la investigación basada en la práctica artística. Desde las comunicaciones performativas hasta los textos que se recogen en esta publicación, se propone ampliar la mirada para observar las investigaciones actuales de artistas e investigador+s internacionales que pudieron intercambiar sus procesos en el marco de este encuentro. Esperamos que la lectura de estos textos sea una guía para esos caminos que quedan todavía por recorrer.



Ponentes del I Congreso internacional. ARTEA

CUERPO, VOZ Y MEMORIA

ESCUCHA RADICAL

Magdalena Leite y Aníbal Conde

Artistas/Investigadores, Uruguay

M. L. : <https://orcid.org/0009-0004-5423-407X>

A. C. : <https://orcid.org/0009-0008-0056-9041>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.01

Introducción

La propuesta es compartir nuestra última investigación coreográfica llamada *Escucha Radical* a través de un lecture-performance. Este trabajo continúa nuestra línea de investigación sobre modos de producción y creación que busca responder a la pregunta ¿qué tienen el arte, y la coreografía en específico, para enseñarnos en tiempos de crisis social y ecológica? y profundiza en la noción de “escucha” que aparece con la obra *Flicker*¹. Esta obra propone un unísono frontal entre dos performers, en el que la tarea es moverse igual y decir la misma palabra al mismo tiempo sin tener nada pautado de antemano y sin que ninguno de los dos guíe, es decir, a través de una escucha de los cuerpos en tiempo real. Continuamos con la misma consigna en *Sé agua*², ahora complejizando el unísono al plantearlo de manera lateral y sin el uso de la voz. Al hacerlo lado a lado y por tiempos prolongados, nos fuimos entrenando en una escucha corporal total, más allá de lo visual o sonoro, y entendimos físicamente la potencia de esta escucha como acción política, como metodología para relacionarnos a través de un acercamiento que requiere humildad y cuidado para cohabitar, coexistir y devenir-con las otras. Sigue *Leviathan*³, en la que intentamos movernos en conjunto pero esta vez

1 Leite y Conde (2017) *Flicker* Creada en residencia en La Casa Encendida y el CA2M, Madrid (ES)

2 Leite y Conde (2019) *Sé Agua* Creada con el apoyo del Sistema Nacional para Creadores de Arte del Fonca (MX) estrenada en la Venice International Performance Art Week, versión 5 horas ininterrumpidas, Venecia (IT)

3 Leite y Conde (2020) *Leviathan* Creada con el apoyo del SNCA del Fonca (MX), seleccionada para el 60º Premio de Artes Visuales (UY) y por Jérôme Bel para Dañsfabrik 2022, Brest (FR)

sentadas en el piso, con los torsos totalmente pegados y las cabezas escondidas, anulando la vista. Aquí la escucha es piel con piel y el movimiento sólo es posible al entendernos como sujetos colectivos e individuales en simultáneo, escuchando cuándo es necesario proponer y cuándo es necesario seguir. Estos trabajos se asientan en nuestro statement de crear obras que generen la menor huella de carbono posible y que afecten al/e espectador/e a través de la propia materialidad del medio, en nuestro caso, el cuerpo en vivo, sin necesidad de otros recursos. La continuación de este proceso es Escucha Radical que plantea una praxis basada en la escucha del otro y del entorno como acción política y ecológica y como punto de partida para la creación, que hasta ahora tiene como salidas: un texto escrito a cuatro manos, un taller de 5 sesiones y una práctica escénica de 40 minutos. Buscamos fomentar la escucha como práctica fundamental para la convivencia con las otras y con el entorno; divulgar un entendimiento del individuo como ser situado, multiespecífico e interdependiente; sensibilizar en la comprensión y lectura de lo que está y lo que no está, en los distintos modos de existencia y de lo real; y promover y valorizar la coreografía y el arte como productores de conocimiento.

Lecture Performance

El siguiente texto fue escrito a cuatro manos, leído a dos voces y movido por dos cuerpos.

“O escuchas las voces de todos los demás seres que habitan el planeta junto a tí, o haces la guerra a la vida en la Tierra.” Ailton Krenak

“La libertad no es un monólogo, sino un diálogo con lo que nosotros no somos. Y un diálogo exige escuchar.” Marta Tafalla

“Escuchar no es reaccionar, es establecer una conexión.” Úrsula K. Le Guin

Para comenzar nuestra ponencia llamada Escucha Radical les vamos a pedir a todos que nos tomemos 1 minuto para escuchar el lugar y el tiempo en el que estamos.

(Poner el temporizador 1 minuto y escuchar.)

Mi eje baja unos centímetros, mis rodillas se flexionan hasta dejar las piernas en un ángulo de casi noventa grados, la velocidad con la que desciendo excede mi capacidad de controlarla y finalmente mi peso retoma el equilibrio sobre una superficie acolchonada. El cuerpo está en apariencia inmóvil frente a la computadora, a la espera de que el texto emerja lentamente a través de sus dedos y se materialice frente a la pantalla. Está en un estado latente, un estado activo pero que todavía no resuelve; es un estado previo, un estado que conozco muy bien de mis prácticas artísticas: un estado de escucha activa. Una escucha que dispone a todo el ser a una existencia intensa y que viene en una acción creativa concreta, en este caso escribir, pero podría ser desde crear una danza, una película, un poema, hasta resolver un problema o encontrar una estrategia para manifestarse políticamente.

En este último sentido, Victoria Pérez Royo habla en *Cuerpos fuera de sí* (Documenta, 2022) de la potencia política de un cuerpo que se manifiesta durante las protestas de Gezi en Turquía en 2013: Erdem Gündüz «El hombre de pie». Un cuerpo que se paró frente al centro cultural Atatürk, vestido de manera informal, sin pancartas, sin lemas, simplemente se detuvo allí de pie en silencio. Ese cuerpo logró convocar a muchos más y aquello devino en una manifestación pacífica con una nueva estrategia: simplemente presentar el cuerpo, estar ahí, parades y en silencio. Quien inició esta manifestación es un bailarín que tiene un cuerpo entrenado en escuchar situaciones, espacios y actuar con ellos. Ese cuerpo es poseedor de un conocimiento que tiene un potencial político fuerte y que queda demostrado en la situación que acabamos de describir. Ese conocimiento parte de un entrenamiento de años en la escucha radical.

Sentadas en el piso, frente a frente, dos personas se acercan hasta quedar con el torso totalmente pegado el uno al otro, los rostros escondidos y tapados por el pelo muy largo. La cara pegada a la piel del otro, el oído también. La tarea ahora es moverse juntas, pegadas, como un monstruo de cuatro piernas, cuatro brazos y dos cabezas que son solo pelo. Al principio parece que el movimiento es imposible. Sin embargo, después de quedarse quietas escuchando con toda la piel la piel del otro, el movimiento aparece. Hay un lugar en donde los cuerpos se ayudan para que el movimiento sea posible. Hay como un afloje muscular que abre un espacio por donde los cuerpos

pueden pasar como si fueran de plastilina. Como si no tuvieran huesos. El movimiento fluido igual no dura para siempre. En un momento se tranca, se anuda, se entorpece, se cae. Pero no hay que temer la caída. La caída se acompaña y se espera y la propia espera trae la recuperación. Respirar y escuchar el cuerpo propio y el del otre para que el movimiento ocurra.

Como creadoras en el campo de las artes vivas pensábamos que casi todas las prácticas que encontramos y que devinieron en presentaciones al público tienen que ver con trabajar sobre esta escucha, una escucha que presupone ante todo una relación, un constituirse mezclado con la otredad. Este tipo de escucha en las prácticas de las artes vivas es fundamental porque se trabaja en un espacio en común creando en tiempo real un universo de sentidos con otros.

Lado a lado, con una música suave, dos personas intentan moverse exactamente igual al mismo tiempo sin que ninguna guíe ni sea guiada. Primero empiezan moviendo las manos dentro del campo visual de la otra para que sea más fácil la imitación pero al tiempo de hacerlo el cuerpo entero se convierte en un ojo o en un oído gigante que puede hasta casi anticipar el movimiento de la otra y así realizar movimientos cada vez más rápidos y sorpresivos al unísono. También hay momentos de espera contenida en los que hay que agudizar la escucha para ver por dónde sigue el flujo de movimiento, pero no es una espera estática, es una espera densa, activa, que está descifrando en vivo todas las posibilidades de futuro en conjunto.

Escuchamos en los ejercicios de improvisación en los que antes de crear algo hay que entender lo que está ahí para obtener así el material con el que trabajar; o en las jams de danza en las que los cuerpos se lanzan al encuentro desde una escucha respetuosa y activa. Escuchamos también en los unísonos pero no en los que se llega a través de la repetición de una forma, sino en los que se llega a través de una escucha del otro cuerpo. Escuchamos cuando resolvemos cómo estar en una masa de gente que tiene como objetivo moverse, cosa que realmente se logra cuando la escucha de sus integrantes es total y habilita a que emerja de esas relaciones una acción o dirección, y no al revés.

10 minutos cuerpo a cuerpo para sincronizar los corazones y disponerse a captar la señal como dos antenas de radio que intentan sintonizar la misma emisión. La vista en la boca del otre que está frente a mí, haciendo lo mismo

que yo, como un espejo, las dos bocas intentando decir lo mismo al mismo tiempo sin ponerse de acuerdo. Se empieza despacio, a decir un sonido, quizás una sola letra. Como un médium duplicado o dos médiums espejados, encarnan y dan voz a una tercera cosa que es bastante más que la suma de las partes, que tiene que ver con reverberaciones instantáneas y ancestrales. Los cuerpos se vacían y se convierten en pantallas afectivo-reflejantes, en amplificadores del otre, en dispositivos de escucha radical que los posicionan como sujetos individuales y colectivos al mismo tiempo; un entendimiento del individuo como ser situado, multiespecífico e interdependiente. Y un entendimiento del arte como productor de conocimiento específico a través de sus diversas materialidades.



Figura 1. Sé Agua 2020, Foto de Fenia Kotsopoulou.

Una escucha radical es

una escucha de los materiales con los que se trabaja
es una escucha del espacio en donde se trabaja
es una escucha a las condiciones bajo las cuales se trabaja
es una escucha del entorno en donde se produce
es una escucha a las prácticas mismas que nos hablan una vez iniciada la conversación
es una escucha al cuerpo propio para saber qué nos puede brindar ese día
es una escucha al tiempo bajo el cual se trabaja
es una escucha a la historia
es una escucha a los pares que trabajan junto a nosotras
es una escucha a los espectadores que prestan su mirada o cuerpo
es una escucha a las prácticas mismas que vienen atravesando diferentes cuerpos y que traen su propia historicidad con la que dialogar
es una escucha a la propia disciplina con la que se trabaja
es una escucha al diálogo de esa disciplina con otras
es una escucha a la fauna que acompaña nuestros espacios de trabajo
es una escucha a la flora que acompaña nuestras creaciones
es una escucha a las ráfagas de movimiento que atraviesan nuestros cuerpos
es una escucha al viento que susurra tiempos...

Referencias

- Federici, S. (2022) *Ir más allá de la piel*. Tinta Limón.
- Haraway, D. (2019) *Seguir con el problema*. Consonni.
- Latour, B. (2023) *Habitar la Tierra*. Arcadia.
- Le Guin, U. (2018) *Contar es escuchar*. Círculo de tiza.
- Lepecki, A. (2009) *Agotar la danza*. Universidad de Alcalá de Henares.
- Pérez Royo, V. (2022) *Cuerpos fuera de sí*. Documenta.
- Sánchez, J.A. (1999) *Desviaciones*. UCLM Ediciones.

EL GESTO SUSPENDIDO, VOCES METAFÓRICAS DEL CUERPO PENSANTE

Francisco Martínez Vélez

Universidad del País Vasco

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.02

Las palmas de las manos están pintadas de negro,
un negro pigmentado, polvoriento.

La cosa empieza en el espacio fuera del escenario, entre las butacas.

La práctica:

Barro el espacio con la mirada buscando algún accidente particular. Lo señalo. Empiezo describiendo el carácter tangible de lo hallado. Si es una marca, un relieve, una hendidura, un rasguño, etc. Y tal vez algo de su situación geográfica en el espacio (cercano a la esquina, junto al borde, en el centro, etc...) Acto seguido introduzco la forma como el sustrato de la imaginación, y comparo la forma, contorno o algún rasgo del accidente con la imagen de algo que no está presente allí (o sí)

El cuerpo responde a algunas de las interacciones de la palabra, desde el inconsciente pero no desde el afán de ilustrar.

No empujar, no empujar la imagen.

Puede que de lo pronunciado emane un concepto particular. Doy forma con las manos y el cuerpo a esa palabra en el espacio.

Las citas son palabras de otros que vienen del pasado (y del texto). Al traerlas cierro los ojos y dirijo la mirada al interior. El cuerpo transita la frontera entre el acto de comunicar oralmente y el acto de recordar.

Cita 1:

(...) el lenguaje, incluso en sus usos más comunes, es el resultado de la imposibilidad de una unidad aislada. La naturaleza inestable del significado lingüístico, incesantemente Enriquecido y modificado al ser reapropiado por la singularidad de cada cuerpo sintiente - poroso a su vez a su entorno - es un ejemplo paradigmático y una señal que apunta hacia el potencial lingüístico de decir una verdad cuyo dominio excede el de la lógica. El “no una, no dos” sería, entonces, una declaración de continuidad. (Varela Fernández, 2021)

La práctica continua

Principio poético de síntesis como alumbrado de imágenes nítidas, de representaciones contorneadas a través de información concéntrica. Las palabras que emanan del deseo de comunicar la imagen mental se colocan imaginariamente en una carretera que voy atravesando como si condujera un vehículo. En cada concepto puedo tomar un desvío. Elijo dónde parar.

Cita 2:

Suele admitirse que de cuantas experiencias nos son ya conocidas, la más inmediata y familiar es la experiencia corporal (...)

Lo que suele olvidar este ingenuo empirismo es que el cuerpo físico y la experiencia corporal que postulan como última instancia no dejan de ser, paradójicamente, entes bien ficticios. (...)

Ni el cuerpo físico es el cuerpo de nadie en concreto ni nadie ha tenido nunca la experiencia corporal. Los cuerpos y sus experiencias están hechos también de todas esas materias tan inmateriales (cultura, política, historia) que ellos mismos, por proyección metafórica, han contribuido a formar. (Lizcano, 2014)

La práctica continua.

Tal vez alguna “imagen” más... “Imagen” ahora va entrecomillado porque

Cita 3:

Emplearemos este término de revivificación y el de reviviscencia en lugar de imaginación e imagen: “es indispensable renunciar a la vieja teoría de las imágenes y de sus centros. Con esos elementos se han creado agrupamientos de clichés inmutables, cuya concepción, por otra parte, puramente teórica, en nada esclarece el mecanismo del pensamiento. *Las imágenes no existen.* (Mou-tier: 248)

“Porque la actividad motriz (la gesticulación perpetua, macroscópica, o microscópica) penetra toda la psicología (Ribot, c, 1) del compuesto humano. (Jousse, 1924)

Referencias

- Jousse, M. (2020). *El estilo oral, rítmico y mnemotécnico entre los verbo-motores* (Obra original publicada en 1924). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lizcano, E. (2014). *Metáforas que nos piensan: Sobre ciencia, democracia, y otras poderosas ficciones.* Traficantes de sueños.
- Varela Fernández, S. (2021). Geometría, poesía y vaticinio: Rafael Dieste y la resonancia del sentido. En A. Gamoneda & C. Salgado Ivanich (Eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía.* Editorial Delirio.

MEMORIA Y PÉRDIDA. ESPACIOS PARA UN PRONUNCIAMIENTO ENCAPSULADO. UN RECORRIDO A TRAVÉS DEL ARCHIVO DE MEMORIA EXTERNA.

Youssef Taki

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-7235-9843>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.03

Introducción:

El punto de partida de esta investigación se centra en el espacio y la escenografía de la memoria colectiva e individual registrada digitalmente, así como en su pérdida o descomposición. Se examina el borramiento de los espacios democráticos de la memoria y la privatización en la construcción de ésta. La fragilidad de la archivística digital que almacena las historias, los relatos y datos, se enfrenta a un sesgo que hace prevalecer un relato dominante. El borramiento de la información e historia por parte de las entidades privadas como Meta, Amazon, Alphabet, Microsoft o Apple a través de tácticas de censura u ocultación y un más que cuestionable consentimiento, convierte en un activo comercial la experiencia humana, los datos biométricos y la historia individual y colectiva se convierte en un bien de mercado.

En este marco histórico, la presente investigación busca esclarecer la relación de un contexto agitado por la incursión del ciberespacio en la cultura visual, centrándose en una archivística visual almacenada y sepultada en los móviles y cámaras de los años 2000. Estos archivos constituyen un imaginario previo a la era de los teléfonos inteligentes, dispositivos cargados con un intrincado y sofisticado entramado de programas de monitorización, sesgo y control.

La pieza central que engrana y da vida a esta investigación es el Archivo de Memoria Externa. Un proyecto iniciado en 2021 y que continúa en activo. La

forma de actuar de este proyecto no dista, de los modos ya vistos y estudiados por artistas que operan desde el archivo. *El Archivo de Memoria Externa* tiene como objetivo recopilar, restaurar y recuperar información perdida y almacenada en dispositivos de los años 2000. Los mercadillos de segunda mano, tanto en España como en otros países, son el escenario principal donde se rastrean y adquieren diversos medios de almacenamiento. Entre los principales se encuentran tarjetas SD de diferentes tipos, discos duros, cámaras digitales y dispositivos móviles de principios de siglo (Nokia, Alcatel, Motorola, Sony Ericsson, BlackBerry...)

Este proyecto y esta investigación han surgido con el propósito de generar un imaginario cotidiano basado en la autorrepresentación de las personas migrantes desde sus propias subjetividades. Este imaginario se construye a partir de los fragmentos de memoria recuperados, restaurados y extraídos de dispositivos de almacenamiento externo. En todo este proceso de investigación y de archivo se ha logrado recopilar una gran cantidad de información, con un enfoque especial en los documentos emitidos y generados por personas migrantes, con el fin de esclarecer y resignificar el imaginario construido sobre la migración desde las propias experiencias personales.

Espacios para la memoria.

Escenografía digital de la forma y el archivo.

La construcción del archivo, el almacenamiento y el lugar que ocupa la memoria individual, colectiva o histórica adquiere forma en lo que entendemos como expansión de la espacialidad digital. Durante varias décadas, numerosos artistas han mostrado un interés persistente en indagar y profundizar en la expresión y materialización de la memoria, convirtiendo esta exploración en una práctica recurrente y central en gran parte de la obra de los artistas contemporáneos. A través de la apropiación, la acumulación y el proceso de archivo, buscan materiales y rastros existenciales y experienciales no convencionales, a menudo pasados por alto o considerados irrelevantes u ordinarios. Estas buscan recopilar narrativas y experiencias que transcurren fuera del relato histórico oficial, alejándose de la historia sólida.

Esta forma de organizar la memoria en archivos, colecciones de fragmentos y experiencias culturales, crea lugares de enunciación destinados a preservar una memoria que nos llega desde un pasado común. Esta percepción del

archivo y la memoria se ha centrado especialmente en un pasado occidental, marcado por acontecimientos históricos fijos y traumáticos. El archivo desde las artes ha permitido acercarse a los relatos de los vencidos, silenciados o sepultados. Anna María Guasch citando a Michel Foucault resalta la relevancia de “la cultura con su pasado”, en el texto “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar” (2005). Los artistas del archivo han estado vinculados a sus experiencias pasadas, las han intentado comprender o transmitir mediante los medios de los que disponían.

Consciente del contexto en el que se desarrolla esta investigación, la digitalización del archivo, la extensión del espacio de la memoria, el almacenamiento digital, se ha transformado y sofisticado a finales del siglo XX y en lo que llevamos en el siglo XXI. Hay un gran avance desde los pocos bytes que tenía la primera unidad de memoria. En la actualidad el acceso a gran número de Megabytes es cada vez más asequible. Los discos duros, los pendrives, las tarjetas SD e incluso los dispositivos móviles están cargados de gran cantidad de memoria externa. El espacio de memoria ha ido expandiéndose, ampliando sus dimensiones, estableciendo nuevas unidades de medida que cuantifican la extensión de la memoria. Los formatos Megabyte, Gigabyte, Terabyte, se amplían con el paso del tiempo se hacen más económicos y accesibles, ahora ciertas empresas y en reducidas cantidades se disponen también de los formatos Zettabytes, Petabytes y Exabyte, formatos desorbitados de memoria capaz de contener el total de datos que se producen en el mundo.

Estamos ante una avanzada tecnología capaz de almacenar gran parte de la vida. Sin embargo, esto plantea varias dudas que rondan por mi cabeza: ¿Qué se almacenará? ¿Quién decide qué se almacena y qué no? ¿Cuándo un archivo desaparece por completo? ¿Qué entidades públicas o privadas almacenarán este legado digital? No soy especialista en este tema, ni soy informático o experto en tecnología. No sabría responder a muchas de estas preguntas. Todo el interés que envuelve esta investigación surgió a raíz de encontrar un video cotidiano grabado por una persona yendo al trabajo, almacenado en un viejo Nokia, y que ese propio móvil actuó como cápsula del tiempo. Este video parecía destinado a perderse, a desaparecer, pero gracias a un interés artístico cambió su rumbo, ahora este archivo persiste.

El Archivo de Memoria Externa se centra en los espacios de memoria que se forman desde las subjetividades, existiendo al margen o desvinculados de



Figura 1. External memories. Youssef Taki

la maquinaria de representación dentro de la web 2.0 o el ecosistema de la nube. Busca rescatar aspectos de la vida cotidiana almacenados en dispositivos digitales físicos de los 2000. La pérdida y la desaparición de estos archivos es una constante; ya sea por ahorrar espacio, por rotura de los dispositivos, o simplemente por un descuido, perdemos gran parte de los documentos que producimos. Estos documentos reflejan un testimonio viviente, una ventana hacia nuevas narrativas individuales y colectivas. Personalmente, los rescato, los cuido y los almaceno para que no se pierdan en la vastedad del olvido digital.

Archivo de Memoria Externa. Un pronunciamiento encapsulado

El Archivo de Memorias Externas del cual deriva la obra *External Memories* (2024), es un trabajo artístico de investigación y arte relacional que ha nacido y se ha desarrollado con la finalidad de reconstruir y reimaginar la memoria digital de las personas migrantes. Su objetivo es facilitar la preservación de



Figura 2. External memories. Youssef Taki

la memoria digital de los desplazados que cae en el olvido, que los migrantes tienden a perder o borrar debido a la ausencia de un lugar donde preservar esta información. La inaccesibilidad a los medios de almacenamiento tradicionales o a un ordenador dificulta la conservación de esta memoria y tiende a perderse. El derecho a la memoria, a almacenarla y preservarla continúa siendo un privilegio. Mediante estos archivos de experiencias se indaga en esta relación con nuevas formas de gestionar y almacenar los recuerdos, las memorias, los álbumes personales y familiares.

A lo largo del año recopilo tarjetas de memoria, discos duros y SD, a partir de estas construyo relatos imaginativos basados en la autorrepresentación de migrantes. Los archivos rescatados y restaurados me permiten viajar a través de sus recuerdos, explorando distintos espacios. Indago en sus historias entre las paredes de estos archivos, reinterpretándolas y reconstruyendo sus visiones del mundo a través de pistas encontradas. Mediante imágenes, videos y registros cotidianos, reimagino sus experiencias migratorias y las conecto



Figura 3. External memories. Youssef Taki



con mi propio imaginario cotidiano. Experiencias consideradas ordinarias, que muchas veces desecharíamos para ahorrar espacio de memoria en nuestros dispositivos, son material de gran interés para mí. Fotografías realizadas por error a una parte del cuerpo, a un rincón de la casa, o a algo inusual, son sugerentes para integrarse en esos vínculos y reconstruir una memoria colectiva, un archivo colectivo de memoria cotidiana.

Esta metodología parte de una arqueología digital del archivo, mediante sus metadatos, obtengo la información de la fecha, el tiempo y el espacio cuando esta se ha realizado. Encuentro archivos de más de una década, archivos que han estado sepultados y olvidados durante más de 20 años. Que han estado desapareciendo lentamente dentro de los parámetros de vida de su franja etaria. Entre la distancia que separa España y Marruecos he ido recopilando discos de memoria externa en busca de experiencias auténticas de las vidas migrantes y trabajar desde su autorrepresentación. Estas experiencias encapsuladas en dispositivos, en móviles, en viejas cámaras de fotos, son reveladas, contienen un pronunciamiento que se desvanece.

En este proyecto he logrado transmitir estas experiencias desde sus propios cuerpos. Quizá muchos no sepan quién soy, ni tampoco sepan que sus memorias siguen vivas en alguna parte de la Tierra, tal vez ni reconocan ese recuerdo que sigue vivo. Dentro del manejo ético y moral de estas pertenencias, concibo este trabajo de arqueología digital no como un proceso de reconstrucción del pasado o las historias sino de las emociones, de las cotidianidades, de las inquietudes y de los pensamientos subjetivos concretos que buscan trasladar y elevar el registro de sus experiencias.

Referencias

Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista Internacional D'Art*, 5, 157-183.

Thylstrup, N. B. (2023, 25 de junio). La memoria digital del mundo está en peligro. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2023/06/25/opinion/internet-archivo-digital.html>

Youssef Taki es contratado predoctoral del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades para la Formación de Profesorado Universitario
(FPU23/02624)



Figura 4. Imagen encontrada en una tarjeta SD, 2011.



Figura 4. Imagen encontrada en una tarjeta SD, 2011.

NOTAS DE UNA CONFERENCIA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN (ASISTENCIA ONLINE CON TRADUCCIÓN SIMULTÁNEA)

Irene Ortega López y Roberto Herrero García

Universidad Complutense de Madrid

I. O. L. : <https://orcid.org/0000-0003-1372-3518>

R. H. G. : <https://orcid.org/0000-0001-5460-1205>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.04

Martes 21 de noviembre de 2023 19:30 Centro de Cultura Contemporánea
Conde Duque «IMÁGENES, FORMAS DE MIRAR Y DE PENSAMIENTO: UN ENCUENTRO CON GEORGES DIDI-HUBERMAN» Evento en francés con traducción simultánea al castellano.

ENTRADAS AGOTADAS

Miércoles 22 de noviembre de 2023 10:00

Facultad de Geografía e Historia Salón de Actos Seminario con Georges Didi-Huberman. Leer imágenes hoy: una historia del arte que arde.
ENTRADAS AGOTADAS

Nos ponemos en contacto con usted para comunicarle que finalmente, y aunque se haya inscrito en la modalidad de "lista de espera", podrá asistir en formato online, y para hacerle llegar cierta información e instrucciones pertinentes de cara al desarrollo del seminario del próximo miércoles.

INSTRUCCIONES PARA ASISTENTES ONLINE:

El seminario se retransmitirá a través de la plataforma MICROSOFT TEAMS Será realizado en francés con traducción simultánea al castellano, por lo que habrá que activar los subtítulos durante la sesión. Las preguntas deberán formularse por escrito a través del chat, para que puedan ser revisadas y seleccionadas por la organización. Se ruega que se silencien

los micrófonos para evitar interrupciones durante el seminario.
Le advertimos de que, durante la celebración del seminario, no
podrá atenderse a incidencias.
Disculpe las molestias.

[10:12]

hola! al fin he podido entrar. gracias

[10:13]

Buenos días, ¿podéis compartir la
imagen o sólo soy yo quien no puede
verla a pantalla completa?

[10:13]

Hola!

[10:14]

Yo tampoco puedo verla a pantalla
completa

[10:14]

Sera para que no se les caiga

¿Listo?

¿Ah, no lo Jesús, Un Mua ya?

[10:15]

no se escucha

[10:15]

No se oye

[10:15]

no se oye

[10:15]

se ha ido lla voz/ audio

[10:15]

no se oye

[10:15]

No se escucha el audio

[10:15]

Buenos días

[10:15]

No se escucha

[10:15]

no se escucha

[10:15]

Algo ha pasado, antes se escuchaba perfectamente

[10:15]

Está silenciado

[10:15]

Yo tampoco oigo

Ah, y yo estuvimos historic.

A luna, misma flauta de Janet 14 Hong Kong, 14, extraño y malísima.

Ah, que tiene AVE, político de transición, arroz.

¿Dónde queda al cupón del 3 al cuarto?

Ah, no, Purísima, disfruta la República, la división inmediata de vida, no a la República.

General de la República se escribe Paraíso.

Hashtag Sexear Pádel.

Disfunción eréctil, hashtag.

Desde partimos de aquí, de patrimonio.

Constar, Monegros dos.

A usted sobre su burro limón cluster, mi fuga con Aguirre, un sol del día.

Ellos fit.

[11:00]

pueden activar el audio de la sala?

[11:00]

la imagen sí, en cambio

[11:00]

Francisco, por favor, vuelve a activar el micrófono de la sala

Gracias el haberse de venir completamente nuevo para celular de García Lorca.

La sangre texto, duele la saber de sus Ángeles para construir lo.

Gracias, nena, si llegan tus como
mudé a la buena, responder.
¿En qué forma se puede relacionar
esto con el concepto prusiano?
Disfrute de la memoria involuntaria.
¿Y si existe?

[11:00]
ahora si
[11:00]
ahora si ya gracias
[11:00]
genial gracias
[11:00]
Mil gracias!

Extraordinario asesinos, son proble-
mas.
Me voy, ya.
Dale de divorciarse.
Super nace del texto bronceado.
Ah, me anoto las chispas.
¿El Goya se lucha y, si esa moriría?
China Monchete y 7 pesos.
Miedo, conformación, alegro macular.
La vocal.
Le dijiste a.
Sigo el mismo placer figurar figura.
¿Astor no usa yo límite de España
hashtag show solo supongo límite a
de qué materia hobby de EH de que
el proceso son no?
Plutón está surf..

[11:01]
madre mia , las cosas que dice el
traductor ja ja me parto XD XD
[11:01]
Totalmente ;)

¿No solo hasta llegar a Duchamp,
sino que va mucho más allá con una
exposición en el conflicto, no?

Entonces, ahí se ve que el el, la noción de la de la huella, no de la en frontera y esa y ese, ese es el uso que haces de salvación para también pensar para para escribir por primera vez sobre el anacronismo, porque es justo en ese en en la, en el prólogo del catálogo, donde hablas de la apertura que supone el anacronismo para para la historia del arte.

¿Ah, a lo que hago forjan el comunismo, no?

Son subs nylon, mujeres que están, fandom 3 Carriles, Mendoza.

Los análisis, las cosas, programas. Se tienen el don flaco, Pamplona 30.

la quinta del sordo, ciudadanos, pelotas, perdón, son shirt de placer verles, está limpia.

De desempate, filler las fotografías De desempate, filler las propondrán así que el consultor Business.

No lo he contado.

Razón, sí, sí.

[11:03]

a mi no me va el traductor

[11:03]

Ahora nos se puede activar la traducción

[11:03]

si le das al más ves la traducción en texto

[11:03]

gracias

[11:03]

ahora transcribe en frandes

[11:03]

francés

[11:04]

ahora en español de nuevo

¿Tu interior exterior, si tal y tú conoces del sexo, yo te hago el siguiente cruce del sexo, se la vive de esa cadenita?

Bien, pasamos una palabra a Daniel para que hagas preguntas, Daniel. Nicolás.

¿Ya hablas inglés?

Micrófono.

Una luz me ha dicho que es Nico, que había problemas con los lentes.

[11:05]

te va bien ya maria nieves ?

[11:05]

Hablais de live voice, a mi no me va y no veo ningun mas.....

[11:05]

alguien puede oir el audio de traducción simultánea?

[11:05]

la verdad que no

[11:06]

no el live voice no funciona

[11:06]

no... se escucha en francés

[11:06]

lo podéis ver traducido si le dais a donde pone mas

[11:06]

No se escucha

[11:06]

otra vez sin microfono

¿Perdón?

Bueno, pues nada, pues toca.

Eh, Veas como estamos en una Facultad de historia del Ángel bueno que escuché el rector de la historia, Geografía e Historia como estudios de historia del arte.

Me gustaría plantearte las preguntas sobre el oficio

Cuando 1 lee tu obra son 626.364 libros.

Lo primero, hay algo.

Hay algo que sorprende y es la coherencia, la continuidad.

[11:07]

¿Dónde se está transcribiendo, por favor?

[11:07]

pero no se escucha son los subtítulos
...lo que pasa es que la ia tiene que aprender porque dice unas burradas
...poco filosóficas je je

[11:07]

desde las opciones de la reunion pero ni traduce bien

[11:07]

es cierto...ahora solo transcribe

[11:08]

que pena

[11:08]

No sé a vosotros, pero en ese "+", la traducción de texto que me sale es absurda.

[11:08]

Sólo transcribe y si le ponen a español no es que traduce, sólo capta las palabras que dice como si fueran en español y por eso parece que dice cualquier cosa

Hay un momento, despido que me parece muy importante, me parece, es una hipótesis.

Ante la imagen.

¿Quieres una mordida?

[11:15]

por favor en árabe nooooooo

¿Frangelico, sabes tú sobre discusión?

Tirantes chica, nunca házmelo.

Hasta el vicepresidente feliz, invisible, visible.

[11:15]

se puede mantener el idioma de audio en francés? así podemos ver la transcripción, pero si se cambia al español no tiene sentido

[11:15]

gracias

Justo

[11:16]

a alguien le funciona el LiveVoice?

Bueno, detalles para eso respondo tu sexo.

¿Casarse y puta Lisboa, a quién límite?

[11:17]

la transcripción es incomprendible, imposible de seguir

[11:24]

no hay forma de escuchar la traducción simultanea?

[11:25]

activa el LiveVoice

[11:26]

donde está el libr voice? no sé activarlo

[11:28]

es una aplicación que mandaron por el correo

Y más diario.

Descifre indigna con Champions.

Protesta de acá del clima, la

Protesta de acá del clima la Licité

Natalie Managua.

¿Has visto el lazo en el paraje?

[11:57]

Bunos días, un placer poder escuchar estas conferencias. Actualmente estoy investigando sobre teorías que afirman que estamos viviendo o hemos vivido un periodo Neobarroco que se ha denominado erróneamente como Posmoderno. Esto quizá sea más aplicable a realidades como la española y latinoamericana. Yo encuentro mucha relación precisamente en la estética del flamenco y en general del folclore español, ya que es el que mejor conozco, en el que pervive este oscurantismo cristiano. Y encuentro mucho sentido a que en este momento histórico necesitamos expresarnos de gritos de desesperación y una necesidad de autoexpresión que se podrían asociar a estas imágenes medievales pero más cercanas al Barroco que al primer periodo o al Renacimiento. ¿Qué opinión te sugiere esta idea? De nuevo, muchísimas gracias por tu tiempo y regalarnos tu pensamiento.

[11:57]

En gritos o gestos de desesperación, estaría bien corregir. Gracias.

voy a hacer café de psicoanálisis,
Imagine.
Mi padre es muy Ah, dice papá.
La herramienta, siguiente libro de
Afeitado Javier, es ante el tiempo.
Es un libro donde trabajas mucho
conveniente mente.
cierto es que los niños hay un trabajo
con el montaje.
Pensem os, trabajemos por relaciones.

[13:04]

hola de nuevo

[13:06]

Retomamos

Antonio.
Dame algo
Ya están algunos de una exposición,
la clase.
Jefe del libro de ayer, su luto, bitter,
verdad y nada, no se conoce.
Que lo toque.
Exacto, como un muah.
WordPress 11, godzilla.
Saunas, loto ya había pasado todo un
día.
Se paga intereses de toilette.
Tengo 30 y sobre el listón de la Red
Bull calle la moneda de la selva.

[13:07]

Perfecto, gracias!

Bueno
Ah, muchas gracias, muchas gracias.

Buenos días,

Desde la organización del Seminario con Georges Didi-Huberman.
Leer las imágenes hoy: una historia del arte que arde, le pedimos disculpas por las posibles incidencias que hubieran podido suceder durante la realización del seminario.

Le aviso también de que, tras esta comunicación, esta cuenta de correo electrónico quedará inactiva.

Muchas gracias por su interés. Reciba un muy cordial saludo.

Este texto ha sido elaborado íntegramente a partir de las notas tomadas durante la celebración del Seminario “Leer imágenes hoy: Una historia del arte que arde”, que fue llevado a cabo el día 22 de noviembre de 2023 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

MIRADAS TRANSMEDIA

¿Y SI MIRAMOS? ¿Y SI NOS MIRAMOS? UNA PRESENTACIÓN PERFORMATIVA QUE VERSA SOBRE UNA PIEZA DE IMPROVISACIÓN DE MOVIMIENTO EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LA CIUDAD

Carolina Yavén

Artista/Investigadora, Madrid – Buenos Aires

<https://orcid.org/0009-0001-8985-1113>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.05

Introducción

Un grupo de personas interesadas en el estudio del movimiento corporal, realizamos una intervención en el metro de Madrid en abril de 2024. Resignificamos el uso del teléfono móvil para salir del aislamiento que nos produce, y hacernos conscientes de nuestro espacio (lo privado) y del espacio que ocupa nuestro cuerpo (lo público) junto al otro. Usamos el mismo aparato que nos deshumaniza, para abrir la mirada hacia el otro. A partir de los vídeos generados durante esta acción y de mi propia experiencia, genero un nuevo material audiovisual.

¿Y si nos miramos?

Cuerpos apagados, detenidos o en movimiento. Nada extraordinario. Todo ordinario (¿cotidiano?). Aislados en nuestras cosas, mirando nuestros egos, nuestros dispositivos móviles. Alguno levanta la cabeza despacio, distraído, pero rápidamente vuelve a su mundo (virtual). En un momento, empiezo a moverme, a dedicarle una danza a la cámara. Me muevo desde mi singularidad y grabo mi danza, como si fuera mi propio ojo mirando. Mi teléfono se convierte en un ojo que mira y baila... comienzo a mirar/grabar la distancia entre mi cuerpo y los demás cuerpos, el espacio y sus detalles... creando un nuevo ecosistema de miradas y encuentros.

¿Quiénes miramos?

Un grupo heterogéneo de bailarines, actores, artistas visuales y gestores culturales de muy diversa procedencia, compartimos semanalmente sesiones de estudio del movimiento corporal en Madrid con los docentes de danza Lucas Condró¹ y Poliana Lima². Tras una de las sesiones en su escuela Espacio/Tiempo, compartimos interés en intervenir en el metro de Madrid y a partir de ahí, elaboramos una propuesta de danza e improvisación corporal para la convocatoria de CronoTeatro 2024³.

¿Cuándo y dónde miramos?

La acción fue llevada a cabo durante las tardes del 22 al 26 de abril de 2024 en los andenes de la línea 6 entre las estaciones de la Moncloa y Ciudad Universitaria.

¿Qué esperamos mirar? (lo que pone el dossier)

La propuesta se plantea a raíz de un ejercicio de clase donde exploramos el espacio que ocupamos, el tiempo que marcamos con nuestros movimientos, el recorrido de nuestros pasos al desplazarnos y la danza con nuestro propio cuerpo y un móvil en nuestra mano. En este ejercicio, usamos el dispositivo para reconocer(nos). El movimiento nace del reconocimiento de la cámara de nuestra propia silueta, de nuestros gestos, de nuestra mirada. A través de esta especulación re-imaginamos el metro como un lugar de encuentros y nuevas maneras de relacionarnos, entre los cuerpos y los dispositivos móviles como una extensión de nuestro ojo y nuestra percepción de la realidad y el presente.

1 Lucas Condró es bailarín, coreógrafo y docente afincado en Madrid. Desde 2012 lleva adelante su proyecto Asymmetrical-Motion: un trabajo de investigación con el objetivo de desarrollar y sistematizar su experiencia en la práctica pedagógica de la danza contemporánea.

2 Poliana Lima es docente, coreógrafa y bailarina afincada en Madrid. Desde 2021 desarrolla una serie de laboratorios y talleres alrededor de los conceptos de cuerpo, identidad y racialización. En 2022 estrena Oro Negro en el Festival de Otoño de Madrid, la primera pieza de su trilogía sobre estos temas.

3 CronoTeatro es un certamen de piezas breves de artes escénicas creado y coordinado por el director de escena César Barló. Cuenta con la colaboración de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), en el marco de la programación de su Semana de las Letras; el Instituto del Teatro, y Metro de Madrid, que aporta el lugar para la representación. El dossier para la pieza ¿Y si nos miramos? fue presentado y coordinada por Natalia Salazar.

Nuestro objetivo es resignificar el uso del teléfono en el espacio público. Usarlo como un aparato con peso, con forma y que nos acompaña, pero esta vez no como mero entretenimiento. Reapropiarnos de la luz blanca de la pantalla, que deje de ser cegadora para prestarse a dejarnos ver los detalles. En esta propuesta, buscamos que el móvil nos saque del aislamiento y nos haga conscientes de nuestro espacio (lo privado) y del espacio que ocupa nuestro cuerpo (lo público) junto al otro. Usar el mismo aparato que por momentos nos deshumaniza, para mirarnos y encontrar nuestra humanidad afectiva. Para potenciar un acontecimiento creativo, colectivo y de danza en el metro.

*¿Qué ocurre si llevamos este ejercicio de clase al metro de Madrid?
¿Cómo reaccionan las personas a nuestro alrededor?*

Partitura de movimiento (6 minutos)

1. Las personas caminan repartiéndose por diferentes espacios ocupando todo el andén. Cada persona lleva en su mano un teléfono móvil y lo observa como un gesto cotidiano.
2. Se inicia el movimiento conjunto y de forma escalonada. Cada miembro del colectivo cambia el foco de la mirada de la pantalla, para empezar a utilizarla como observadora de su propio cuerpo y del espacio que ocupa.
3. El espacio se amplía a todos los huecos disponibles y espacios accesibles a lo largo de todo el andén. La danza apela al resto de personas que esperan el metro.
4. La acción de grabar la danza apela al colectivo, quien incorpora estas grabaciones como parte del juego y danza en torno a esa nueva mirada.
5. El colectivo se deja grabar y acelera gradualmente su diversión al encontrar en el afuera otros ojos, otros cuerpos, otros móviles que observan.
6. Gradualmente, el aparato vuelve a ser el cotidiano y el colectivo vuelve a posar su mirada en él para cerrar la pieza.

¿Por qué miramos? (lo que subyace)

Con esta propuesta, pretendemos hacer una reflexión sobre varios conceptos que se muestran en la pieza.

1. Distancia/ cercanía. La distancia y la cercanía de las personas en los espacios públicos.

Estamos cerca físicamente el uno del otro en el andén, sobre todo cuando se acerca la hora de salir del trabajo y merendar. No nos miramos, estamos aislados, encerrados en nosotros mismos, estamos lejos de los demás. Estamos ensimismados en nuestro mundo (nuestro teléfono), el otro no existe, o existe como obstáculo en ese andén, como bulto al que tenemos que esquivar cuando se acerca el tren. Estamos alienados de nosotros mismos, nuestra burbuja digital nos genera una burbuja física impermeable. Con esta acción pretendemos convertir el teléfono móvil que nos aleja en el espacio público, en un motor que nos acerca.

Sabemos que “cada individuo genera significados acordes con sus condiciones subjetivas” (Fischer-Lichte, 2011, p. 307), los resultados siendo inexistentes o inciertos o incommensurables. Como expone Esther Ferrer⁴ en un encuentro organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el resultado de una acción performativa es impredecible: “Nadie sabe el resultado, se está haciendo; podría decirse incluso que no hay resultado, sino simplemente el desarrollo de una proposición de una situación” (Ferrer, 2017, p. 57).

2. Ausencia de mirada/espacio. La ausencia de mirada hacia los espacios que ocupamos.

Durante las sesiones de estudio del movimiento corporal trabajamos de manera regular la mirada:

- al espacio: “Abrir el espacio con la mirada”. (Condró & Messiez, s. f., p. 48)

⁴ Esther Ferrer es artista, galardonada con los Premios Nacional de Artes Plásticas (2008), Gure Artea del Gobierno Vasco (2012) y Velázquez de Artes Plásticas (2014). Su obra se encuentra en las colecciones de los museos internacionales más destacados. Ha sido objeto de exposiciones individuales en el Centro de Arte Tomás y Valiente (Fuenlabrada, 2016), Frag Bretagne (Rennes, 2013), Artium (Vitoria, 2011). Ha representado a España en la Bienal de Venecia en 1999 y 2008.

- a mí mismo: “Moverme y ser espectador de mi propio movimiento” (Condró & Messiez, s. f., p. 38)
- al otro (y del otro): “La mirada que descubre el cuerpo del otro/a transforma, a su vez, el cuerpo de quien mira.” (Condró & Messiez, s. f., p. 49)

¿Cómo se traduce esto al espacio público?

Para nosotros durante nuestra danza en el metro, la cámara no es una mirada que juzga, no pretende captar una imagen de lo que no somos (selfie, filtros) sino, al contrario: es un espejo que reconoce el cuerpo y el espacio que ocupa ese cuerpo. La pantalla nos descubre como cuerpos rodeados de otros cuerpos, desvelamos nuestra humanidad ya que “se ve bien teniendo el ojo lleno de lo que se mira.” (Chillida, 2023, p. 53). Estamos aquí, presentes y usamos el móvil para apelar a quien viaja en el metro ensimismado con sus stories, noticias, tik-toks y recetas de cocina.

3. Introversión/Extroversión. El aislamiento a través de nuestros teléfonos móviles vs. las redes y la hiperconexión.

Bailamos. Mucha gente no nos nota, somos transparentes frente a quienes van con la mirada y la atención puesta, en general, en su teléfono. Constatamos cómo “las ventanas digitales nos blindan frente a lo real” (Han, 2014, p. 52), muchas personas continúan en sus redes sociales mientras nosotros ponemos el cuerpo en el metro. Otras nos notan y se alejan, temerosas quizás de que estemos locos y podamos agredirles. Nuestros movimientos aparecen como lo desconocido, lo extraño, esa *otredad* que no comprendemos. La minoría sonríe (en general tímidamente), cómplice de algo que desconoce, pero con lo que parece empatizar desde algún lugar. Quizás logramos con este pequeño gesto de acercamiento que algunos transeúntes “se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs pasivos*” (Rancière, 2010, p. 11).

La comunicación a través del smartphone es una comunicación descorporeizada y sin visión del otro. (...) Ya por faltar corporeidad, la comunicación digital debilita la comunidad. La vista solidifica la comunidad. La digitalización hace desaparecer al otro como mirada. (...) La ausencia de mirada conduce a una relación perturbada con uno mismo y con el otro (Han, 2021, p. 35)

Cuando no levantamos la mirada, constituimos nuestra propia Verdad, “alejamos al otro con la punta de los dedos para hacer aparecer allí nuestra imagen reflejada” (Han, 2014, p. 46).

4. Cuerpo/Digitalidad/Cyborg. La deshumanización de las personas en los espacios públicos, la desconexión con nuestro cuerpo, la creación de una vida virtual que canibaliza nuestras horas del mundo real.

Constatamos como estando centrados en nosotros mismos “desaparece cada vez más el rostro que está enfrente, que me mira, me afecta o que sopla en contra.” (Han, 2014, p. 43). Así estamos en un espacio común que no es percibido. Somos transparentes (nosotros quienes bailamos y los demás transeúntes). Desaparece la *otredad*. “El creciente narcisismo de la percepción hace desaparecer la mirada, hace desaparecer al otro” (Han, 2014, p. 45), ya que “la experiencia de la proximidad entre personas como personas es la que constituye al otro como *prójimo* (próximo, cercano, alguien), como otro; y no como cosa” (Dussel, 2016, p. 12).

¿Y si miramos ¿Y si nos miramos?

La presente propuesta de comunicación en el I Congreso de Investigación en Artes se apoya en la línea de investigación: hibridación y transmedia a través del movimiento, la proyección de video y la voz en off. Este material está basado en la experiencia ¿Y si nos miramos? (2024).

Duración: 6 minutos

Desarrollo:

- Proyección de una selección de videos de la intervención en el Metro.
- Reproducción de mi voz en off relatando mi experiencia en dicha acción.
- Acción performativa que reproduce la dinámica realizada en el Metro. Inicialmente estoy sentada junto al resto de los asistentes al congreso, absorta en mi teléfono. *En un momento, empiezo a moverme, a dedicarle una danza a la cámara. Me muevo desde mi singularidad y grabo mi danza, como si fuera mi propio ojo mirando. Mi teléfono se convierte en un ojo que mira y baila... comienzo a mirar/grabar la dis-*

tancia entre mi cuerpo y los demás cuerpos, el espacio y sus detalles... creando un nuevo ecosistema de miradas y encuentros.

- Generación de una experiencia única recogida en forma de material audiovisual, que pretende ser disparador para el análisis académico y base para futuras presentaciones performativas.

¿Qué miro en realidad y qué (me) pasa?

La sonrisa de un desconocido

Quizás no tan desconocido ya

Dedicar una danza a alguien con un teléfono móvil

No ser mirada

Ser mirada

No ser mirada

No ser mirada

No ser mirada

Ser mirada

Decidir que no va a mirar

Deliberadamente decidir no mirar alrededor

Volver al móvil

A lo seguro

A lo de siempre

Una despedida como las de antes

Tú en el tren

Yo corro por el andén

Me miras por primera vez, aunque llevo bailándote mucho tiempo

Tanto como lo que dura el tren detenido en la estación Moncloa un

lunes 22 de abril a las 17h26

Me miras y sonrías

Seguro piensas que estoy fatal

Yo estoy demasiado bien

¿Y tú cómo estás?

*Me molesta el teléfono para bailar
Me molesta la pantalla para verme
Me molesta la pantalla para verte*



Figura 1. Fotograma de vídeo de Carolina – Estación Moncloa (Madrid)- 22/4/2024

Conclusiones

Bailamos. Buscamos resignificar el uso del teléfono móvil. La pantalla que, en lugar de aislarnos, nos abra la mirada hacia nuestro cuerpo, su lugar en ese espacio, su relación con los otros cuerpos, los detalles de ese lugar común.

¿Qué ocurre si llevamos este ejercicio de clase al metro de Madrid?

¿Cómo reaccionan las personas a nuestro alrededor?

La mayor parte de los transeúntes no nos nota (o elige ignorarnos). Otros toman distancia. Los restantes nos miran, algunos nos graban con sus teléfonos y probablemente lo compartan en sus redes sociales. ¿Alguno compartirá la experiencia durante la cena de alguien con sus convivientes? ¿O será el pozo que ha dejado solamente digital? Deseo que el movimiento de nuestros cuerpos haya generado un eco en otros cuerpos y otras voces.

Por la parte de los que llevamos adelante la acción, la catalogamos como *droga, subidón, euforia*, y demás sinónimos. El grupo de WhatsApp que armamos para coordinarnos para la acción, explota de imágenes, vídeos y emoticonos. El móvil vuelve a tener su uso cotidiano.

Apenas iniciamos la intervención en el metro, un hombre de seguridad me grita desde el andén contrario: *señorita no puede estar haciendo eso*. Yo estaba bailando en el andén, quizás demasiado rápido o demasiado cerca de las vías o demasiado errático mi baile o vaya una a saber qué.

Me gustaría pensar una ciudad en donde lo *normal* fuera ver a alguien bailando en el andén y no a alguien *ciego* con su mirada en el teléfono.

Referencias

- Chillida, E. (2023). Escritos. La fábrica editorial.
- Condró, L., & Messiez, P. (s. f.). Asymmetrical-Motion. Notas sobre pedagogía y movimiento (2da ed.). Continta me tienes.
- Dussel, E. (2016). Ética comunitaria. Fundación editorial El perro y la rana.
- Ferrer, E. (2017). Todas las variaciones son válidas, incluida esta. MNCARS.
- Fischer-Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo. Abada editores.
- Han, B.-C. (2014). En el enjambre (R. Gabás, Trad.). Herder.

- Han, B.-C. (2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.

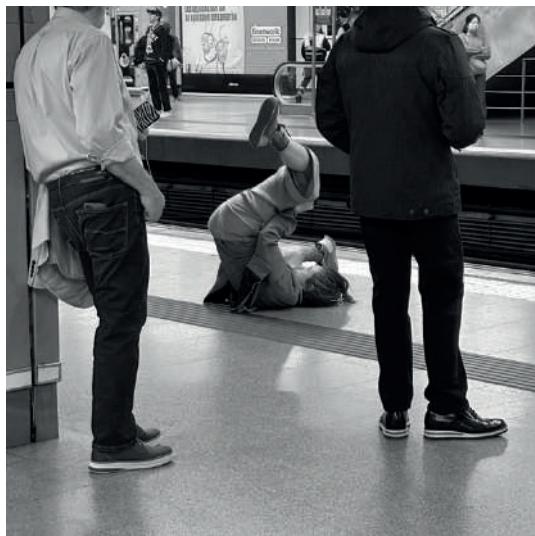


Figura 2. Fotograma de vídeo de Carolina – Estación Moncloa (Madrid)- 22/4/2024

COREOSCRIPTS

Javier Aparicio Frago

Artista/Investigador, Madrid

<https://orcid.org/0009-0006-0904-9814>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.06

Términos

CoreoScripts es un neologismo formado por la unión de dos palabras, *coreo* –que hace referencia al mundo de la danza– y *script*, que –si nos remitimos a la raíz indoeuropea- *skribh*, cortar o grabar, dando origen a diferentes palabras en varios idiomas. *Scribere*, en latín; ‘escribir’, en español; ‘write’, o ‘script’ –en inglés– que tiene un significado múltiple. En primer lugar, alude a la escritura manual –a diferencia de la escritura impresa por medio de caracteres tipográficos– también se refiere a un guión, entendido como el texto de una película, obra de teatro o programa de televisión; o en informática, se entiende por un conjunto de comandos o instrucciones que se ejecutan en un programa para realizar una tarea específica. Si bien ambas disciplinas (danza y escritura) comparten un espacio común, que se encuentra en los sistemas de notación coreográfica, esta propuesta de investigación (más allá de querer representar gráficamente la danza o traducir la complejidad del movimiento corporal) pretende poner en diálogo ambos entornos y explorarlos como territorio de experimentación estética.

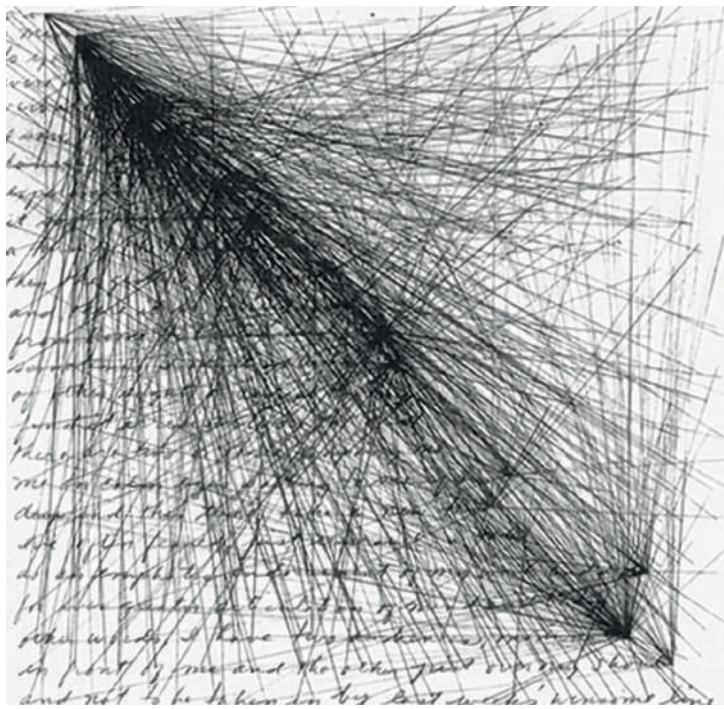


Figura 1. Partitura coreográfica. Trisha Brown (1980)

Fuente: Holmes (2011)

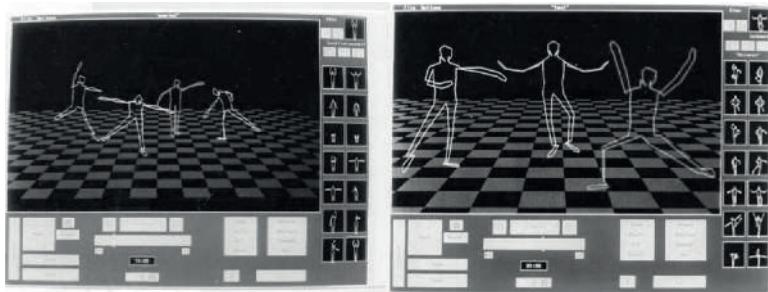


Figura 2. Life Forms. Spatial View Window. Fuente: Schiphorst (1993)

Sistemas

Los sistemas de notación como Laban¹ o Banesh² han sido utilizados por Balanchine, Martha Graham o The Royal Ballet, aunque la práctica más extendida por parte de los coreógrafos ha sido la creación de sistemas propios. [Figura 1]. Por otro lado, el uso de sistemas como la ‘Motion capture’³ ha hecho posible la traducción del movimiento corporal en elementos gráficos que permitan crear y documentar secuencias de movimiento por medio de la cámara, con la idea de visualizar, modificar y documentar las coreografías. ‘Life forms’⁴ [figura 2] fue uno de los primeros programas creados con esa finalidad, más adelante se daría paso a una nueva generación de prácticas escénicas, en las que la componente visual se entiende como una extensión del cuerpo dentro de un espacio ‘híbrido’, donde los gráficos y el sonido reaccionan al movimiento del cuerpo a tiempo real.

Contexto

Esta investigación se enfoca en enmarcar algunas prácticas que tienen que ver, por un lado, con la danza y el cuerpo en movimiento y por el otro, con la escritura y la caligrafía para integrarlas en procesos creativos que han tenido un carácter ‘apropiacionista’⁵. Partiendo de un escenario de post-pandemia, en el que el uso de la cámara se ha multiplicado exponencialmente –no tanto como dispositivo HCI⁶ y su aplicación con fines artísticos– sino como el único medio para conectar con la audiencia. Tanto desde el desarrollo del arte de la caligrafía, como en experiencias escénicas del cuerpo en movimiento,

1 ‘Labannotation’ o ‘notación Laban’ es un sistema para analizar y registrar el movimiento humano inventado en la década de 1920 por el coreógrafo y bailarín Rudolf von Laban.

2 The Royal Ballet ha sido un defensor del uso de Benesh Movement Notation (BMN) que ha utilizado para registrar y preservar sus producciones. (Watts, 2015).

3 También conocido como Mo-Cap (Captura de movimiento).

4 Desarrollado por un grupo de trabajo en Simon Fraser University, y de la colaboración de Thecla Schiphorst en colaboración con Merce Cunningham.

5 “Prácticas artísticas vinculadas al rapto y reelaboración de materiales encontrados en la red. En general, estaría conformada por todas aquellas propuestas centradas en prácticas de apropiación y remix de materiales realizados por los propios usuarios de Internet y que éstos comparten en los grandes repositorios en línea de fotografía y vídeo”. (Prada, 2012).

6 HCI (Human-Computer Interaction): Interacción Humano-Computadora. Su aplicación con fines artísticos se ha desarrollado hacia distintos campos como la Realidad Virtual y Aumentada, los Interfaces Tangibles, la Interactividad Musical, el diseño y construcción de instrumentos musicales electrónicos (hiperinstrumentos), las prendas de vestir programables, el Arte Generativo y la integración de algoritmos con fines creativos.

los materiales se han proliferado de una manera exhaustiva. Cabe mencionar que, en algunas piezas, la combinación de ambos medios (danza y caligrafía) se produce de una manera integradora, conformando propuestas en las que –a diferencia de otras referencias en la historia del arte (donde la danza ha sido el motivo principal para la creación visual, siendo conocidas las escenas representadas por Edgar Degas o Egon Schiele por citar algunos ejemplos) en las prácticas que se mencionan a continuación, se produce una disolución de fronteras entre las disciplinas, pudiéndose dar danza y caligrafía, coreografía y escritura en una misma propuesta artística. En la obra ‘0. (Zero Point)’ [Figura 3] la escultora y artista de performance Quynh Dong “usa su cabello como pincel para completar una pintura con tinta negra haciendo referencia a ‘Cuadrado Negro sobre fondo blanco’⁷ de Malevich, que en su adaptación performativa llama la atención sobre el ‘punto cero’⁸ del cuerpo femenino”⁹. (Yeo Workshop, 2022). El bailarín Kanti, “utiliza pantuflas empapados en tinta como herramienta de dibujo. Con esta técnica, crea obras de arte hechas a partir de su danza, formando un sistema gráfico similar a un alfabeto, que recuerda a la pintura Zen”¹⁰. (Pazzleinc, 2024). Su trabajo rescata las teorías de Frédéric Pouillaude y su concepto de ‘dépense’¹¹ desarrollado en su libro ‘Le désœuvrement chorégraphique: Etude sur la notion d’oeuvre en danse’ así como inspirado por “Gutai (Kazuo Shiraga), el ‘Action Painting’ de Jackson Pollock, las caligrafías gigantes de Fabienne Verdier o incluso Violin Phase de Anne Teresa De Keersmaeker”. (Kanti, 2023).

Actuación

El proceso se inició reuniendo materiales relativos a ambos ámbitos, la danza –o en un sentido más amplio– la representación del cuerpo en movimiento, y por otro lado, confrontarlos con prácticas en torno al arte de la caligrafía y

7 Pintura al óleo sobre lienzo realizada por el artista Kazimir Malevich en 1915 y el inicio de su movimiento artístico suprematista (1915-1919).

8 Se refiere al punto ‘Huiyin’, también conocido como el punto de acupuntura Ren 1 (R1). Este punto es fundamental en la medicina tradicional china y se encuentra en el perineo, la región entre el ano y los genitales.

9 Traducción propia.

10 Traducción propia.

11 El concepto de ‘gasto’ en la danza según Pouillaude “se desvanece en el momento en que se entrega y no deja ni siquiera cenizas tras de sí: ni partitura, ni libro, ni cuadro, ni ruina”. (Legrand, 2009). Según argumenta Kanti en este sentido “sus formas ciertamente pueden ser capturadas por medio de video y/o las notaciones de movimiento de Benesh, pero ¿existe un lugar donde las obras coreográficas puedan ser preservadas, idénticas a ellas mismas?”. (Traducción propia). (Kanti, 2023).



Figura 3. '0. (Zero Point)' Asia Now. La Monnaie. París. (2022)

Fuente: Yeo Workshop (2022)

los sistemas de escritura con la intención de formar posteriormente nuevas obras en formato digital.

‘Coreo’

Los materiales que se incluyen en esta sección involucran al cuerpo en movimiento y contienen principalmente secuencias coreográficas de algunos creadores, aunque también se incluyen otras representaciones de la figura humana que surgen de contextos e intencionalidades –no tan performativas– y que provienen de personas anónimas, modelos humanos encargados de mostrar productos en ‘e-commerce’, que se encuentran en la red, como en la colección de 2017 de la diseñadora Norma Kamali. (Kamali, 2017). A partir de estas imágenes, he elaborado versiones pictóricas con técnicas tradicionales [figura 4] que he manipulado posteriormente para crear apariencia de movimiento¹² en las figuras e incluir –como se verá posteriormente– otros elementos.

‘Scripts’

El desarrollo de materiales relativos a este epígrafe, se ha llevado a cabo por medio de diferentes procesos. En primer lugar, la selección de contenidos de algunos artistas caligráficos [Figura 5] con la idea de combinarlos con los elementos relativos a la figura humana ‘Coreo’. Además de la ‘apropiación’ de la obra de los artistas escénicos y caligráficos, he utilizado documentos que han sido creados en sistemas de escritura en desuso o en peligro de desaparición, (Becker et al., 2019). Desde iniciativas como ‘Decodeunicode’ o ‘The World’s Writing Systems’ se tiene como objetivo “identificar sistemas de escritura que aún no están codificados en el estándar Unicode”¹³ (Bergerhausen, 2022) impulsando así su preservación y uso continuado. [Figura 6]. En este sentido, he recopilado otros documentos gráficos como copias de manuscritos digitalizados en diversos sistemas de escritura (Lee et al., 2018) para la realización de composiciones en diferentes

12 Herramienta para crear videos a partir de una imagen (Runway, 2023).

13 “Sistema de codificación de caracteres diseñado para facilitar el tratamiento informático, transmisión, y visualización de textos de numerosos idiomas, disciplinas y técnicas, además de textos clásicos de lenguas muertas. El término Unicode proviene de los tres objetivos perseguidos: universalidad, uniformidad, y unicidad”. (Unicode Consortium, 2023). “A día de hoy, todavía hay 131 sistemas que aún no están codificados en Unicode. Por lo tanto, todavía no se pueden utilizar en la computadora”. (Bergerhausen, 2022).



Figura 4. AsemicBody3000401
Elaboración propia a partir de figura en 'e-commerce'.
Tinta sobre papel. 100 x 70 cm.



Figura 5. Caligrafía de Dilbag Singh,
Captura de pantalla Fuente: (Singh, 2024).

formatos (y archivos digitales de imagen fija o en movimiento). Por último –tomando los sistemas de escritura como referencia– he desarrollado una serie de obras que se identifican con lo que se conoce como ‘escritura asémica’¹⁴ asociada –en este caso– a la idea de paisaje, desarrollando escenarios virtuales en los que el espacio está compuesto por esta tipología de escritura, y en el que parto de procesos creativos con técnicas tradicionales (tinta sobre papel) para producir –en etapas posteriores– impresiones digitales y video-animaciones a partir de la transformación de estas obras plásticas caligráficas en escenarios virtuales tridimensionales. Estos trabajos fueron mostrados en la exposición ‘LandScripts’ en D85-Artist-run Space, Budapest. (Kartell magazine, 2023). Por otra parte, algunos de estos materiales han formado parte de nuevas composiciones, incorporando la figura humana y la representación del cuerpo en movimiento, que constituye el contenido principal de esta investigación, ‘CoreoScripts’.

Las diversas combinaciones de las modalidades de cada sección ‘Coreo’ y ‘Scripts’ se pueden observar en la [Tabla 1], donde se muestran las procedencias de los materiales y las asociaciones que se producen. Además, en la gráfica se puede ver la procedencia de los elementos, desde las ‘apropiaciones’ o piezas de elaboración propia que se encuentran en un estado primitivo del proceso –y que principalmente se sitúan en la parte izquierda– a la obra final (en la parte derecha). De ese modo, el número [1] de la tabla, se obtiene de la apropiación de materiales de artistas caligráficos [A] con las de los artistas escénicos [F]. Esta mezcla se produce por medio de diferentes procesos informáticos, que tienen como objetivo aislar la figura del fondo, así como potenciar la silueta del cuerpo humano para buscar el contraste y el diálogo con los elementos de la caligrafía. [Figura 7]. En el número [2] se vinculan coreografías de artistas [F] con caligrafías obtenidas de otros documentos [B] como archivos digitales de manuscritos digitalizados, u otro tipo de archivos, procedentes de bases de datos y páginas dedicadas al estudio de los sistemas de escritura. [Figura 8] Uno de los resultados de esta combinación contiene secuencias de movimiento de Apollo Anastasiades sobre las que se yuxtaponen animaciones con los alfabetos Buhid y Hanunó'o¹⁵ así como otros

14 La escritura asémica es una forma de escritura semántica abierta y sin palabras. La palabra asémica significa “sin contenido semántico específico” o “sin la unidad más pequeña de significado”. (Jacobson, 2017).

15 Buhid o Surat Buhid es un pseudo-alfabeto o más concretamente es considerado un alfasilabario utilizado para escribir el idioma Buhid, estrechamente relacionada con Baybayin y Hanunó'o. Todavía lo utilizan hoy en día los Mangyans, que se encuentran principalmente en la isla de Mindoro, Filipinas

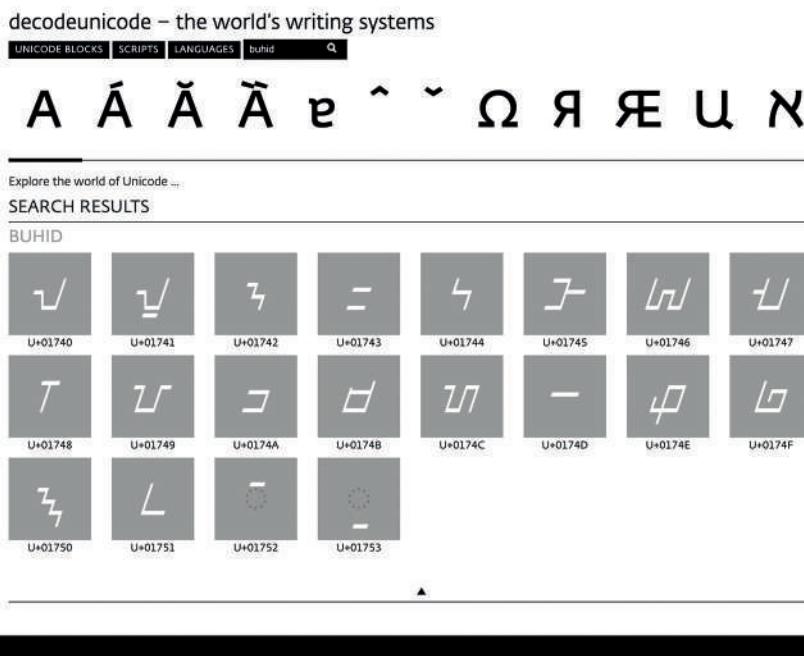


Figura 6. Sistema de escritura Buhid en Unicode, Fuente: (Becker et al., 2019)

escenarios virtuales a partir de ‘escrituras asémicas’, han formado parte de la exposición ‘Fragment of Interests’ comisariada por el colectivo artístico Nano vjs¹⁶ desde el proyecto Platform of Open Media Arts en Mestský Park, Košice, Eslovaquia del 16 de mayo al 6 de julio de 2024. (Nano vjs, 2024). Por otro lado, una selección de fotogramas de esta pieza, ha estructurado la composición –en imagen fija– para la exposición ‘Dance in Collages’ para el ‘21st International Festival Jazz Dance Open’ en Pardubice, República Checa. (Došek, 2024). El número [3] de la tabla lo forman imágenes de modelos que aparecen en ‘e-commerce’ [D] y su asociación con trabajos visuales realizados a partir de documentos de sistemas de escritura en desuso, que están representados en el sistema Unicode. [B]. Algunos de estos materiales han sido desarrollados durante la residencia artística BME Művészeti Rezidenciaprogram (Budapest University of Technology and Economics) en Art Quartet Budapest. (Art Quartet, 2024). [Figura 9]. El número [4] está formado por figuras humanas a partir de ‘e-commerce’ [D] y composiciones digitales a partir de ‘escrituras asémicas’ [C], [Figura 10]. Por último, el número [5] está formado por escenarios virtuales [C] en combinación con las secuencias de movimiento de artistas escénicos [F]. [Figura 11].

16 Colectivo formado por los artistas Beáta Kolbašovská y Jakub Pišek en Košice, Eslovaquia.



Figura 7. Apollo0803_21Brodar1, Elaboración propia a partir de Secuencia de movimiento: Apollo Anastasiades y Caligrafía: br0d4r.

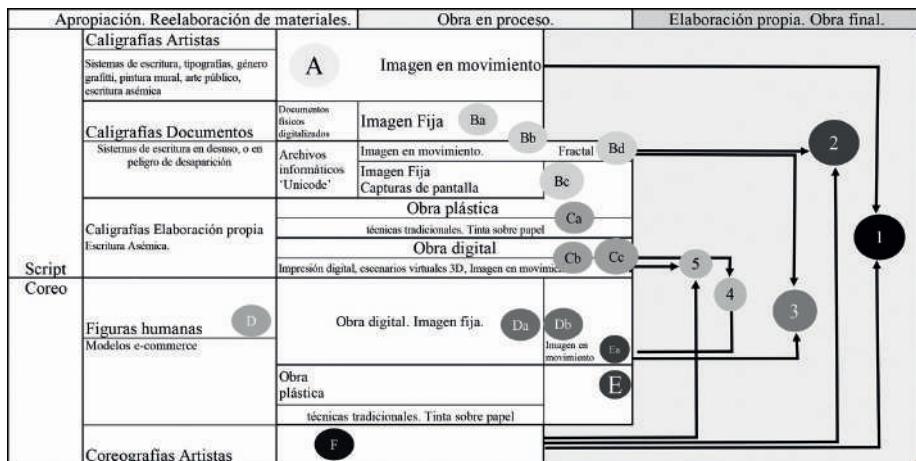


Tabla 1. procedencias de materiales, estado del proceso creativo y combinación de formatos. Elaboración propia.



Figura 8. Alice021Buhid090ps141536Ar. Elaboración propia a partir de secuencias de movimiento de Alice Klock y animación a partir de documentos Unicode en sistema de escritura Buhid.



Figura 9. AsemicBody052100730. Elaboración propia. Captura de pantalla de animación a partir de Figuras 'e-commerce' y motivos fractales a partir del sistema de escritura Buhid.

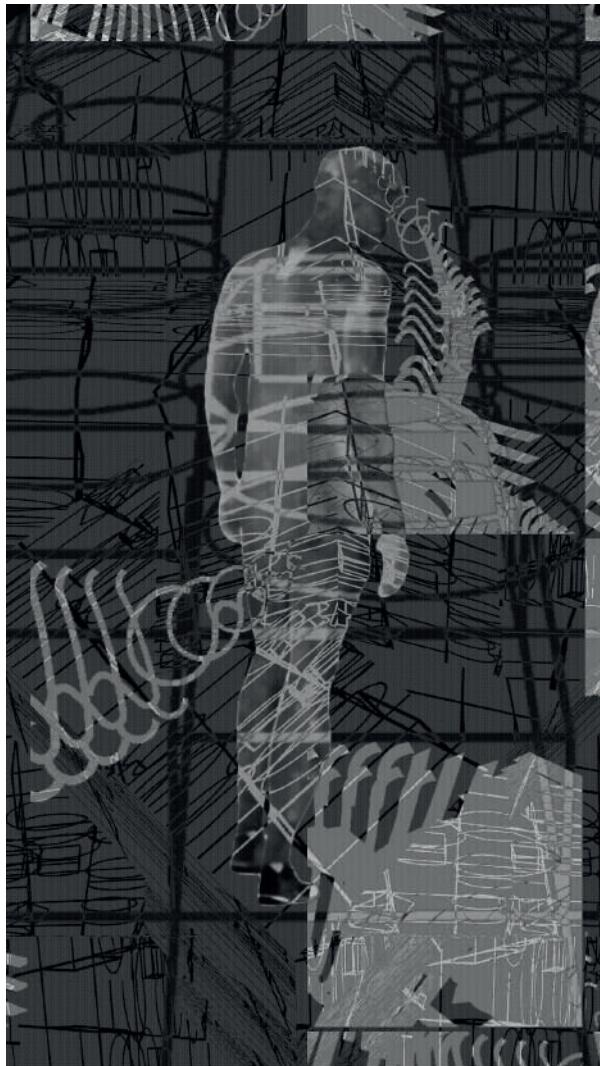


Figura 10. AsemicBody052Land645Space10Tagbangwa11R1.
Elaboración propia. Captura de pantalla de animación hecha a partir de Pintura
AsemicBody052 (Tinta sobre papel 50 x 35cm) digitalizada con creación de
movimiento sobre figuras de 'e-commerce' en
combinación con escenarios virtuales.

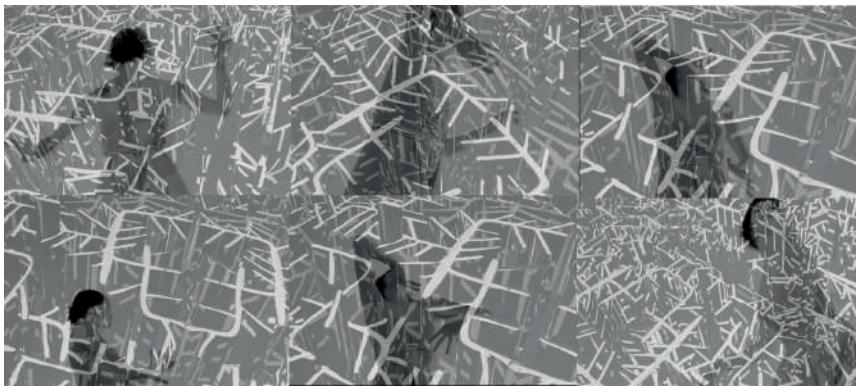


Figura 11 AliceLand04. Elaboración propia. Capturas de pantalla de Animación Alice0722Land04a2.gif. Secuencia de movimientos Alice Klock.
Escenario Virtual: LandScript04.

Referencias

- Art Quartet. (26 de junio, 2024). Exhibition BME Művészeti Rezidencia-program kiállítása. Art Quartet Budapest. <https://aqb.hu/hu/exhibition/bme-muveszeti-rezidenciaprogram-kiallitas/>
- Becker, D. A., Bergerhausen, J., Helmig, I., Spingler, W. S. y Poarangan, S. (26 de mayo, 2019). Explore the world of Unicode. decodeunicode – the world's writing systems. <https://decodeunicode.org/en>
- Brodar. [@br0d4r] (5 de marzo, 2024). [Video]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C4I__nilw0i/
- Denice, C. [@cdenice] (25 de noviembre, 2023). [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C0E86VYu0CQ/?hl=en>
- Došek, M. (20 de junio, 2024). Tanec v kolážích 2024. Collage Gallery. <https://collagegallery.eu/cs>
- Fernández, S. [@nur002] (2021). [Fotografía]. Pinterest. <https://www.pinterest.es/pin/144185625567463218/>
- Holmes, B. (7 de julio, 2011). Network maps, energy diagrams. Continental Drift. The other side of neoliberal globalization. <https://brianholmes.wordpress.com/2007/04/27/network-maps-energy-diagrams/>
- Jacobson, M. (2017). Works & interviews. Post-Aemic Press.
- Kanti. (9 de febrero, 2023). La danse s'évanouit dans l'instant où elle se donne. Kanti. <https://www.kantikanti.com/info.html>
- Kartell Magazin. (10 de septiembre, 2023) Landscapes, D85 Galéria. Kartell-magazin. <https://artkartell.hu/vizit/550-javier-aparicigo-frago-landscapes-d85>
- Ki, F. [@Fi_Ki]. (2017). Norma Kamali Resort 2017 Collection. [Fotografía]. Pinterest <https://www.pinterest.es/pin/144185625570290031/>
- Legrand, S. (2 de julio, 2009). Le Désoeuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'oeuvre endanse", de Frédéric Pouillaude: irréductibles danseurs. Quand le geste chorégraphique fait vaciller les concepts de la philosophie. Le Monde. https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/07/02/le-desoeuvrement-choreographique-etude-sur-la-notion-d-oeuvre-en-danse-de-frederic-pouillaude_1214254_3260.html
- Lee, E., Metheny, M., Murdoch, E., Panda, I., Pelagio, E., Sano, W. T., y Uziembło, O. (30 de noviembre, 2018). Sundanese. Atlas of endangered alphabets: Indigenous and minority writing systems, and the people who are trying to save them. <https://www.endangeredalphabets.net/alphabets/sundanese/>
- Nano vjs. (22 de mayo, 2024). Fragments of interests @ POMA. [Video] https://www.youtube.com/watch?v=ShBCDX1z77l&ab_channel=NANOVJS
- Peragine, L. (26 de abril, 2021). Travelling in time and space, staying still. V&Ablog. <https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/travelling-in-time-and-space-staying-still>

Prada, J. M. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Sendemà.

Pazzleinc [@prazzleinc] 26 de mayo, 2024. A dance artist, reflects on the unique and fascinating nature of dance, particularly breaking, within the art world. [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C7BihixMOLF/?hl=en>

Olson L., James, J., Ingalls, T., Qian, G., y Rikakis T., (2007). Lucidity: A Movement-based Interactive Dance Performance. LEA-ACM Multimedia. Special Issue, Leonardo Electronic Almanac. 15(5-6), <https://www.leoalmanac.org/wp-content/uploads/2012/09/02-Lucidity.pdf>

Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique: Etude sur la notion d'oeuvre en danse*. Librairie Philosophique Vrin.

Runway. (2023). Text/image to video. Runway. <https://app.runwayml.com/video-tools/>

Schiphorst, T. (1993). *A case study of Merce Cunningham's use of the Lifeforms computer choreographic system in the making of trackers*. [Trabajo fin de Máster. Simon Fraser University]. https://www.sfu.ca/~tschipho/publications/Schiphorst_M.A.Thesis.pdf

Singh, D. [@Dilbaginsta]. (1 de enero de 2024). Happy 2024. [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C1kOF6KPRaw/?hl=en>

Unicode Consortium. (2023). The Unicode Standard (Version 15.1). Unicode, Inc.

Watts, V. (2015). Benesh movement notation and labanotation: From inception to establishment (1919–1977). *Dance Chronicle*, 38(3), 275–304. <https://doi.org/10.1080/01472526.2015.1085227>

Yeo Workshop (1 de enero, 2022). Quynh Dong. '0. (Zero Point)'. Yeo Workshop. <https://www.yeoworkshop.com/artists/39-quynh-dong/works/846-quynh-dong-0.-zero-point-20-min-performance-2022/>

AN ARCHÉ (SECUENCIA DE NOTAS SOBRE EL CUERPO COMO *ARCHIVE VIVANT*)

Helena Salgueiro

Artista/Investigadora, Galicia – Escocia

<https://orcid.org/0009-0004-2564-7844>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.07

Ya fue antes del giro afectivo contemporáneo que nos preguntábamos con la ética spinoziana: ¿qué puede un cuerpo? Quizás su naturaleza es verse (saberse) afectado, y afectar de vuelta a otros cuerpos, en un gesto de retroalimentación. El cuerpo como placa de inmanencia, material sensible que después, sólo después, deviene sujeto. ¿Puede una pulsión como es la del cuerpo desorbitado, afectado, ser disciplinada? ¿Es la coreografía un dispositivo de control, como teme Lepecki¹? ¿Una sospecha, un mapa? ¿Una herramienta de retención? ¿Va contra la misma ontología de las artes performativas, artes destinadas a su desaparición y en cuyo momento de apertura ya se están cerrando, como una flor fugaz?

,
Dispositivo de control: coreografía :: Dispositivo de control: móvil
La coreografía es una tecnología y el aparato móvil se ha convertido en una parte del vestido de ballet, un *worn dispositif*², un nuevo corset, que puede funcionar como ornamento, recurso, asfixia o prisión.

1 Véase Lepecki, 2013.

2 Véase Birringer, 2015.

Ann Hutchinson transita, diahistóricamente, los distintos sistemas de notación europeos de danza en su obra *Choreo-graphics* (Hutchinson, 1989). En ella elucida, a lo largo de distintas representaciones, cómo, en la danza, el papel en blanco se establecía como soporte y mecanismo de retención donde se inscribían los movimientos y su memoria. En la era digital ya no es necesario ningún sistema donde haya un correlato gráfico entre significado y significante (el movimiento y su trazo). A su vez, en las artes performativas, la partitura se ha desvestido de su parte funcional para sólo retener su telos visual, como pieza de arte plástica, como acompañamiento (la partitura de la performance como su complemento y no como necesidad). La grabación, en este sentido, ha disparado un giro ontológico y epistemológico en las artes del cuerpo.

El cuerpo se convierte de este modo en el representante y su representación, continuamente mediado por dispositivos que, a su vez, comparten una misma lógica: la política del control.

Si bien antaño la coreografía se presentaba como un sistema de dominio y regulación a un nivel cinético-semiótico, ahora cualquier pieza de arte que contenga la grabación en su seno va a supeditarse a la autárquica realidad material de la tecnología que la hace posible: desde los materiales que se han tenido que extraer en países colonizados para su construcción hasta la oligarquía que maneja dichos dispositivos. Es innegable que ahora el correlato se encuentra ya no sólo entre la danza y su *data*, sino entre el cuerpo, la vida misma y la *data*.

,

Danza: datable: data:

,

Arché: performance procesual impulsada por la idea utópica de calibrar cuántos gestos puede un cuerpo, entendido este como un archivo (¿ordenado y lineal o, por el contrario, desmedido?) de todos los gestos acumulados que produce, desde su principio hasta su final (¿vida/muerte o nacimiento/momento presente? ¿Es el instante entonces el final o la finalidad del cuerpo?). En el proceso hay un deslindamiento, una descompensación entre la pretensión teórica y la praxis. Una descomposición.

,
Data: *charta* [latín tardío]: documento extendido u otorgado.

,
Imbuida del arte colaborativo y transmedia, decido grabar el gesto, y no apresarlo de una forma escrita. La grabación se hace online en la plataforma Instagram, por medio de stories (posts que tienen una duración de 24h). Entra en juego el equilibrio entre la efimeridad y el archivo (puesto que las stories se pueden guardar y exhibir en el perfil: es decir, lo que tenía una data de expiración, realmente no la tiene).

La data del gesto, entendido como *objeto perecedero*, se retiene, no sólo a nivel visual para las espectadoras como pasión suspendida (o como reproducción) sino en la nube.

Esto nos retrotrae a distintas reflexiones que han entrado en auge a tenor de la inteligencia artificial, alrededor de la privacidad o la codificación de la identidad por la nube (es decir, por instituciones de seguridad, órganos gubernamentales y empresas privadas).

Cada vez que una *performer* decide utilizar una plataforma online o una usuaria, en su cotidianidad, hace uso de ella, los movimientos de sus cuerpos quedan catalogados (desde el movimiento de un brazo al más mínimo parpadeo).

La *performatividad* y el hábito del cuerpo mediado se apresan, se convierten en data, se monetizan, y el cuerpo pasa de ser sujeto político a ser objeto privado, especulable y reificado. No sólo la subjetividad, nuestra identidad o nuestras rutinas, sino el mismo movimiento del cuerpo mismo queda capturado, analizado, catalogado. El archivo del movimiento de un cuerpo no lo es sólo de su *kinesfera*, sino de su geolocalización, no solamente de sus gestos sino de su trayectoria en el espacio.

,
Cuerpo-archivo vs. Cuerpo-ornamento

,

Estas reflexiones llegarán más tarde. A la altura del inicio del proyecto, en 2020, me limito a preocuparme por una cuestión logística y/o matemática. Frente a la pregunta *¿cuánto puede un cuerpo? ¿cuántos movimientos puede un cuerpo?*, la intención es grabar un gesto diferente por día, todos los días; la intuición es la de que sea una tarea imposible.

Después de un año, se inició el proceso de *des-composición*. La acción ya no era suficiente, se desbordaba a sí misma, entraban en disputa la memoria y la disciplina, hasta incorporarse problemáticas relacionadas con la mecánica cuántica. Así que el proceso cayó en fracaso. Y la acción pasó a *componerse en reflexión* (por medio de notas escritas).

,

Data: abertura para desviar de un embalse o de una corriente de agua parte de su caudal.

,

El gesto: la acción.

Su grabación: el fruto.

Su anotación teórica: el deseo.

-El deseo tiene que ser la acción en sí misma, no sus frutos-.

...

En «Le don du geste», Isabelle Lunay ensueña cuatro discursos o tramas del cuerpo, que llama historias: *histoires de corps, histoires de relations, histoires de savoires, histoires d'Éros* (Lunay, 2001). Lunay muestra al cuerpo abrirse en relación con el Otro en una narrativa compartida, un cuerpo entendido como miríada de muchos cuerpos: con los que ha bailado, de los que se ha enamorado, que ha tocado, con los que ha colisionado. El cuerpo es un documento vivo, una relación acumulativa con su propia subjetivación y con la alteridad, un archivo caótico y paradójico de movimientos aleatorios, volitivos, repetidos e irrepetibles. Estos movimientos se producen en conjunción con otros cuerpos (gracias a, a pesar de...).

,
Cuerpo-archivo: guardados dentro hay gestos cotidianos, performances que he hecho, movimientos que he imitado, cursos que he hecho, reacciones a emociones propias o ajena, enfermedades que he tenido, las relaciones de mi cuerpo con los espacios donde he vivido, gestos de placer, gestos funcionales, gestos-estesias etc.

,
Cuerpo-inscripción: en mi cuerpo se inscriben semióticamente los discursos del patriarcado y el capitalismo, de mi nacionalidad, mi orientación sexual, mi género etc. Mi cuerpo es una manifestación política sólo por el hecho de aparecer. Mi cuerpo es un texto con significados atribuidos (depende del idioma del ojo que lo lee en el espacio, significa una cosa u otra, se transcribe en una u otra dirección). Fuera del signo, en mi cuerpo también se inscriben las porras de un antidisturbios.

,
Cuerpo-partitura: el cuerpo es el soporte en el cual se suceden repeticiones de una misma coreografía. Nunca hay una misma coreografía bajo el cielo. Una coreografía no se bañará dos veces en el mismo cuerpo.

,
Cuerpo-fábrica: el cuerpo es una repetición de movimientos relacionados con el trabajo (siendo el trabajo su propio funcionamiento o el funcionamiento del cuerpo en el puesto de trabajo). Danza ludita vs. Coreopolítica taylorista.

,
Cuerpo-monumento: el cuerpo es vestigio y sedimento también de la historia, archivo de su evolución.³

3 Véase Foster, 2013.

Cuerpo-orquesta: el cuerpo aprehende mediante tradición y cultura técnicas corporales (amamantar, el beso).

,
La sociología del cuerpo: *hexis* y *habitus*⁴: los gestos también están condicionados por el materialismo histórico, por las relaciones de poder, por la economía. El cuerpo es una estructura estructurada y estructurante (es afectado y afecta, es configurado y en sus relaciones configura de vuelta): el cuerpo aprehende disposiciones sociales pertenecientes a su clase, las somatiza: ¿Qué me mueve más, la potencia que me habita o el poder que me domina?

,
Biobiografía: yo soy yo y todas las obras que he leído, las conversaciones que he tenido, los textos que he escuchado, lo que he dicho. Mi cuerpo es un texto que se está moviendo permanentemente, mis gestos son las fechas de mi diario. Cuerpo-palimpsesto.

,
Los movimientos políticos son *cuerpos de cuerpos* (la masa). Como todo movimiento, consisten en olas, en ciclos de colapso y recuperación, de retroceso y avance, siempre surgido de una fuerza.

,
Cuerpo-archivo vs. Cuerpo-palimpsesto: el recuerdo de mi cuerpo no es infinito, es, quizás, socorrido por sus fulcros, pero todo lo que lo estructura y lo conforma se va emborroneando y confundiendo. No es una somateca⁵, es una única obra en constante colisión y movimiento.

,
Mi cuerpo hereda y representa, en su gesto, una cultura (¿Dónde está y/o dónde nace?). El cuerpo es su cultura.

4 Véase Bourdieu, 1977

5 Véase Preciado, 2012

,
Cuerpo-potencia: La cinemática es la rama de la mecánica que describe el movimiento de cuerpos o sistemas de cuerpos sólidos sin analizar las causas que lo originan (fuerza).

¿De dónde viene la fuerza de un gesto, dónde reside cuando este se realiza, a dónde va cuando lo abandonamos? ¿Qué pasa con su recuerdo?

,
Contra el determinismo del *habitus*, la coreógrafa palestina Farah Saleh genera renarrativas sobre los refugiados y la politización de su gesto en *Gesturing refugees*, una performance participativa que “unearths alternative gestures of refugeehood”. Según la coreógrafa, “Its aim is the re-appropriation of the refugee narrative by refugees themselves, whose experiences have often been appropriated in multiple ways for cultural consumption” (Saleh, 2021). En esta ocasión, el dispositivo tecnológico de la grabación es autárquico en su medio pero democrático en su fin (los performers se conectan vía zoom al no poder realizar la performance *in situ*, siendo algunos de ellos refugiados).

....
Arché (2020): Al final de cada día, grabar un gesto que simbolice ese día a modo de diario.

1º día (no sé): gesto aleatorio- mano izquierda en mandíbula- girar cara

3º día (regla): mano izquierda- girar- círculo en el vientre- he bajado el pantalón para que se vea en la grabación el voile y la gasa de algodón

42º día (Navidad): mano izquierda-subir copa- es la copa rusa de mi madre hecha a mano- tragarse vino-nuez sube y baja

67º día (discusión): he grabado dos gestos porque ayer no lo hice: no soy disciplinada: mi cuerpo tampoco: I: mano izquierda en pecho desnudo derecho- clavar uñas- agarrar- tirar- mi seno se desplaza hacia el centro de mi pecho: II: dedo anular de la mano izquierda clavándose en el espacio entre las clavículas

(...)

,
Come & Go (2022): con el sensor de movimiento Kinect, el colectivo MOM desarrolló un código con el que fragmentar el movimiento de los cuerpos de las tres *performers* que estábamos en escena, grabados en tiempo real durante la pieza y proyectados simultáneamente en unas placas de pizarra colgadas.

,
Performance etnográfica Nortear (2018): entrevistar a mujeres que trabajan en el mar, archivando sus historias de vida con la cámara. Preguntarles cuáles son los gestos que definen su trabajo, los gestos que más repiten durante su jornada, las repercusiones que tienen esas repeticiones en sus cuerpos. Archivar todos esos gestos en el mío y crear una coreografía.

• • • • •
Arché: principio, origen.

El gesto como principio del movimiento, como su fragmento, como *punctum*.

Gesto: punto Movimiento: línea

-Una línea está formada por infinitos puntos. -

....
Emergencia::: aparición::: efimeridad::: memoria::: registro::: archivo:::

,
Los cuerpos están sujetos y sustraídos al tiempo; un *tempo* que no es una flecha lanzada por un arco, una dimensión unidireccional y lineal, sino una historia con infinitas posibilidades⁶. El movimiento del cuerpo, por tanto, es otra *histoire* de Lunay o *story* de IG en suspensión. Esa espectralidad o desvanecimiento se encuentra en las cronomatografías de Etiénne Marey o en el filtro de Instagram Cinema, que fragmenta el gesto en una secuencia, un eco de sí mismo, un *retardando*.

6 Véase “historial cuántico” en Griffiths, 2003.

,
Desde el enfoque de la física clásica, un cuerpo en movimiento transita infinitos puntos fijos en esa continuidad espacio-temporal euclíadiana. Pero desde un enfoque cuántico, el movimiento se describe mediante probabilidades⁷. Al igual que no se puede conocer la posición o el momento de una partícula, no podemos conocer las posiciones fijas que una mano puede transitar cuando se pasa de la tercera a la cuarta posición de ballet.

,
La danza como infinito vs la danza como incertidumbre.

,
Al igual que la memoria se agota al intentar archivar los gestos a lo largo de la vida de un cuerpo o al intentar recordar los gestos que se han grabado para no repetirlos, la disciplina de la grabación también se deshace en esta paradoja: si intento grabar el mismo gesto exactamente, nunca va a ser el mismo. Así pues, ese gesto también se deshace, no ya en infinitos mini-gestos, sino en mini-gestos cuánticos.

,
Didi-Huberman abre el libro *La imagen mariposa* (Huberman, 2007) con una meditación sobre la aparición de una mariposa. Al igual que el movimiento muere una vez nace, el pensamiento se engaña al creer que esta mariposa aparece, al mismo tiempo que se engaña cuando desaparece (su dirección permanece, persiste en nuestra memoria):

¿Cómo podemos hablar de una aparición sino desde el punto de vista temporal de su fragilidad, de la oscuridad en la que vuelve a sumergirse? Pero, ¿cómo hablar de esa fragilidad sino desde el punto de vista de una tenacidad más sutil, la que surge de la posesión, de la aparición, de la supervivencia? (p. 9)

,

7 Véase el “principio de incertidumbre” en Heisenberg, 1927.

Esa indeterminación es la constante lucha ontológica de los estudios de performance entre la efimeridad en el tiempo y la retención en el espacio, que el enfoque cuántico resuelve, al defender que los gestos de una bailarina son estados discretos de posibilidades, de caos sin principio o final. Como se refería Yves Klein a sus *Antropometrías del período azul* en 1960: “marcas espirituales de momentos capturados” (citado en Goldberg, 2008).

,

Ese balance entre presencia y ausencia se resuelve en la incerteza, en movimiento que se aleja de su cuerpo: *absentia: ab-* (separación) y *essere* (ser): alejarse del ser:

,

El concepto de proceso, tan manido ahora en las artes performativas, se quiebra (puesto que conlleva un principio y un final, una línea) y la experiencia estética, al igual que el movimiento, pasa a ser un enigma. Por este motivo la performance Arché fracasó, por no poder responder aún a preguntas como: ¿pueden los gestos agotarse? ¿Cuál es el número máximo de posibilidades del movimiento? ¿Cuántos gestos puede recordar un cuerpo? Con el enfoque cuántico, el mal de archivo se resuelve.

Un péndulo que sigue un ritmo pautado y un movimiento secuencial, la repetición se hace mantra y lo que es cuantificado y medible da paso a lo hipnótico. El movimiento de un metrónomo da paso a lo eterno. Un dedo que señala al cielo de un punto A (reposo) a un punto Z (el punto en el espacio en el que el dedo señala) punto infinito o impropio (el punto al que el dedo señala). Espejo de los puntos. Transitoriedad de los puntos. Transitoriedad del dedo al señalar.

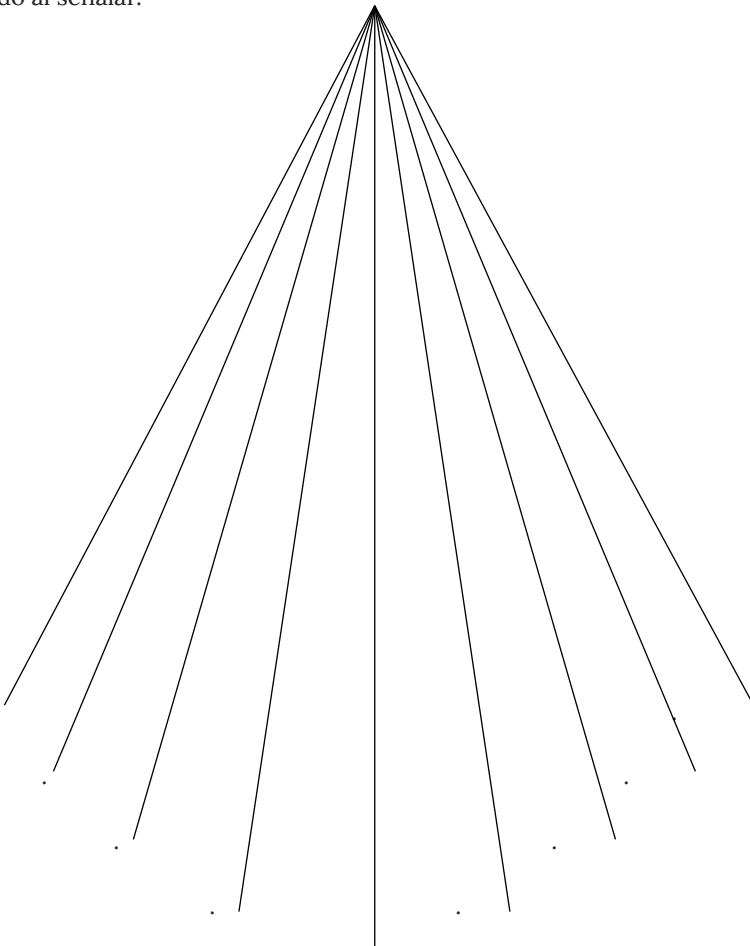


Figura
Movimiento armónico simple (MAS)

,

,

,

,

Conclusiones de **An Arché**: a partir de la fragmentación del movimiento de través de la cámara como dispositivo analítico de control, propongo necesaria la abolición de cualquier principio rector, como la cuantificación y codificación datada del gesto-fragmento del movimiento de un cuerpo. Propongo trascender la noción de la coreografía o la imagen (fotografía o grabación) en las artes performativas como mecanismo de retención, de memoria o de archivo, para enarbolarlas meramente como recursos ornamentales, como piezas visuales. Siendo el cuerpo un palimpsesto infinito o un *archive vivant* en constante cambio, no es una secuencia lineal si no una pulsión incierta, como su movimiento. No tiene un principio o un final, sino que es un espectro, una suspensión. No es *archivable* (o, por lo menos, no de la manera en la que entendemos el archivo, al igual que entendíamos el movimiento, como algo lineal); el anhelo de su archivo es sólo una data que puede desviar una parte ínfima de todo el caudal de su potencia/l y afectividad.

Por eso, el nombre de la performance **Arché** se ha cambiado por **An Arché**.

,

An-: sin

Arché: principio

-Una performance procesual que ya no es. Como triunfo del fracaso-.

Referencias

- Birringer, J. (2015). Gestural Materialities and the Worn Dispositif. *Digital Movement: Essays in Motion Technology and Performance*, 162-185.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.
- Foster, S. L. (2013). *Coreografiar la historia. Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 12-28.
- Goldberg, R. (2008). *Performance Art: Del futurismo al presente* (H. Mariani, Trad.). Ediciones Destino.
- Griffiths, R. B. (2003). *Consistent Quantum Theory*. Cambridge University Press.
- Heisenberg, W. (1927). *The Physical Principles of the Quantum Theory*. University of Chicago Press.
- Huberman, D. (2007). *La imagen mariposa*. (J.J. Lahuerta, Trad.) Mudito & Co.
- Hutchinson, A. (1989). *Choreographics*. Gordon and Breach.
- Launay, I. (2001). Le don du geste. *Protée*, 29(2), 85-96.
- Lepecki, A. (2013). Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer. *TDR/The Drama Review*, 57(4), 13-27.
- Preciado, P. B. (2012). Sonomateca. *Producción biopolítica, feminismos, prácticas./Entrevista por Anna Hastings*. Radio del Museo Reina Sofía.
- Saleh, F. (2021). Gesturing Refugees: Participation, Affect, then Action? H-ART. *Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 8, 63-88. <https://doi.org/10.25025/hart08.2021.05>

UNA ESPECIE DE RETRATO

Ayara Hernández

Universidad de la República de Uruguay

<https://orcid.org/0009-0008-0200-4116>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.08

“Una especie de retrato” es una narrativa visual que fue hecha durante la emergencia sanitaria por el Covid 19, en un momento donde toda la enseñanza se había volcado a la virtualidad. En dicho contexto algunas preguntas se volvieron urgentes en mi docencia¹: ¿Cómo tocar sin tocarnos? ¿Dónde queda el cuerpo en los espacios virtuales? A partir de estas inquietudes empecé a reflexionar sobre la naturaleza misma de la imagen, y a pensar en su materia, para tal vez así construir una relación más táctil con la pantalla.

En el texto “El ser especial” (2005), Giorgio Agamben argumenta que el espejo, -y en nuestros tiempos también podría ser la pantalla de nuestros dispositivos electrónicos-, es el lugar donde descubrimos nuestra imagen, y a su vez, la revelación de que esta no nos pertenece. La imagen del espejo, señala, no es un ser o un cuerpo o una “sustancia” que se encuentra en un lugar determinado, sino un “accidente” que se engendra a cada instante según el movimiento de quien la contempla. Desde esta perspectiva, nuestra imagen no es una cosa sino es una especie de cosa. Agamben argumenta que el término “especie” es más adecuado ya que este se vincula con “apariencia”, “aspecto”, “visión”. Por otro lado, agrega que “entre la percepción de la imagen y reconocerse en ella hay un intervalo que los poetas medievales llamaron amor” (Agamben, 2005). Sin ese intervalo nos creemos dueños de nuestra imagen, y si el intervalo se dilata, la imagen se interioriza como un “fantasma”.

1 Desde el 2018 doy clases en la Licenciatura en danza contemporánea en la Facultad de Artes de la Universidad de la República del Uruguay.

Ahora bien, qué pasa cuando la imagen reflejada es una imagen digital que circula creando lazos con otras imágenes en otros espacios y tiempos. Ese intervalo del que habla Agamben, tal vez se dilate, y se le sumen múltiples capas. Ese “accidente”, -que es la imagen-, se copia, se replica, se recorta, se vuelve; adquiriendo otro tipo de movimiento, y tal vez finalmente se vuelva cosa. Hito Steyerl en su texto “Una cosa como tú y yo” afirma que la imagen tiene su propia materia, su propia sustancia, y por ende su propio modo de existencia. La imagen, escribe, “no representa la realidad. Es un fragmento del mundo real. Es una cosa como cualquier otra, una cosa como tú y yo.” (Steyerl, 2012).

“Una especie de retrato” quiere poner en tensión estos dos conceptos: la imagen reflejada y la imagen cosa.

El video de este trabajo es un juego con mi propia imagen reflejada en la plataforma zoom, -espejo de aquellos tiempos-. La premisa inicial fue capturar un momento que se volvió muy cotidiano durante los momentos más críticos de la pandemia, estar sentada frente a la computadora a punto de iniciar una reunión; mi intención con ello fue detenerme en ese limbo entre estar sola, mirando mi reflejo, y conectarme con otros. Fue así como empecé por hacer una captura de pantalla de mi propio reflejo, y después sacar una foto de la primera foto, y así sucesivamente hasta formar una serie de fotografías. En el hacer, en ese vaivén entre la pantalla de la computadora, la cámara del teléfono y la luz de aquel día, la imagen original se fue distorsionando hasta que el rostro reflejado desapareció por completo. El “intervalo”, que mencionaba Agamben, se fue dilatando y el rostro dejó de ser reconocible. En ese desmembramiento, en esa réplica del “accidente” inicial, la representación del sujeto al parecer se escurre, desapareciendo, para dar lugar a otra cosa, y esa otra cosa que emerge revela tal vez otra materia, otra carne que no es humana, ni la representa.

Meses después de realizado este ejercicio compilé las fotografías y armé una secuencia que se volvió el video “Una especie de retrato”, al que le agregué un texto que le sumó otra capa narrativa al trabajo. El relato que se escucha está inspirado en la publicación de la obra escénica “Tales of the bodiless” (2011) de Eszter Salamon y Bojana Cvejić.

Referencias

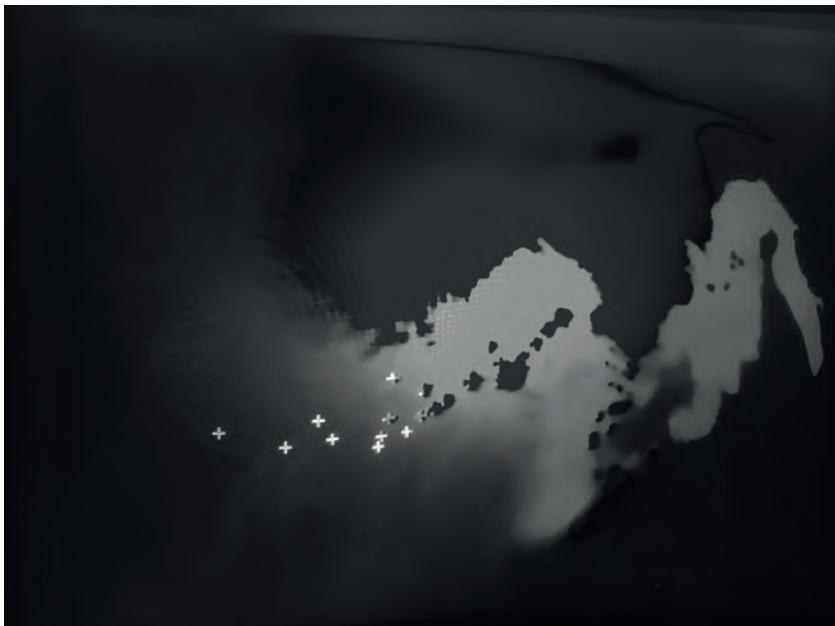
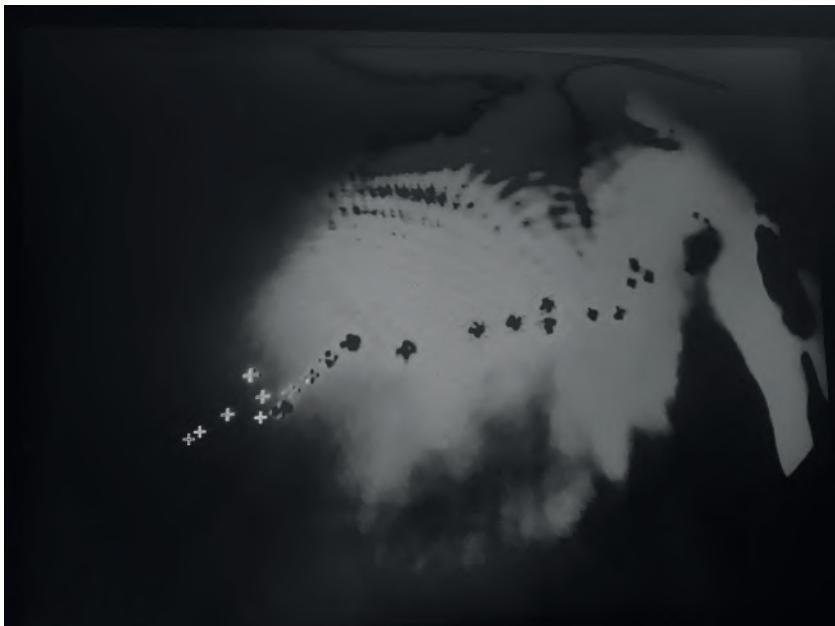
- Agamben, G.(2005) *El ser especial en Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Cvejic, B; Dambrain, C; Salamon, E; Thaemlitz, T. (2011) *Tales of the bodiless*, Botschaft Gbr.
- Hernández, A. (2021) *Una especie de retrato*, recuperado 1.7.2024 <https://vimeo.com/639043447>
- Steyerl, H. (2014) “Una cosa como tú y yo” en *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires. Caja Negra.











Fotogramas del video “Una especie de retrato”

CUANTA CABANA NECESITAMOS

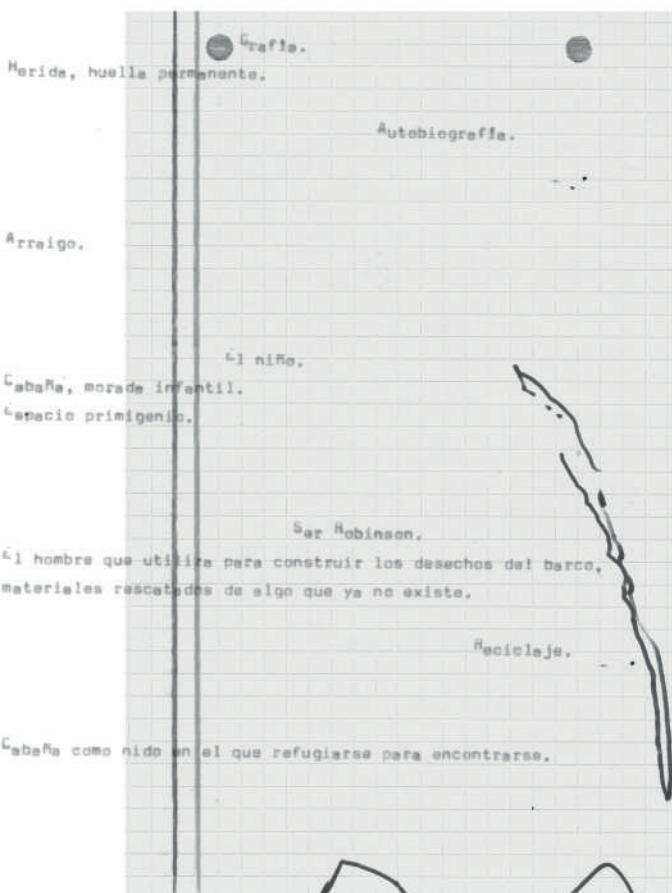
Santiago Crespo Caurin

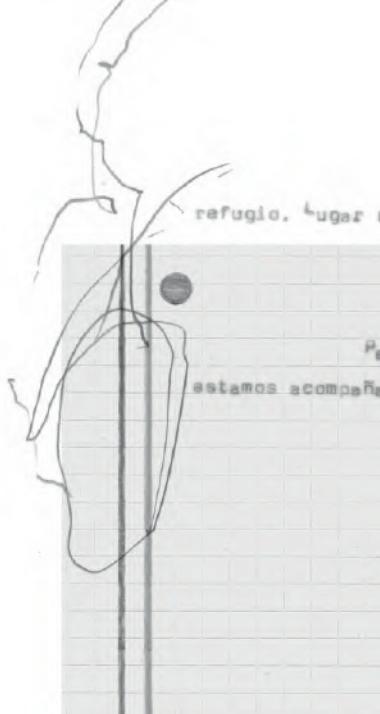
Contratado Predoctoral, Universidad de Castilla- La Mancha

<https://orcid.org/0009-0007-2799-880X>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.09

Biografía, la forma en la que la vida te marca
arranazos en la superficie. Dejar una huella de la memoria.



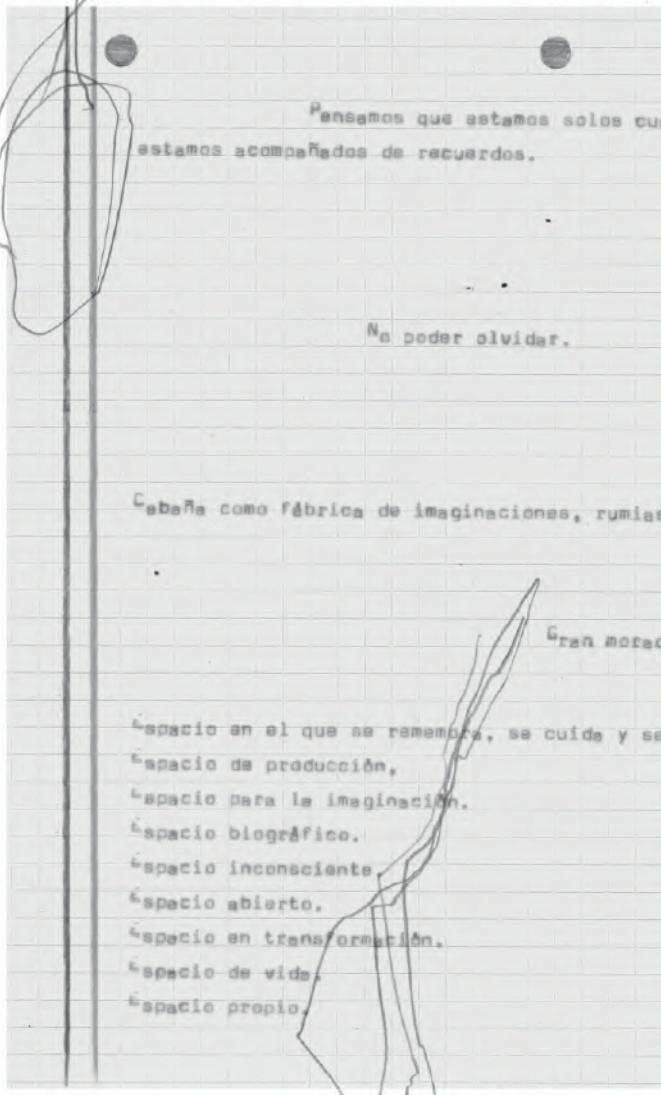


Cabeña como observatorio

refugio. Lugar de rememoración y rumia.

Pensamos que estamos solos cuando en realidad
estamos acompañados de recuerdos.

No poder olvidar.



Cabeña como fábrica de imaginaciones, rumias, imágenes...

Gran morada.

Espacio en el que se rememora, se cuida y se protege.

Espacio de producción,

Espacio para la imaginación.

Espacio biográfico.

Espacio inconsciente.

Espacio abierto.

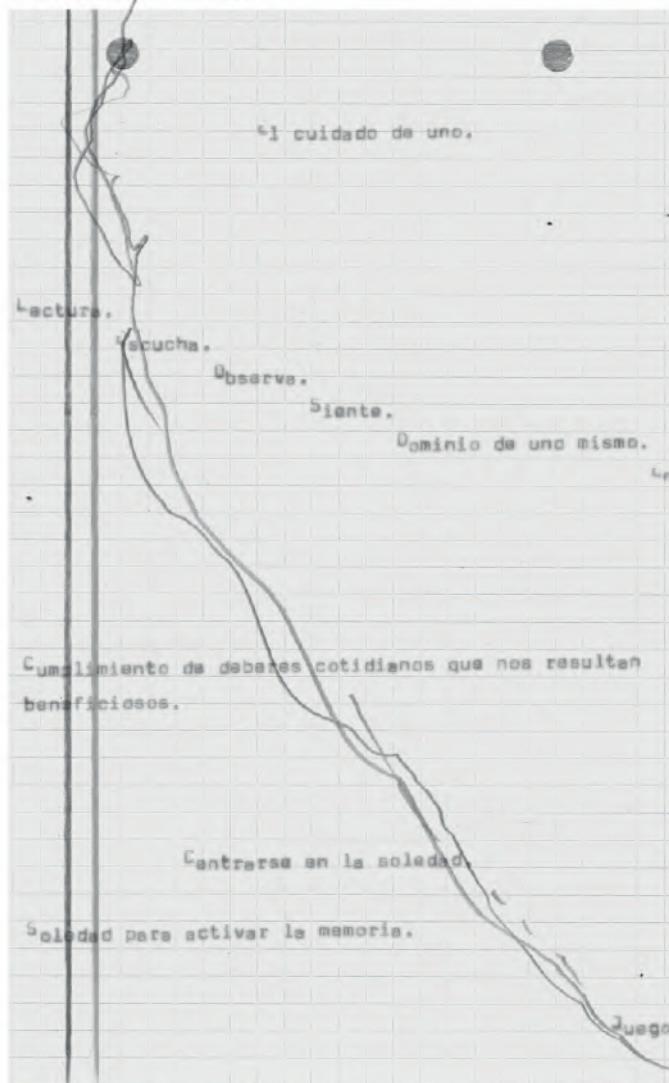
Espacio en transformación.

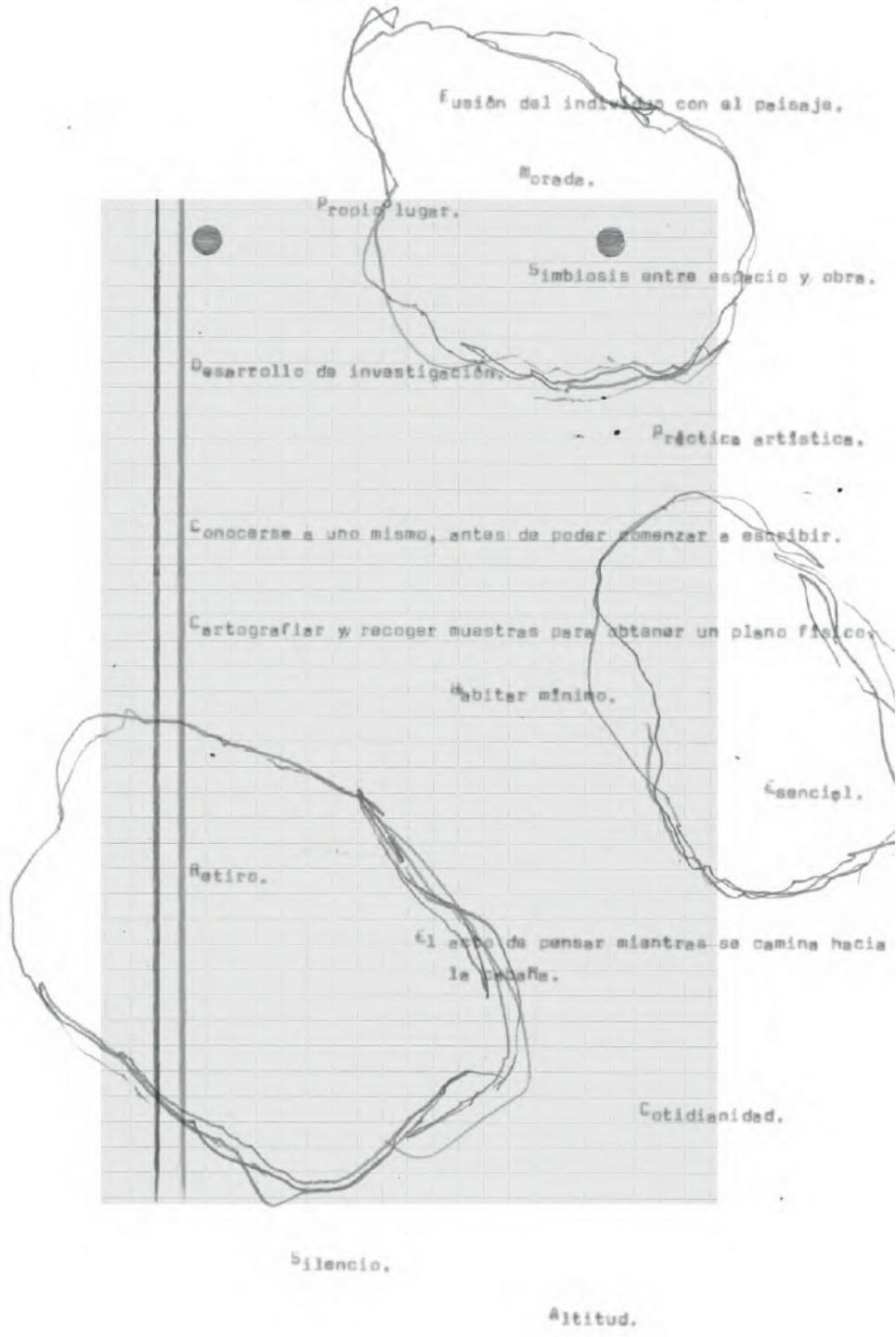
Espacio de vida.

Espacio propio.

Producirse a uno mismo, marchar a la cabaña no en busca de una nueva teoría, marchar para conocerse.

Mirar la cabaña situado frente a la vida moderna, encontrar independencia, preservar el espacio natural y el espacio propio.





Respuesta crítica a la imposición de la vida actual.

...
Buscarse a si mismo en los orígenes.

Tomar distancia.

Proceso de creación...

Volver a los orígenes, a la infancia.

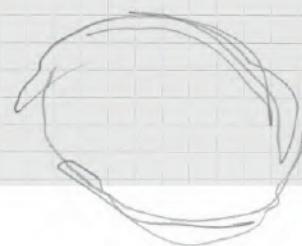
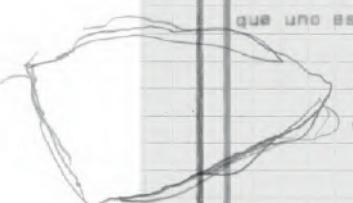
Transformación.

Cabaña como herramienta para remitir a procesos de reflexión
aparentemente olvidados.

que uno escribe.

La importancia del lugar desde

Soledad.



Lugar y persona.

Edificio,

Intimidad emocional.

Cabaña.

Paisaje.

Montaña.

Compromiso.

Atiro, señado.

Sendero.

Cabaña como compañera de diálogo.

Contacto con el pasado, con la agricultura y la ganadería, con una zona despoblada.

Niebla que difumina la percepción, introversión.

Entorno.

Lugar de referencia de las primeras exploraciones del pensamiento.

Las posibilidades que ofrece el medio rural.

Caminante.

Afración con el paisaje familiar.

Proximidad con las fuerzas de la naturaleza.

Sentir.

Criadero como base para caminar.

Habitabilidad.

Espacio providencial, bosque y agua.

Definir mi espacio, mi mundo de trabajo.

Apertura a una nueva realidad, a una nueva forma de hacer.

Estimular.

Solidad, no aislamiento. Proyectar nuestra existencia hacia fuera.

Lo elemental, lo pequeño.

Dimensión humana.

Sinceridad.

Habitantes de proximidad.

Importancia de el alrededor.

EL ARTISTA COMO META-OBJETO EN EL ESPACIO PÚBLICO

Christiana Dafni Tatsi

UCLM – University of Ioannina, Grecia

<https://orcid.org/0009-0009-3872-7903>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.10

Introducción

En el siguiente artículo intentaremos hacer una breve discusión sobre conceptos como el artista, el meta-objeto y el arte en el espacio público. La motivación de la investigación y las dinámicas creativas a través del espacio público y la representación indirecta son parte de mi práctica artística basada en un proyecto de investigación propio en proceso que se llama “Open_Space”. El objetivo principal de esta investigación es explorar nuevas dinámicas para abordar el arte como un encuentro corporal entre el público y el artista que entremezcla y, al mismo tiempo, crea nuevos espacios entre lo real y lo digital.

En el mundo urbano contemporáneo, el artista aparece como un agente activo que desafía los límites tradicionales del arte. La figura del artista adquiere una dimensión renovada, transformándose en un agente activo que cuestiona las convenciones establecidas del arte. Entre otros objetivos, este texto busca examinar las diversas formas posibles de entender al artista como “meta-objeto”, basándose, por un lado, en su posicionamiento en la esfera pública y en su intervención e influencia interactivas allí. Al mismo tiempo, se examina el potencial de su propio cuerpo mediante el uso de los objetos que lo rodean, los nuevos medios y los archivos.

El artista como cuerpo

Primera parada, por lo tanto: el cuerpo y el artista como sujeto corporal. En la tradición fenomenológica, se destaca la importancia de la experiencia y la conexión del cuerpo con el mundo. Pero ¿cómo nos conectamos con él si no es a través de nuestro cuerpo? ¿Qué significa cuerpo y cuál es nuestra relación con él? Y finalmente, ¿cómo la conciencia y la experiencia de nuestro propio cuerpo configuran y son configuradas por nuestra relación con el espacio, ya sea público o privado? Merleau-Ponty, por ejemplo, sostiene que el cuerpo es el lugar primordial de la existencia y la percepción, y la percepción, como él dice, “abre el mundo ante nosotros, como un cirujano abre un cuerpo” (Merleau-Ponty, 1968, p.218). Los objetos no existen por sí mismos, se perciben sólo a través de un proceso dialéctico continuo. El objetivo del arte es la conciencia. La conexión de estas dos proposiciones puede darnos una primera forma del meta/objeto artístico que, a través de su relación dialéctica con el mundo y su capacidad perceptiva, abre el cuerpo del mundo provocando momentos de conexión y conciencia. Dado que el mundo no existe sin su acción, él mismo abre cada vez una parte de su propio ser.

El artista en el espacio

En este contexto, comenzaremos con una frase de Santiago Alba Rico: “La mayor parte de nuestra vida la pasamos delante de un ordenador, una ventana poderosa... Hay dos lugares que están en la máxima distancia del ordenador: la cocina en la casa y la plaza en la calle” (Santiago Alba Rico, 2017, p.12- p.14). Aunque creo que el uso de los smartphones ha influido en esta frase, empecemos por la “plaza”. La palabra “plaza” proviene del latín “platea,” que a su vez tiene origen en el griego “πλατεῖα” (plateia), que significa “calle ancha” o “plaza pública”. En latín, “platea” se refería a un espacio abierto y amplio dentro de una ciudad, comúnmente una calle ancha o un lugar donde la gente se reunía. En la antigua Grecia, el ágora también era un espacio central de encuentro donde se llevaban a cabo actividades comerciales, políticas y sociales. Era común encontrar en estos espacios públicos estatuas de dioses y héroes, que servían tanto para la veneración religiosa como para la demostración de poder, tanto cultural como social. La relación entre arte y esfera pública mantuvo casi la misma forma hasta principios del siglo XXI.

La presencia del artista en el espacio público, además/ aparte de su dimensión poética/artística, siempre conlleva una dimensión política, y esto es una

observación que subrayaron los situacionistas en la Francia de la posguerra de 1950. La psicogeografía como medio de reconquista y comprensión del espacio público, el contacto con lo inesperado en los diferentes microclimas y las diversas atmósferas de la ciudad, se convirtió en un acto político; la vivencia del espacio es acción. Muchos años después, la discusión sigue abierta. En 1990, en su libro “Arte y Espacio Público” (1990), Mitchell se preguntaba si el arte público podía crear oportunidades para la aparición de nuevas formas de solidaridad y resistencia pública contra la homogeneización y la dominación de las estructuras provocadas por las condiciones de vida contemporáneas y los medios de comunicación. Por otro lado, Susan Lacy, en “Mapeando el Terreno: Arte Público de Nuevo Género”, menciona una serie de prácticas como “nuevo arte público”, buscando distinguirlas de lo que se entendía en ese momento como arte público, entrelazando la noción de arte público con problemas y discursos públicos. Así, se desvincula la conexión del espacio público del “parque escultórico”, que funcionaba más o menos como un nuevo espacio de exhibición. Sin duda, la relación entre el arte contemporáneo y moderno y el espacio público es una relación de fermentación y revisión continua.

La continua transformación del espacio público ha convertido a la ciudad en un crisol de corrientes sociopolíticas, culturales, espaciales y tecnológicas. En consecuencia, el cambio constante, la movilidad y la variedad de situaciones e información tecnológica no pueden sino influir, directa o indirectamente, en la paleta del artista. Así, el artista también se transforma y se comprende a través de su interacción con lo que Allen llama “tensiones vividas de la ciudad”. Desde el pintor errante/flâneur de Charles Baudelaire, pasamos por el “botánico del asfalto” (Benjamin, 1938) que entiende las fermentaciones y coincidencias de la ciudad según Benjamin, y por el artista políticamente activo y la flâneuse, quien, a través de prácticas feministas contemporáneas en el espacio público, hasta el híbrido del ciber-flâneur, el artista se convierte en un nodo que destila lo eterno de lo efímero.

Derivas espaciales-un tejido vital

La relación entre el espacio público y el privado tiene un aspecto adicional que concierne a la configuración y la vida cotidiana, y a menudo determina la vida cotidiana. Hay muchos ejemplos de artistas que, al agitar las aguas a través de acciones, redefinen esta relación. Desde las “Configuraciones corporales” (1972-1982) de Valie EXPORT, que desafían las normas de género y del

espacio público al presentar el cuerpo como una forma artística móvil, hasta obras como “Verdades” de Jenny Holzer y el trabajo de Barbara Kruger, que utilizan el entretenimiento transformando las calles en espacios de exposición y resistencia, hasta “Body Movies” (2001) de Lozano-Hemmer y muchas otras obras de net.art, cyber art y arte experimental, así como innumerables acciones urbanas.

Moviendo al artista desde los estrechos límites de la galería hacia el espacio público, donde su cuerpo se convierte en un lienzo vivo para explorar la identidad, las interacciones sociales y la construcción de la memoria colectiva. Sin embargo, cuando el artista se encuentra en el espacio público, se convierte simultáneamente en parte del paisaje, pero su presencia puede parecer inusual, provocando una sensación de desconexión. A través de la teatralización de la acción, a menudo encuentra dificultades para integrarse completamente en la vida cotidiana de la comunidad, creando una brecha entre el espectador y el acto artístico. Superar este problema es algo que puede lograrse a través de la participación y la interacción del público y el artista, donde la esperanza radica en resaltar la intersección pública y el intercambio a través de la comprensión del artista como un metaobjeto.

Sophie Calle, conocida por su enfoque en explorar la vida cotidiana y la interacción humana en su obra, también es un ejemplo del que significa ser artista como un meta objeto. Su obra desafía los límites entre la vida y el arte, fusionando la realidad con la representación artística a través de la apropiación de las experiencias de otras personas. Un ejemplo característico es su obra “Address Book” (1983), donde una coincidencia de encontrar un libro de direcciones perdido en la calle se convierte en el inicio de la interacción, encuentro y creación de la obra dentro de las perspectivas y las vidas de otras personas.

Comunicación en hibridación

La propia estructura y comprensión de la esfera pública implica y presupone el concepto de comunicación. El concepto de emisor/receptor, introducido por los modelos epistemológicos en las décadas de 1930/1940, se cuestiona gradualmente, siendo característico casi el eslogan “el medio es el mensaje” que se basó en la frase de Marshall McLuhan. Aunque fue bastante criticado por esta frase, su posición esencial era que la electrificación de los medios iba a provocar cambios en la forma lineal de pensar y comprender la comuni-

cación que había prevalecido desde la época de la imprenta (McLuhan, 1962). Aunque él no vivió para ver las consecuencias de Internet, ya que murió en 1980, el siguiente texto bien podría referirse a las redes sociales:

La continua incitación al uso de los nuevos medios es independiente del contenido de las emisiones públicas, además de testimoniar el hecho de que la tecnología se ha convertido en parte de nuestro cuerpo. La tecnología electrónica está directamente relacionada con nuestro sistema nervioso y sería ridículo hablar de algo que el público desea (...) (McLuhan, 1994, 68)

Esta nueva condición es crucial para la discusión sobre el espacio público. A diferencia de la época de Baudelaire, las personas de hoy se mueven, perciben y experimentan la ciudad y el espacio público a través de una interacción electrónica y bajo una continua grabación de sus movimientos. Esta grabación en tiempo real no solo es problemática sino también construye otro tipo de memoria. El problema es que la mayoría de las veces no somos conscientes de ella. La tecnología sirve como un nuevo disco duro y los límites son dinámicos. Nuestro ser es ya un ecosistema híbrido en el que los objetos y los cuerpos se entremezclan con flujos de datos en espacios codificados. Lo digital no es un ecotipo específico, no es un sistema dentro del paisaje cotidiano, sino que se mezcla de mil modos en los cuerpos y en el espacio.

Todo esto explicaría porque conceptos como *heterotopía* o *no lugar* son tan frecuentes en reflexiones sobre el arte actual.

Conclusión

En conclusión, este artículo ha explorado cómo el artista contemporáneo se posiciona como un “meta-objeto” en el espacio público, desafiando convenciones artísticas establecidas y actuando como un agente activo de cambio social y cultural. Desde la fenomenología del cuerpo hasta la integración de tecnologías digitales, el arte en el espacio público no solo busca transformar estéticamente el entorno urbano, sino también generar nuevas formas de interacción y conciencia pública. Este enfoque no solo amplía las posibilidades creativas del arte, sino que también promueve un diálogo más profundo sobre la dinámica entre arte, sociedad y espacio compartido, reflejando así una búsqueda continua por redefinir el significado y el impacto del arte en el siglo XXI.

Referencias

- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lacy, S. (Ed.). (2000). *Mapeando el terreno: Arte público de nuevo género* (N. Herrero, Trans.). Madrid: Akal. (Trabajo original publicado en 1995 como *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*)
- Lippard, L. R. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* (C. Lefort, Ed.; A. Lingis, Trans.). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Mitchell, W. J. T. (1990). *Arte y esfera pública* (J. I. Alzueta, Trans.). Madrid: Akal.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, CA: University of California Press.

OBJETOS Y ACCIONES

DEL EROS Y DE LOS OBJETOS

Sara Gómez

Artista/Investigadora, México

<https://orcid.org/0000-0001-5551-5659>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.11

La propuesta, asociar el amor al conocimiento por el camino de la estética, que se expresa aquí en la investigación *en arte*. Amor, en tanto *eros*, en su búsqueda por la verdad y el bien, nos une a la realidad y amplía la noción de conocimiento y del tipo de vinculaciones que establecemos con los objetos.¹

Seducción

El interés que nos despierta la realidad, sus objetos, sus personas, no sólo halla vías conceptuales para satisfacerse; sino también por medio del gozo (Lévinas, 1947/2000) cuando buscamos ir hacia un objeto para establecer relación con él.

Esa vinculación se da en el plano de la cognición porque lo que interesa es conocer al objeto por lo que es; pero puesto que se le desea tanto en su forma como en sus accidentes, en su concepto y sensualidad, se unen ahí *epythimia* y *episteme*. Es la *libido* (en la acepción latina) la que impulsa el conocer; es deseo por comprender a los objetos desde su figura hasta su fondo ontológico, pasando por sus significados. El *appetitus* (si tomamos el término de Tomás de Aquino) no obtiene en su unión con el conocimiento plena satisfacción de lo deseado, por el contrario, en esa unión se evidencia la imposibilidad de poseer la totalidad del objeto.

1 Busco unir aquí dos reflexiones, una sobre la investigación *en arte*; la otra que ataña a mi producción artística. El texto, sin embargo, no trata de lo uno ni de lo otro, sino enuncia el lugar de cruce entre lo meta-reflexivo de la investigación y la reflexión que se da en la creación.

El objeto -su concepto, los sentidos que deriva- nos atrae para establecer una relación erótica. En el eros platónico, en vez de buscar sólo la verificación de un dato, buscamos el misterio que la cosa en sí representa; se trata de la persecución de la verdad inalcanzable del objeto (Platón, 385-378 a. C./1991).

Espacio del deseo

Como Marcel Broodthaers, deseó al objeto en su presentación y en su representación, en su nombre y sus réplicas (Rancière, 2005), porque en ellos está unido a la sombra de su realidad donde “el pensamiento puede detenerse” (Lévinas, 1987).

El arte opera en esas sombras al sustraer al lenguaje simbólico las ideas, las impresiones que nos despiertan las cosas. En una pintura, el objeto está suspendido, es doble de sí mismo (Lévinas, 1987). Pero, cuando se da la introducción del propio objeto al espacio del arte, se unen sombra y objeto.

Estar frente al objeto y verle a través de su representación es interrogación íntima. Le recibimos por experiencia inmediata y a la vez colocamos ante él el símbolo en búsqueda de sentidos. La interrogación opera un ir y venir de la falta de distancia a la construcción de mediación con el objeto. En el espacio artístico, donde se introduce el objeto, se fisura la representación mimética porque la introducción contamina con sus significados las relaciones de sentido que establece con otras cosas: signos, gestos y el espacio mismo. Se inicia un proceso de significación e inteligibilidad.

El objeto nos invita a acercarnos no sólo desde el símbolo, sino también por contacto inmediato (in-mediado); pero en el momento de la aproximación, al danzar con él, el objeto se retira. En el medio de tal cercanía y lejanía se hacen presentes procesos de racionalización conceptual en tensión paradójica: el razonamiento conceptual revela que al objeto no lo agota el símbolo ni la experiencia; pero al momento de tal lucidez, a él mismo se le escapa.

Si lo que deseamos del objeto no es sólo la explicación de una de sus razones, nos acercamos a él más allá del símbolo, pero también más allá del concepto y de la experiencia. Se inicia una relación amorosa, eros que se estaría dando al objeto como actividad que va del encuentro real al simbólico, de lo simbólico a lo conceptual en franca interrogación.

Se sobreponen modos de conocer: la experiencia, la representación simbólica y la producción conceptual. Todos ellos procesos racionales, procesos del pensar (que no son explicativos ni demostrativos necesariamente) y que manifiestan diferentes intensidades en diferentes momentos de la relación con el objeto.

La acción artística que introduce objetos y que va y viene entre los procesos racionales, nos arroja dentro del espacio artístico a ser objetos entre objetos (Lévinas, 1987), incapaces de colocarnos por encima de ellos, sino en relación erótica que inicia en la experiencia de cercanía-lejanía con las cosas, relación que nos coloca en el *under-standing of*, como estando debajo -*as being [standing] under-* del lugar de su conocimiento (Tillich, 1972).

Conocer aquí abarca los procesos de comprensión y no sólo del entendimiento porque implica acercamiento a las cosas por intuición y sin la definitiva explicación de sus razones. Comprender expresa el punto intermedio del Eros, en donde, como objetos entre objetos, yace una distancia insuperable entre nosotros y ellos, no les podemos entender ni conocer a plenitud pero, al tiempo, les intuimos, les hallamos sentido. Tendemos a ellos, les deseamos para reunirnos con ellos. Es el punto en el que Poros y Penia permanecen en equilibrio (Platón, 385-378 a. C./1991), donde desear conocer se da por la carencia del objeto mismo y donde eros anuncia ya la abundancia que promete la relación.

Objetos entre objetos no debiera significar unión indistinguible entre objetos u objetos infinitamente distantes, sino en relación ontológica porque estar entre objetos no reduce la complejidad del pensamiento a la materia inerte, ni hace de la materia inerte figuración de lo humano, sino establece relación. Como señala Platón en *El Banquete* (385-378 a. C./1991), eros mismo es relación, porque el amor no es cualidad individual sino carencia. Es lo que ocurre entre el que ama y lo amado, la fuerza que une a los seres sin amenazar la distinción de uno y otro, porque el que ama quiere preservar la belleza y el bien de lo otro; llegar a lo otro por lo otro mismo sin destruirlo o diluirlo en sí mismo.

Investigación en arte

Estamos vinculados con los objetos y podemos vincularnos amorosamente.

Los objetos, dirán los nuevos materialismos, no son sólo herramientas que usamos para construir el mundo (Harman, 2021/2020), porque incluso objetos son planetas. Timothy Morton llama hiperobjetos a sistemas humanos y no humanos (2013). Podemos hablar en ese sentido del objeto de la investigación artística.

La investigación artística, la investigación *en arte* (Borgdorff, 2012) hace de su objeto y de su relación con él el lugar y la materia estética de su *re-search*. Amar al objeto tendría que unirse a la idea de que la investigación se da en un plano similar al descrito arriba, en el que se realizan diversas maneras de inquirir la realidad, se toman prestadas herramientas y perspectivas de otras disciplinas, métodos para acercarse al objeto investigado y amarle en su totalidad inalcanzable.

De los diversos objetos introducidos al espacio del arte (coreografía, *performance*, o instalación), cada uno sufre su realidad y su símbolo, cada uno encierra su misterio y se muestra hacia afuera al mismo tiempo. Por la complejidad y unicidad de cada uno, no dependiente de su historia únicamente; siendo cada uno irreductible; tejen una red de sentidos que exigen ser desarrollados y enunciados desde la experiencia, el símbolo y el concepto. El amante, quien los ha puesto ahí, desea llegar a ellos y descubrir el sentido que establecen sus relaciones.

La investigación *en arte* se da en el trabajo del amante que abre los núcleos simbólicos, conceptuales y experienciales de tales relaciones y propone desarrollos de unos por medio de los otros: la acción performativa busca en el discurso el lado invisible de sus vinculaciones con los objetos; el discurso a su vez regresa al símbolo para enunciar su incapacidad de agotar a los objetos y sus relaciones. Se trata de la construcción de un pensar integral sobre el mundo. No hablo de una investigación que tiene como meta necesariamente la creación de obras terminadas, sino que se atraviesa de procesos de racionalización tanto simbólicos como conceptuales (Gómez, 2024; Vilar, 2021), y que atestigua esos procesos por medio de diversas materialidades: voz, idea, concepto, ejercicio escritural, texto, gesto, imagen, objetos.

La investigación artística se da de muchas maneras, se propone aquí una amorosa que se realice en el seno de la propia obra y se desarrolle no como análisis de ésta, ni como su pura *performance*, sino como el lugar en que la

acción interroga simbólica y conceptualmente a su objeto, creando imagen y apelando al discurso al mismo tiempo. En tal investigación se sabe que ningún conocimiento, ni el simbólico ni el conceptual ni el experiencial, agota al objeto. Eros, en la unión entre *epythimia* y *episteme*; entre *appetitus*, *logos* y símbolo, revela otro acercamiento al conocimiento, uno que sería el propio de la investigación artística que, lejos de desear un entendimiento meramente intelectual o meramente emocional de las cosas, desea su comprensión.

Hay gozo en la relación con lo otro por lo otro mismo, cuando aceptamos que ni el trabajo simbólico ni el conceptual le agotan y que sólo podemos acercarnos por interés amoroso: disfrutar lo otro, al otro por lo que es.

El saber integral implica que los procesos del pensamiento se dan en la percepción, la emoción, el deseo, el instinto, la intuición, el lenguaje, la conceptualización, la construcción de una interpretación de mundo; procesos que alternan sus pasos, que van y vienen sin orden temporal en sus caminos.

Pensar aquí es Logos, o razón clásica, que no es la operativa o mecanicista porque no busca sólo los medios apropiados para alcanzar unos fines, sino que está reunida en sus deseos e intelecto por el amor. Busca unirse con su objeto como finalidad y no como medio, y la unión tiene como meta el bien (dirá Platón), porque no hay otro camino en el amor sino la preservación de lo amado en la reunión con el amante. La razón, que se da en su integral expresión amorosa, entiende a los objetos -personas, cosas, circunstancias- como el fin último del proceso de conocimiento, en vez del conocimiento mismo (Tillich, 1972).

Colofón. El eros que nombra

Las relaciones entre los objetos son también objeto de estudio pese a que son inaprehensibles. Sólo aparecen por medio de ensamblajes entre objetos.

Estos ensamblajes y las relaciones que producen se asemejan a la operación estético-política que desentierra una verdad, antes invisible, para darle presencia sensible y simbólica (Rancière, 2009). Ambas operaciones buscan amorosamente los nombres de lo innombrado.

Ese objeto invisible me hace su objeto cuando me doy a la tarea de nombrarlo. El interés en enunciarlo nace primero de la urgencia por responder a la

pregunta por el sentido de la existencia, especialmente cuando se vive en un contexto de inseguridad y violencia como México. Las preguntas que llevo cargando en el cuerpo, incluso al cambiar de país por siete años, son preguntas aferradas al ser porque expresan necesidad de permanencia. Frente a la sensación de finitud busco el sentido grave de cualquier y todas las cosas.

Mi objeto primero es la coreografía; ella y sus objetos conmigo vamos en la persecución del nombre de otro objeto no nombrado, informe. Qué difícil es nominarlo. Sólo podremos aludirlo, danzar a su alrededor para darle contornos. Inicia aquí la actividad política: abrir el debate sobre lo innombrado (Rancière, 2005; 2009).

Hay relaciones entre objetos que producen una representación simbólica de la vida en la sierra de Chiapas, al Sur de México: fotografías, videos, páginas web, artículos periodísticos y académicos, exposiciones en museos que hablan de su pobreza, sus luchas, su deseo de autogobierno. Pero un fenómeno particular queda enterrado bajo esa representación simbólica. Se trata de miles de personas que, perteneciendo a grupos indígenas, han sido expulsadas de sus comunidades por cambiar sus tradiciones (su religión, principalmente).

Desde el siglo XX, ha crecido la demanda de representantes de algunas etnias del país para que los pueblos considerados originarios se rijan según sus Usos y Costumbres. Esto significa autonomía para decidir formas de organización social, política y económica no sujetas a leyes nacionales (como las constitucionales). Organizaciones civiles y guerrilla, como la ONG Centro de Derecho Humanos Fray Bartolomé de las Casas (CDHFBC), el EZLN (Norega, 2021; Riddig, 2019; Romero, 2013), y algunos líderes de partidos políticos de las zonas rurales (a veces del PRD, a veces del PRI) se unen en esta demanda.

La exigencia y aplicación práctica de los Usos y Costumbres va construyendo imaginario (objeto simbólico) que descarta a personas de las comunidades que quieren organizarse o vivir de otras maneras; a quienes se acusa de destruir la cultura originaria, representar la colonización yanki (por ejemplo, por declararse cristianos protestantes en vez de cristianos católicos, religión oficial de las etnias en México); ser paramilitares asociados al proyecto del Gobierno para desestabilizar las economías alternativas al capitalismo (Avenida, 2017).

Más allá de los conflictos específicos que alimentan esas batallas (luchas poder, de tierras de cultivo o modos de comercio), la guerra se da en el nivel de las relaciones simbólicas: quienes están con nosotros son el Bien; pero quienes están contra nosotros son el Mal (Avendaño, 2017; Sámano, et al, 2001).

El objeto simbólico aparece totalizante sobre la región y la nación; llega hasta los muros del Museo Reina Sofía en una hiedra bordada sobre manta que denuncia el Mal de la sociedad.

Muchos indígenas que abrazan variantes religiosas no católicas son expulsados por cambiar tradiciones, privados de sus tierras, separados de sus familias; viven en casas improvisadas en la sierra profunda o a las afueras de la ciudad de San Cristóbal de las Casas; sin servicios, ni trabajos fijos porque no hablan castellano ni saben más que arar la tierra (González, 2022; Uribe y Martínez, 2012). En 2022, se calculaban alrededor de 45,000 desplazados (González, 2022).

Este objeto me interpela, me compromete para su enunciación, me urge a llamarle con nueva nominación que no se expresa en la lucha indígena idéntica o étnica; no se conforma de miembros de un partido, ni de una religión organizada, organización civil o guerrilla, sino de individuos aislados que no tienen nombre propio (político), ni conocen su configuración.

Y mientras busco nombrar aquella configuración en mi danza, mi objeto queda enterrado bajo un conflicto creciente y mayor, la violencia del narcotráfico, que agrava las condiciones de los desplazados.

Abril, 2024: Motozintla y Comalapa, Chiapas. Líderes religiosos y civiles, son obligados a cobrar tributos impuestos por narcotraficantes.

Martes 23 abril, 2024. Mazapa, Chiapas. Habitantes son atacados por un grupo del narcotráfico; son tomados varios rehenes. La población pide ayuda a soldados del Ejército Nacional ubicados a 200m del conflicto, quienes no atienden el llamado.

Jueves 25 de abril, 2024. Pantelhó, Chiapas. Asesinato del líder religioso protestante, Juan Hernández, por un grupo de narcotraficantes. Pantelhó queda bajo disputa de dos grupos armados. El Ejército no interviene, no ha recibido órdenes del Gobierno para actuar.

Madrugada del viernes 26 abril, 2024: La Esperanza, Chiapas. Desplazados protestantes en dos ocasiones, originarios de la comunidad de Las Abejas, se habían instalado en el paraje La Esperanza, a cinco minutos de Pantelhó; por el conflicto y el asesinato del líder religioso, las mujeres y niños han huido. Los hombres se han quedado para defender sus casas de los grupos armados. Las mujeres escondidas no tienen lugar específico donde comer o dormir. (2024).²

Referencias

- Avendaño, A. (2017). *Dispositivo narrativo y dominio social. El uso político de los muertos de Acteal*. Altres Costa-Amic.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflicts of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press. DOI: https://doi.org/10.26530/oapen_595042
- Gómez, S (2024). When Eros Drives Artistic Research. *Research in Arts and Education*. 2024 (1), 234–243. <https://doi.org/10.54916/rae.142531>
- González, S. (2022). Religious Intolerance as Human Insecurity: Voices of Indigenous Protestant IDPs from Chiapas, Mexico. *The Journal of Social Science*. 2022, (89), 29-50.
- Harman, G. (2020) Arte y Objetos. (Trad. Pérez-Manzuco) Enclave. (Obra original publicada en 2020)
- Levinás, E. (2000). *De la existencia al existente*. (Trad. P. Peñalver) Arena (Obra original publicada en 1947).
- . (1987) Reality and its shadow. En *Collected Philosophical Papers*. (Trad. A. Lingis). (pp. 1-13). Martinus Nijhoff Publishers. (Obra original publicada en 1948).
- Marrades, J. (1992). Amor y conocimiento en el Banquete de Platón. LAPSUS, *Revista de psicoanálisis*, 1, 11-21. <http://hdl.handle.net/10550/33520>
- Morton, T. (2013). *Hyperobject. Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press.
- Norega, F. (Octubre, 2021). Crónica de la llegada de los zapatistas a Viena y sus primeros días en Europa. Radio Zapatista. <https://radiozapatista.org/?p=39994>
- Platón. (1871). El Banquete. En *Obras completas, Volumen 5* (Trad. P. de Azcárate). (pp. 297-366). Medina y Navarro. (Obra original 385-378 a. C.).
- Rancière, J. (2005). *L'espace des Mots*. Musée des Beaux-Arts de Nantes.
- . (2009). El reparto de lo sensible. Estética y política. LOM

2 Conversaciones telefónicas: Testimonios de personas en las zonas mencionadas. Registro personal.

Riding, A. (2019, 1º enero) Carta de México: cómo encendieron los campesinos el fuego de la democracia. *New York Times*.

Romero, R (Diciembre, 2013) *The EZLN – A look at its History (Part 3): The Option for the Poor. Upside down World.* <https://upsidedownworld.org/archives/mexico/the-ezln-a-look-at-its-history-part-3-the-option-for-the-poor/>

Sámano M. & Durand, C. et Al. (2001). Los acuerdos de San Andrés Larraínzar en el contexto de la Declaración de los Derechos de los Pueblos Americanos. En *Instituto de Investigaciones Jurídicas. Universidad Nacional Autónoma de México.*

Tillich, P. (1972). *Systematical Theology.* University of Chicago Press.

Uribe C. & Martínez V. (2012). Cambio religioso, expulsiones indígenas y conformación de organizaciones evangélicas en Los Altos de Chiapas. *Política y Cultura, UAM,* 2012 (38) 141-161.



Imagen 1. Presentación Ponencia, Cuenca, 2024

MOJADO

Dave Aidan & Adolfo Simón

Director de la Cía. l'ayapampa

Director del Centro Dramático Rural

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.12

Fragmento del texto **Mojado** de Dave Aidan

MOJADO.

Mis ojos miran hacia el otro lado.

Hacia la orilla estadounidense tupida de pastos. Hacia la tierra ocre de Texas.

Miran el valle que necesita de mis brazos en la misma forma en que yo necesito de sus dólares. Dólares que harán que mi futuro y el de mi amá cambien.

O eso espero...

Porque a ella la edad se le vino encima y ahora soy yo quien tiene que sacar nuestras vidas adelante. Ya no quiero que pasen más los años porque mi amá ya está viejita.

Sus pies tienen una armadura de callos.

Sus piernas ya no bailan sino que intentan resistir a la gravedad de los años.

Sus rodillas se agrietan cada mañana.

Y su cadera pide a gritos un poco de tranquilidad.

Sus manos empezaron a cubrirse de arrugas y su cabello en hilos de algodón.

Pausa. Se activan los recuerdos.

Viven en mí los recuerdos de aquella mañana en la que Jacinto me dijo que no podía seguir chambeando en la fábrica de tabaco ya que hacían recorte de personal.

¡Pinche cabrón!

Había estado años y años recortando hojas de tabaco para que ahora me hiciera esto.

Me había partido el lomo trabajando para él.

El cabrón se hizo rico a mi costa.

Siempre pasará igual, los ricos seguirán siendo más ricos y los pobres... Los pobres no seremos nada.

Estuve semanas buscando otro sitio donde chambear, pero nadie me apoyaba.

¿Qué más podía hacer?

Escuché a un vecino del barrio decir que su hijo se iba a cruzar la frontera. Lo iba a hacer con ayuda de un coyote que le cobraba tres mil dólares.

Yo no tenía esa lana.

La idea condenada de perforar la frontera se me metió en la cabeza.

Me prometí a mí mismo que solo serían durante un año, como mucho.

A los dos días me despedí de mi ama.

Ella me abrazaba fuerte y sus lágrimas hacían un collar en mi cuello.

Un collar de lagrimas que llevo puesto desde ese día.

Un apapacho que se ha quedado tatuado en mi piel.

No lo pensé dos veces, me despedí de todos los recuerdos y los empaqué en esta maleta.

El Centro Dramático Rural de Mira, un lugar migrante.

Hace doce años recalé en el pueblo de Mira en Cuenca, el lugar donde nació Celia, mi madre. Hace doce años inicié un proyecto que me obligaba a asentarme en ese lugar para tratar de encontrar respuestas sobre tiempos en los que, la memoria familiar, tenía lagunas.

Durante muchas noches, cuando era un niño, alrededor de la mesa camilla, mi abuela materna, Paulina, contaba la misma historia, obsesivamente...

“Fue una noche terrible, atravesando campos bajo las bombas, con los cuatro niños agarrándose a mi falda y con el pequeño en brazos...”

En ese momento de la narración se creaba un silencio para seguir contando lo que sería su vida de supervivencia durante los siguientes años en Valencia. Mi abuela no volvió a su pueblo y nunca me atreví a preguntarle las razones, tampoco sé qué le obligó a marcharse de aquel lugar en medio de una guerra, atravesando campos durante un bombardeo...*¿De qué huía?...*

Entonces empecé a tener conciencia de lo que significa ser migrante, que no solo es la necesidad de marcharse de un país a otro por razones humanitarias o políticas, también se puede migrar de un pueblo a otro, de una provincia a otra, basta con que el lugar de origen no sea tolerante con otras formas de pensar, con el diferente.

En los años setenta, mis padres volvieron de visita al pueblo, a mí me pareció un lugar exótico y con una vida particular, muy diferente a donde yo había nacido y vivido hasta la adolescencia en Valencia. Poco a poco fueron haciéndose más recurrentes las visitas, entonces se compraron una casa donde vivieron hasta el final de sus vidas, esa casa es hoy el Centro Dramático Rural, una vivienda de pueblo adaptada para acoger artistas y realizar proyectos donde la memoria y la resiliencia son los ejes de sus experiencias: *Una casa azul, sembrada en medio de la tierra castellana.*

Como hombre de teatro he estado viajando por muchos lugares, huyendo de mi tierra natal, Valencia, donde nunca sentí que mis raíces estuvieran allí... en Madrid he estado los últimos cuarenta años de mi vida y allí he desarrollado mi trayectoria profesional; mi padre nació en un pueblo de Madrid y por momentos creí que ahí estarían mis raíces... pero tampoco. He tenido que volver a Mira para entender profundamente como soy y de dónde vengo... No ha sido gracias a las respuestas a las preguntas que he hecho a los mayores del lugar cuando he tratado de averiguar qué pasó antes de aquella noche de guerra, las razones por las que mi abuela se fue del pueblo... No recuerdan lo que no les conviene. Puedo imaginar varias razones, en los pueblos no se ve bien que una persona y menos, si es mujer, sea libre, pero la verdadera razón nunca la sabré. Así que, después de migrar por muchos lugares del mundo,

he recalado aquí y empiezo a entender que el sentido de este proyecto, del Centro Dramático Rural, ha sido encontrar arraigo, aunque no ha sido fácil, no te acogen bien si llegas libre de equipaje, de pensamiento e ideas. Pero si, creo que he llegado a este lugar para dar luz a las sombras, para poner color en las calles con el Museo en los Muros, Arte al aire libre, para recuperar la memoria de los mayores, aunque no se acuerden de según qué temas y reconstruir imaginariamente los espacios perdidos, esos donde la infancia se quedó detenida.

Y, por supuesto, este lugar permite que vengan migrantes de todas partes, para crear, para mostrar sus miedos y deseos... y aunque no se les reciba a bombo y platillo; las fiestas aquí tienen otro carácter, si hay oportunidad para bailar sobre las piedras viejas, hacer música en los rincones más insólitos, escribir poesía y crear piezas de teatro de objetos; un universo que he podido inventar aquí, alejado del ruido de la ciudad. Y, sobre todo, acoger propuestas y artistas como Dave Aidan y su compañía l'ayapampa, que con su obra “Mojado”, ha tenido la oportunidad de imaginar el río que lleva de la miseria a un posible futuro mejor, en estas tierras manchegas.

Siempre me ha preocupado qué quiero contar y cómo... ahora, poco a poco, entiendo mejor el sentido del Centro Dramático Rural, un lugar de acogida para propuestas o artistas que no tienen fácil encontrar un espacio para mostrar su visión del mundo... una idea quijotesca para pelear con los molinos de viento de la ignorancia.



Figura 1. Fotografía tomada por Dave Aidan de la fachada del Centro Dramático Rural y el cuadro de Israel Nicolas Torres

Página web del Centro Dramático Rural:
<https://centrodramaticorural.es>

Mojado: Residencia de creación de la Cía. l'ayapampa en el Centro Dramático Rural.

La Cía. l'ayapampa surge con el objetivo de explorar y generar nuevos discursos escénicos, dando visibilidad a la creación emergente.

Como compañía queremos investigar, jugar y crear propuestas y actividades culturales que aborden temáticas sociales que nos incumben en nuestro día a día.

Buscamos desarrollar un lenguaje escénico propio con la integración de diferentes disciplinas vinculadas con lo ancestral, el movimiento, la performance, el teatro y la utilización de espacios no convencionales.

Creemos en el poder transformador de las artes como herramienta de cambio social y cuestionamiento.

Nuestra primera pieza escénica llamada **Mojado** surge del trabajo unipersonal de final de formación en la Escuela Cuarta Pared de Madrid.

En esta propuesta escénica nos sumergimos en el conflicto fronterizo y la migración entre México y Estados Unidos. El título hace referencia al término despectivo “wetback” o “espalda mojada”, utilizado para menospreciar a los migrantes que cruzan el Río Bravo hacia los Estados Unidos.

Después de varios años de investigación, **Mojado** se estrenó en Abril de 2022 en la Sala La Usina de Madrid. También ha formado parte de las residencias técnicas y la programación del Centro Cultural Paco Rabal de Vallecas y del Festival “Ético” de Teatro Inclusivo y Comunitario organizado por el Centro TNT-Atalaya de Sevilla.

Nos nutrimos del teatro, la danza folclórica latinoamericana, la performance, el cuerpo y la poesía para narrar la historia de un joven migrante que se ve forzado a cruzar el Río Bravo, uno de los puntos fronterizos más peligrosos del mundo. Este joven representa a millones de personas que deciden arriesgar su vida en busca de un futuro más digno.

Como migrante, siento la necesidad de contribuir a que estas historias no queden silenciadas, ahogadas en el río sin ser rescatadas.

Residencia de creación en un entorno rural.

En el verano de 2021 pusimos rumbo a Mira para realizar una residencia de creación en el Centro Dramático Rural, bajo la asesoría en dramaturgia de Adolfo Simón.

Esta experiencia enriqueció significativamente la propuesta, ya que el entorno rural y el contacto cercano con la naturaleza permitió el desarrollo más profundo de los temas abordados en la propuesta.

La tranquilidad del entorno y la distancia de la voraz agitación urbana facilitaron tiempos de reflexión más adecuados, permitiéndonos evitar discursos repetitivos y sin fundamento.

La interacción con las comunidades rurales favoreció positivamente la perspectiva de la propuesta, aportando narrativas y vivencias que influyeron directamente en el montaje.

Esta integración facilitó un intercambio cultural, llegando a transformar tanto nuestra visión del asunto como a los habitantes locales, promoviendo un diálogo sobre las realidades y desafíos del entorno rural.

En tiempos pasados, las personas se veían obligadas a abandonar sus pueblos en busca de un futuro mejor en la ciudad. Hoy en día podríamos decir que se está dando la vuelta a la situación, ya que vivimos enfrentados a ciudades hiper masificadas donde los procesos creativos están sometidos a ritmos desproporcionados.

Bajo nuestra experiencia podemos afirmar que en el ámbito rural la creación opera a un ritmo diferente, donde el tiempo se expande, ofreciendo una atmósfera rica para la reflexión y la experimentación. Este ritmo desacelerado nos permitió sumergirnos más plenamente en el proceso, dándole valor al procedimiento más que al resultado y trabajando sin la presión constante de los plazos y la competitividad urbana.

Trabajar en un contexto rural nos permitió encontrar el equilibrio necesario para mostrar una propuesta más sólida y reflexiva.

Consideramos que las residencias creativas en los márgenes rurales pueden permitir a los y las creadoras, apartarse de las distracciones urbanas y aden-



Figura 2. Mojado. Dave Aidan. Fotografía © Ivanna Thais.

trarse en un espacio que ofrece una relación más directa con la naturaleza y la comunidad local. Esta inmersión fomenta además una conexión renovada con el ritmo natural del tiempo, permitiendo probar nuevas ideas y equivocarse para volver a encontrarse. Estos tiempos de profundidad y serenidad son muy complicados de conseguir con el ambiente frenético de la ciudad.

El éxodo y la migración en la creación escénica.

El éxodo, entendido tanto como el desplazamiento de comunidades rurales hacia centros urbanos en busca de mejores oportunidades, como las migraciones forzadas por conflictos o crisis económicas, se convirtió en un tema crucial en la narrativa contemporánea muy vinculada con nuestra creación.

Esta residencia nos proporcionó un escenario ideal para explorar y representar estas experiencias migratorias. Nos permitió abordar estas temáticas desde una perspectiva más auténtica y situada.

La representación del éxodo en las artes escénicas a menudo se centra en la pérdida de la identidad y el desarraigamiento. Gracias a las investigaciones propiciadas por el entorno también pudimos capturar la nostalgia y la complejidad emocional asociada con el abandono de la tierra natal, ofreciéndonos una comprensión más matizada.

Al explorar temas como el éxodo o la migración, las residencias artísticas en entornos rurales pueden contribuir a una revalorización del espacio rural, destacando su relevancia cultural y social. Este enfoque permite una visión más crítica de las razones que hay detrás de las migraciones, al tiempo que se celebra la riqueza de la vida rural y su potencial para ofrecer soluciones creativas a los desafíos contemporáneos.

El Centro Dramático Rural de Mira ejemplifica el impacto positivo de las residencias de creación en entornos rurales. Proporciona un espacio de creación en un entorno único, fomentando una experiencia extraordinaria que combina el arte con la introspección, permitiendo desarrollar proyectos con un carácter más crítico.

Podemos reafirmar que la proximidad con la naturaleza y la tranquilidad del entorno han facilitado una creatividad más fluida y una mayor capacidad de innovación. La desconexión del bullicio urbano permitió una concentración más intensa y una exploración exhaustiva de los temas tratados.

Las residencias de creación artística en entornos rurales nos han ofrecido una plataforma única para la exploración de temas que se entrelazan con las realidades socioeconómicas contemporáneas. La visión de creación desde estos parámetros promueve un diálogo significativo en la vida rural y las dinámicas migratorias.

Después de nuestro paso por el CDR, podemos garantizar que el medio rural puede ser un catalizador creativo en vías de crecimiento y en dónde se debería poner el punto de mira.

Estas residencias representan una oportunidad para repensar la función de las artes escénicas en la sociedad actual, destacando la importancia de generar espacios de creación que escapen de la vorágine urbana y celebren la diversidad y riqueza del entorno rural.

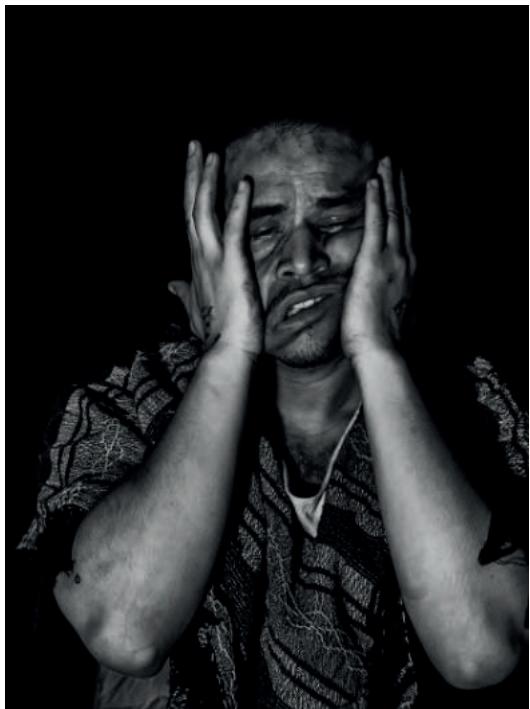


Figura 3. Mojado. Dave Aidan. Fotografia © Ivanna Thais.

PRECAUCIÓN SUELO MOJADO

Damián Montesdeoca

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0009-0001-9273-9253>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.13

Voy caminando por algún lugar público. Puede ser una biblioteca, una estación de tren o un centro comercial, no importa. A cierta distancia, en la misma línea de la dirección a la que me dirijo, veo un cartel amarillo en el suelo. Me detengo y lo observo. Es totalmente reconocible, se identifica con gran facilidad. Sin necesidad de girarme, sé que en ambas caras tiene el dibujo simplificado de una persona resbalándose y precipitándose hacia detrás, con una pierna en el aire. El monigote está rodeado por un triángulo. Esta forma de tres ángulos, tres lados y tres vértices está relacionada simbólicamente con un aviso de peligro. La advertencia me informa del riesgo, me pone en alerta, en estado de máxima atención. Enfoca mi punto de vista, reduce el objetivo y centra la mirada. Su presencia me altera. Provoca un cambio de ruta. Estimula mi capacidad de accionar, así como la de pensar o crear, más allá de lo imaginable hasta el momento de este encuentro. Funciona como obstáculo físico y metafísico. Al tomar conciencia de ella, resulta imposible ignorarla, especialmente estando dentro de un sistema de signos comunes establecidos. Y no es que no sea posible eludirla por falta de posibilidad real, por incapacidad para ser pasada por alto mirando hacia otro lado o haciendo como que no está ahí. Se presenta como imposible por acogerse a una serie de convenciones socialmente instauradas. Su presencia está debidamente avalada. Se le ha abierto la puerta de par en par, se le ha invitado a tomar un té y ha tomado la decisión de quedarse todo el tiempo que sea posible, alargando la visita.

Su origen no es arbitrario, viene por un motivo específico y premeditado. Su nacimiento es consecuencia directa de su utilidad. Es una herramienta inventada para transmitir rápidamente un concepto. Intenta ayudar, quiere que nadie pierda su valioso tiempo que corresponde a las ineludibles ocupaciones cotidianas. Pretende otorgar una comunicación veloz, adecuada a un sistema basado en el progreso. Por tanto, el mensaje es emitido de la forma más transparente posible, sin dejar ningún espacio para la duda o la interpretación. El cartel pretende presentarse como un signo cerrado que responda de manera lo más eficaz, inmediata y universal posible ante una necesidad de comunicación. Tiene la intención de que el mensaje se transmita con total claridad. Esta voluntad, en apariencia inocua, encierra un propósito de control. Su cristalinidad está al servicio del mecanismo que da forma, ordena y estructura nuestra sociedad. Su simpleza le permite creerse indiscutible. Y tiene cierta razón. ¿Sería posible establecer un debate con un cartel? Un objeto material con un significado claro y conciso no ofrece, en su propia esencia, la capacidad de ser contradicho. Ahí radica su fuerza, en su unidireccionalidad y, por tanto, su impermeabilidad. De forma práctica y objetiva, enfrentarse a un signo objetual que ocupa un lugar en el espacio, es decir, oponerse a una cosa, a un trozo de plástico con un significado, no resultaría de gran interés, más allá de jugar con las posibilidades de interacción con el mismo. Sin embargo, plantear un enfrentamiento con el mensaje que hay detrás, con los lugares desde donde es expresado y con la propia forma de la emisión, abre la posibilidad de encontrar recovecos en el sistema de comunicación que permitan desarrollar modos de expresión que traspasen la rigidez del propio signo. Es posible emplear sus propias características formales y conceptuales como material creativo. Además, abre la puerta a explorar temas que surgen de forma asociativa con el propio objeto.

Me doy cuenta de que llevo un rato sin moverme, con la mirada clavada en el cartel. Sacudo la cabeza y miro alrededor. Me fijo en las demás personas y me pregunto si alguien más se ha quedado con la mente abstraída, mirando fijamente a ese trozo de plástico amarillo. Parece que no, aunque tampoco puedo saberlo a ciencia cierta. Decido acercarme al letrero, me apetece observar detenidamente su naturaleza y descubrir qué más trata de decir. Ahora puedo leer con claridad el texto que aparece, aunque ya podía intuirlo o imaginarlo. La señal reza: "Precaución suelo mojado". Esta frase traduce a un lenguaje directo, en forma de palabras, el significado del cartel. La frase es el cartel y el cartel es la frase. El objeto puede ser sustituido por el enunciado, y

viceversa. En alguna ocasión, he presenciado otras versiones de este mismo letrero que no incluyen ningún texto, que depositan toda la carga semántica en el dibujo de la persona que se cae. Incluso, he podido observar algún ejemplar donde, por el paso del tiempo y el continuo uso, toda imagen o palabra ha sido borrada, dejándolo desprovisto de cualquier apoyo gráfico. En este caso, su propia forma de cartel plegable y su gualdo color, funcionan como sustituto del significado original.

El camino de la construcción y deconstrucción del significado del letrero se realiza en sentido lineal. Primero aparece una realidad específica. El suelo ha de ser limpiado con asiduidad, dado que pertenece a un espacio transitado frecuentemente. Por ello, se hace imprescindible informar a quienes circulan que han sido realizadas las labores de higienización y que, por tanto, deben tener cuidado con el agua jabonosa depositada que podría hacerles resbalar. Para ello, se redacta una frase que comunique de forma resumida esta situación. Se simplifica el mensaje en tres palabras que expresan todo lo imprescindible. La dirección de la atención hacia la superficie del pavimento, las condiciones húmedas en las que éste se encuentra y la idea del peligro que esto puede suponer, quedan claramente reflejadas. Por si esta síntesis no fuera suficiente se realiza un ejercicio de transcripción a otro sistema comunicativo. Del lenguaje escrito se pasa a la representación iconográfica. ¿Vale más una imagen que tres palabras? Sin duda permite expresar la idea de forma más directa. Hace posible la comprensión del mensaje independientemente del hecho de saber leer. Expande los límites de la comunicación, generando otro código que se convierte, por convención, en reconocible. Una vez establecido el contenido textual y visual es necesario concebir un soporte. El formato del cartel permite situarlo en diversos lugares, gracias a su bipedestación. Además resulta cómodamente transportable, al poder plegarse. Este modelo es denominado en ocasiones por algunas empresas como *cartel sándwich*. En cuanto a su aspecto externo, se hace necesaria una alta visibilidad. La elección del color es fundamental. El amarillo se sitúa en un puesto muy alto dentro de los colores que el ser humano puede percibir en su espectro de visión. En la naturaleza, es uno de los que aparece de forma más habitual en los casos de aposematismo (del griego *apo* “lejos” y *sema* “señal”). Gran variedad de especies animales y vegetales emplean este tipo de coloraciones para ahuyentar a sus depredadores. En otras ocasiones, la pigmentación de la fauna provoca el efecto inverso, el de ser visto sin desecharlo. En los casos de xantismo (del griego *xanthos*, literalmente “amarillo”) se produce una colora-

ción anómala en tonos amarillentos. Esto produce, en especies como los reptiles, una mayor visibilidad por parte de sus presas, dificultando su camuflaje. La alta capacidad de percepción de este color provoca que, culturalmente, muchas de sus variantes sean utilizadas para asuntos relacionados con un alto nivel de atención. El tipo de amarillo más empleado en la señalética es el conocido como amarillo tráfico. Esta variante, procedente del cromato de plomo, tiene un ligero toque anaranjado. Combina una alta visibilidad con una óptima capacidad de lectura de grafías en su superficie, especialmente las de color negro y rojo. Por ello, es habitual observarlo en elementos del mobiliario urbano o en el transporte público. El cartel, desprovisto de cualquier mensaje escrito, emite igualmente la idea de advertencia, inscrita en la esencia de su forma y su color.

Tengo la cara totalmente pegada al plástico. Mi nariz roza la superficie del cartel. Me aparto un poco y cierro un momento los ojos, sigo viendo el amarillo en mi mente. Compruebo que nadie me ha visto en esta anómala interacción con la señalética. Cada cual va a lo suyo y nadie se ha fijado, o lo disimulan bien. Decido ir algo más allá, me aventuro a coger el cartel y lo sostengo en alto, invitando a que nuestra presencia en conjunto sea observada. No recibimos demasiada atención. Los quehaceres y preocupaciones particulares hacen que este evento pase prácticamente desapercibido. Más allá de alguna mirada de soslayo y otra de desaprobación, mi intento de trasladar la atención hacia un objeto que suele pasar desapercibido es un fracaso. Sin pensarlo demasiado, de otro modo no sé si me atrevería a hacerlo, pliego el cartel y me lo meto debajo del brazo. Salgo a la calle, disimulando lo mejor posible. Decido dedicarme a pasear alegremente con el cartel. Se convierte en una práctica rutinaria. Día tras día, recorremos diferentes rincones de la ciudad. A veces lo dejo un rato en algún sitio y observo cómo modifica el movimiento urbano. Lo deposito en el hueco de una puerta abierta, transformando el modo en el que ésta puede ser atravesada. Disfruto de la capacidad que tiene para reorganizar el tránsito de las personas. Me fijo en cómo se mueve la gente, participando de forma inconsciente de una acción colectiva. El cartel ya no es de nadie, porque ninguna persona lo identifica como suyo y, a la vez, el cartel pertenece a todo el mundo que pasa. Sin saberlo, forman parte de una comunidad. Las sociedades se han caracterizado, a partir del comienzo de la agricultura, entre otras cuestiones culturales, sociales y políticas, por ubicarse en un espacio específico dentro del territorio terrestre. Ya sea por la cercanía a suministros de agua, condiciones climáticas favorables o las posibilidades defensivas que éste ofreciera. Habiendo abandonado la vida

nómada, se hace necesaria la búsqueda de la seguridad, que permite mantener y conservar lo construido. Para ello, las comunidades se conforman con una infraestructura material y técnica. Desarrollan sus recursos, pero también construyen una ideología social, política y de identidad. Esto, sin duda, permite poner en valor lo propio en común y ayudar a protegerlo frente a posibles amenazas. Porque parece que se trataba de esto, de sobrevivir. De juntarse alrededor de un mismo fuego. De no pasar frío. De contarse historias que pasaran de generación en generación y mantuvieran vivo el legado.

En la configuración de estos espacios comunes, se establecen los límites entre lugares públicos y lugares privados. Esa idea de protección común, se lleva también al núcleo familiar cercano o individual. El invento de la puerta permite marcar la diferencia entre lo propio y lo común. Esta convención social se expande y se convierte en un signo universal. Como sociedad, hemos decidido abrir un hueco en la pared y darle la posibilidad de estar tanto abierto como cerrado, por no hablar de la escala de entornados y sus posibles interpretaciones. Este acto simbólico se establece gracias a una contradicción entre confianza y miedo. Por un lado, se asume la comprensión del elemento como marcador de los límites que debemos y no debemos sobrepassar. Por otro, permite un estado de protección directamente ligado a la idea originaria de supervivencia. Así como, a pequeña escala, hemos establecido este acuerdo, a gran escala nos encontramos con el espacio de la ciudad. Lo público aparece para ser usado como medio de comunicación, de intercambio, de exposición, de encuentro y de conflicto. La auto-representación de la sociedad, la capacidad de, a través del encuentro múltiple, generar una identidad (o conjunto de identidades, no habría que olvidar la pluralidad y permeabilidad del concepto) nos pone en la tarea de construirnos desde la escucha de otras realidades, con apertura de pensamiento y con capacidad de adaptación a cuestiones que se escapan de los preceptos que podemos tener a priori. Resulta prudente utilizar esa conciencia para no perder de vista la polarización que está en auge. Tras el trauma de la Segunda Guerra Mundial y los múltiples trastornos que hemos sufrido a posteriori, aparece, lógicamente una deconstrucción de los ideales de nación, identidad y cuerpo. La idea de pertenencia aparece difuminada e incluso desaparecida. Como sociedad, necesitamos otros lugares, o no lugares, donde identificarnos y, por tanto, significarnos. Como seres individuales encontramos en la imaginación, la creatividad y el pensamiento lateral, la posibilidad de encontrar un camino para definir, o no definir, quiénes somos o queremos ser.

Pasan los días, los meses y los años y yo sigo paseando el cartel por doquier. Viajamos a diferentes ciudades, pueblos y parajes deshabitados. Poco a poco y sin darme cuenta, se va convirtiendo en una acción reconocida, repetida, viral. Se vuelve una moda. Empiezo a ver muchos carteles de “Precaución suelo mojado” por ahí. Hacen camisetas, bolsos y hasta alguna canción. La autoría está absolutamente difuminada, yo no veo ni un duro. Se le otorgan muchos sentidos. La gente los pone en la puerta de su casa, cuando no quieren que se les moleste. Se sitúan junto a ríos que se están secando. Los colocan en fronteras, en edificios abandonados, en pisos turísticos y en embajadas. Se convierte en un objeto simbólico de libre uso. Es lo que cada cual quiera que sea. Cada persona, cada cuerpo, le otorga un valor simbólico singular. Se convierte en un elemento público situado junto al concepto de identidad. El ser humano y su cuerpo aparecen como conexión entre lo público y lo privado. El cuerpo supone, como representación física de cada individualidad social y política, un espacio puesto en relación. El acto de ubicarse en un lugar común, representa el derecho a significarse, a establecer una ideología y a encontrarse con otras formas de pensamiento, teniéndolas en cuenta para la construcción de un mundo plural. Es cada cuerpo, entendido como materia y cómo identidad, un lugar físico y político que se vuelve efervescente al ponerlo en el encuentro. Compartir el espacio supone una revalorización de la búsqueda de una genealogía común. Una reinterpretación de la idea de supervivencia, donde el fuego podría volver a ser un lugar donde generar relatos y compartir ideas.

Damián Montesdeoca es contratado predoctoral en el Proyecto de Investigación PID2023-148236NB-C21 – Artes vivas y Prácticas expandidas de investigación creación: experimentalidad y genealogía. MCIU/AEI/10.13039/501100011033
Fondos FEDER. UCLM.



Figura 1. Precaución. Suelo Mojado. Damián Montesdeoca. Fotografía: ARTEA

ICARE

Melania Olcina Yuguero

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0009-0001-3054-2172>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.14

Introducción

Esta investigación teórico-práctica se caracteriza por su enfoque multidisciplinario, fusionando conceptos de la danza contemporánea, los arquetipos mitológicos y la tecnología digital, con el objetivo de proporcionar soluciones innovadoras y avanzadas a los desafíos actuales que corresponden a la línea de investigación: Hibridación y transmedia. Discursos artísticos digitales. El cuerpo en movimiento frente a la pantalla. Lenguajes, traducciones y contaminación entre prácticas creativas. Programación y algoritmización de la vida.

Hibridación y Transmedia en relación a la investigación teórico-práctica en el audiovisual Icare.

Ahora, profundicemos en cómo la investigación teórico-práctica de Icare aborda la hibridación, a través de la convergencia de una disciplina tradicional como la danza contemporánea con la tecnología digital, generando así nuevas formas de expresión. Por otro lado, el transmedia sería la expansión narrativa de la investigación teórico-práctica a través de diversas plataformas. En lugar de limitar la danza a los espacios escénicos convencionales podría, desplegarse en otros formatos, ya sea a través de una obra audiovisual, que registre experiencias fenomenológicas. Esta investigación teórico-práctica se convierte en un punto de partida para entender cómo la danza y la tecnología digital pueden encontrarse de manera novedosa.

El audiovisual *Icare* es un ejemplo concreto de discurso artístico híbrido que aborda la fusión entre el cuerpo poético, el mito antiguo y la tecnología moderna. A continuación trataré de desglosar el proceso de investigación y creación que sostiene el audiovisual *Icare*, a través de una breve exposición de las ideas principales que constituyen los fundamentos teóricos para su creación.

En primer lugar, se trata la interpretación del estado de tránsito y metamorfosis en el mito de Ícaro destacando el final trágico a través de la caída onírica o el descenso como ensueño. Se rescata del mito la caída como destino final y desenlace trágico irreversible, vivido a través de un estado de ensueño poética.

En segundo lugar, se aplican prácticas basadas en la meditación que complementan la metodología, la cual está principalmente basada en visualizaciones *ideokineticas*, constituyendo el punto de partida de esta investigación. En ellas se hace especial hincapié al proceso de metamorfosis del cuerpo, pensado como una materia poética. Las visualizaciones *ideokineticas* son meditaciones guiadas o ejercicios inducidos verbalmente que usan la visualización de imágenes de acción para estimular una respuesta neuromuscular específica. En este proceso, se integra la idea y el movimiento, vinculando la intención consciente para actuar (idea) y la organización inconsciente neuromuscular (movimiento). Las visualizaciones se practican bajo los principios de la meditación desde el estado de vacío o quietud, como punto de partida y finalización, donde la mente y el cuerpo pueden unirse. En la primera parte del proceso, se realiza un trabajo preparatorio de calentamiento que comienza con la observación del estado de quietud y la respiración diafragmática (ventral) desde la posición constructiva de descanso (tumbado boca arriba) y que relaciona con otras prácticas de meditación. En la segunda parte del proceso, se usan visualizaciones creativas de imágenes sugiriendo verbalmente ideas y sensaciones, en forma de meditaciones guiadas, mientras el intérprete escucha y permanece inmóvil antes de iniciar la improvisación. Con relación a esto, en el proceso creativo de *Icare*, se elaboran visualizaciones que se ejecutan como improvisaciones corporales, abiertas a lecturas polisémicas que dependen de la comunicación entre el emisor del audio-texto (mensaje) y el receptor (intérprete). En este sentido, en cada una de las sesiones se aborda la idea de la caída desde diferentes puntos de vista, componiendo una mirada fragmentada y poliédrica del mito que dependerá de la expe-



Figura 1. Proceso
creativo y videodanza,
Melania Olcina



Figura 2, Proceso
creativo y videodanza,
Melania Olcina

riencia fenomenológica materializada por el cuerpo del intérprete. Durante el proceso creativo para la realización del audiovisual *Icare*, se necesita la colaboración activa del intérprete para explorar los efectos físicos, psíquicos y emocionales provocados por la experiencia vivencial de las visualizaciones.

En tercer lugar, el propósito es capturar los fenómenos corporales (improvisaciones) en una obra total (audiovisual), a partir de la práctica corporal de estos fragmentos audio textuales que componen un campo de posibilidades o una serie de metamorfosis sobre el personaje mitológico de Ícaro. De este modo, la obra audiovisual final se afirma como una improvisación pautada que aglutina todas las experiencias fenomenológicas pasadas registradas por el artefacto filmico durante el proceso creativo. El medio audiovisual no solo se utiliza como un recurso didáctico para mejorar las habilidades técnicas y expresivas del intérprete mediante un aprendizaje por observación de las grabaciones de video, sino también documenta la acción efímera, la inmortaliza en un soporte de inscripción, conservando su memoria como un fósil del acontecimiento. Por lo tanto, la obra audiovisual cristaliza la tensión entre lo espontáneo y lo fijado, entre el acontecimiento irrepetible y la preservación del archivo visual. Además, el dispositivo filmico se utiliza como un recurso expresivo y dramático que participa activamente en la composición coreográfica de la obra mediante el encuadre, el montaje y la edición condicionando la mirada, el cuerpo, el tiempo y el espacio. Finalmente, se produce una obra de arte audiovisual que sirve como síntesis poética del proceso creativo, desbordando la función meramente representativa del mito de Ícaro y aportando un valor innovador al contexto artístico contemporáneo.

Por lo tanto, a través de la materialización del audiovisual *Icare*, esta investigación teórico-práctica no solo se posiciona como una expresión artística tangible de los conceptos discutidos, sino también como un estudio de caso ilustrativo de cómo la hibridación y el transmedia pueden manifestarse en la práctica creativa. El artefacto filmico se convierte en un documento que captura la riqueza de la experiencia fenomenológica, demostrando cómo la tecnología no solo amplifica sino que también enriquece la narrativa, haciendo del cuerpo el protagonista fundamental del relato.

Discurso Artístico Digital en el audiovisual *Icare*

Al explorar estas nuevas formas de expresión, nos encontramos con una interesante tensión entre lo somático y lo tecnológico. Este concepto se de-

sarrolla aún más en el discurso artístico digital del audiovisual *Icare*. En este caso, se muestra la tensión entre el cuerpo vivido (somático) y el cuerpo tecnológico (imagen). Según Gabriel Villota Toyos en su artículo «Presencia, huella y registro en la vídeo danza. Apuntes a partir del Suite For Two» (Merce Cunningham, 1960), el soporte audiovisual es una huella que queda como testimonio y registro de la experiencia vivida, retomando las teorías de Emmanuel Lévinas y Jacques Derrida. El audiovisual *Icare*, más allá del primitivismo y simplicidad en el uso del dispositivo y su subordinación a la danza, está dotado de entidad propia como inscripción y escritura audiovisual, en tanto que es registro y huella de una experiencia fenomenológica de la presencia corpórea. Por tanto, el dispositivo cinematográfico se utiliza como registro de la acción performativa, documentando la experiencia vivida de la presencia corpórea en un sitio específico. El resultado audiovisual es testimonio de la obra entendida como acontecimiento de la acción creadora y performativa, que transforma el espacio y es irrepetible en el tiempo. Esta acción fugaz (improvisación guiada) es grabada, con un fin mnemotécnico, para perdurar o permanecer en el tiempo como una imagen. En este sentido, se entiende el soporte como un dispositivo de resistencia al tiempo, como un archivo que permite reproducir la obra y recuperar su memoria frente a su pérdida o ausencia. Por tanto, el artefacto audiovisual fosiliza el cuerpo vivo reproduciendo su imagen como una memoria casi fantasmagórica de un acto performativo que tuvo lugar en una espacio y tiempo pasado, a la vez que inscribe la experiencia del cuerpo vivido.

En la video danza, el acto performativo no requiere la presencia física del espectador, sino que necesita una mirada que atestigua la veracidad y la autenticidad de la experiencia fenomenológica. La creación audiovisual *Icare* construye la dramaturgia en torno a la mirada, por ello es importante el punto de vista. Este cuerpo tumbado boca arriba es observado desde un punto de vista en ángulo cenital, como si el espectador observase el cuerpo desde el punto de vista de un microscopio o desde la mirada curiosa de una lupa, dotando de grandeza a la miniatura. Según palabras de Gaston Bachelard (1957: 143), «coger una lupa es prestar atención, pero ¿prestar atención no es ya mirar con una lupa? La atención por sí misma es un vidrio de aumento».

Esta investigación teórica-práctica se articula en torno a la elaboración del audiovisual *Icare*, cuyo eje principal gravita sobre la relación de correspondencia dinámica entre el cuerpo somático y el espacio virtual como experiencia de mutuo cruzamiento e intercambio. El cuerpo vivido habita un espacio

Figura 3. Proceso creativo y videodanza,
Melania Olcina



Figura 4. Proceso creativo y videodanza,
Melania Olcina



insularizado, es un cuerpo encapsulado en un espacio mínimo. La experiencia del espacio se comprime, delimitando el cuerpo en una celda íntima, de tal modo que queda aislado en un micro espacio, potenciando la sensación claustrofóbica o agorafóbica de compresión en el interior de un espacio ínfimo y limítrofe. En consecuencia, el audiovisual capta la insularización del cuerpo encerrado en un micro espacio, un cuerpo cuya respuesta a esta interpelación espacial será un discurso improvisado de microdanza que hará visible sus sucesos individuales e introspectivos, expuestos a la mirada del dispositivo, haciendo pública una experiencia íntima y solitaria de este cuerpo como único habitante del espacio virtual. Por ello, en el proceso creativo se explora otra forma de meditación llamada *Small Dance*, creada por Steve Paxton, precursor de la danza *Contact-Improvisation*, en la década de 1970 que trata de focalizar la atención en los movimientos desapercibidos y casi imperceptibles del cuerpo como devenires ínfimos, mínimos e insignificantes. El cuerpo es un universo de micro percepciones, en el que los comportamientos moleculares y celulares son detonantes de pequeños fenómenos corpóreos de una microdanza. Según Deleuze (1996: 104), «el devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir».

El Cuerpo en Movimiento Frente a la Pantalla en el audiovisual Icare

Ahora, centrémonos en cómo el cuerpo, en movimiento, se relaciona con la pantalla. Esta investigación teórico-práctica se materializa en el audiovisual *Icare*, cuyo discurso escénico se relaciona con la problemática de la visualización. La dramaturgia se construye en torno a la imagen en movimiento y fusiona el encuentro entre cuerpo e imagen en el espacio escénico. En este sentido, el cuerpo del intérprete se convierte en un elemento plástico en diálogo con el tiempo, el espacio, la mirada y el sonido. Esta idea está desarrollada en las composiciones coreográficas de Merce Cunningham, colaborando junto a los artistas plásticos y visuales Robert Rauschenberg y Jasper Johns, que destacaron el sentido pictórico y escultórico del cuerpo, como ocurre en el audiovisual *Icare*. Bob Wilson investiga este campo como artista visual en sus *Video Portraits*, a través de una cinematografía basada en el tiempo congelado de la fotografía fija. Otro referente importante que utiliza el vídeo como soporte es Bill Viola y en su trabajo también se produce esta sensación de confusión o ambigüedad en el espectador, proponiendo un desafío a la

mirada y exigiendo una actitud contemplativa y espiritual, provocada por la dialéctica entre el estado dinámico en *slow motion* y el estado estático de la imagen.

Según plantea Claudio Castro Filho (2020: 14-15) es un debate que recupera el diálogo entre la movilidad que propone Adolphe Appia en *La obra de arte viva* (1921), como elemento común y unificador de todos los elementos espectaculares, y la inmovilidad simbólica de Gordon Craig, mencionada en su ensayo *El actor y la supermarioneta* (1907). En este sentido, Icare retomaría la materialidad casi gráfica y estática del cuerpo escénico de Craig y la inclusión del movimiento corporal en las composiciones escénicas de Appia. La idea de dinamismo y acción se refleja en el movimiento del cuerpo como protagonista del relato a través de una microdanza ejecutada por el intérprete. El cuerpo como experiencia dinámica, situada y central responde a la interpelación de un espacio insularizado y virtual, mientras transita de un estadio a otro de transformación estimulado por el sonido, el material y los ventiladores.

Lenguajes, Traducciones y Contaminaciones entre prácticas creativas

Pasemos ahora a la intersección de lenguajes artísticos, las traducciones entre disciplinas y las contaminaciones creativas. Cuando diferentes formas de expresión se encuentran, se crea un espacio donde los lenguajes se entrelazan y se influyen mutuamente. Este fenómeno se traduce en proyectos que trascienden las categorías tradicionales y rompen barreras entre prácticas creativas.

En esta investigación teórico-práctica, se aplican las visualizaciones ideokinéticas como enfoque metodológico creativo integrado a la danza, transmitiendo verbalmente visualizaciones para vincular la imagen y el movimiento. Este proceso genera una conversación poética entre la mente y el cuerpo, con el propósito de traducir o interpretar las ideas arquetípicas subyacentes en el mito de Ícaro a través del cuerpo como vehículo expresivo del relato.

En esta investigación teórica-práctica para la realización del audiovisual *Icare*, la danza es un lenguaje corpóreo inscrito en un soporte tecnológico digital. El dispositivo tecnológico sirve como escritura audiovisual, en tanto que es documento para registrar las experiencias fenomenológicas del cuerpo vivido, al mismo tiempo que es un recurso didáctico y soporte artístico de la

obra audiovisual final. Por lo tanto, el discurso escénico del cuerpo se ve condicionado por la problemática de la visualización. El cuerpo es un elemento plástico en diálogo con la mirada que atestigua su experiencia; con el espacio insularizado y virtual; con el tiempo expandido y congelado de la fotografía fija y por último, con la percepción sensorial del material y el sonido que lo rodean.

Referencias

- Bachelard, Gaston. (1957). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro Filho, Claudio. (2020). *Artes vivas: apertura estética e historicidad a contratiempo* [Guía del seminario]. Valladolid: Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Villota Toyos, Gabriel. *Presencia, huella y registro en el vídeo danza. Apuntes a partir de la suite for two (Merce Cunningham, 1960)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

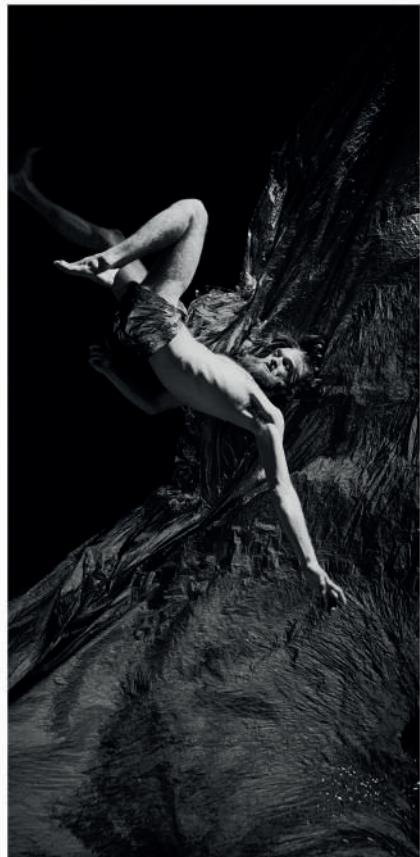


Figura 5. Proceso creativo y videodanza, Melania Olcina

ARCHIVO, PRÁCTICA Y AUTOBIOGRAFÍA

TE PROPONES SIN SABER CÓMO SERÁS RECIBIDO.

UNA PRÁCTICA PERFORMATIVA PARA ACTIVAR EL ARCHIVO VIRTUAL DE ARTES ESCÉNICAS (AVAE)

Irene Mahugo, Romina Casile y Tzu Han Hung

Universidad de Castilla-La Mancha

I. M. : <https://orcid.org/0000-0001-9866-7599>

R. C. : <https://orcid.org/0000-0002-0987-3524>

T. H. H. : <https://orcid.org/0009-0009-7259-1704>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.15

Este texto mientras se pregunta por el archivo, practica maneras de ponerlo en movimiento a través de la escritura, el scrolleo, el copy and paste, el hipervínculo y la búsqueda de palabras que van generando más vínculos, entrecruzamientos y ramificaciones.

[En canon] Este texto practica maneras de ponerlo en movimiento
practica maneras de ponerlo en movimiento
practica maneras de ponerlo en movimiento
maneras de ponerlo en movimiento
de ponerlo en movimiento
ponerlo en movimiento
en movimiento
movimiento

[Respiración larga]

Realizamos un rastreo de diferentes palabras en el buscador de la web que nos permite sumergirnos y acceder a diferentes escritos, enlazando aristas en torno a la idea del archivo y sus problemáticas en las artes vivas. El texto se ha ido conformando a partir de una selección de fragmentos con los que nos fuimos encontrando en la deriva por el archivo, entrelazados con apuntes y preguntas que nos han surgido. Recurrimos a la tipografía en **negrita** para referir a todas **las citas textuales** que incorporamos y a los apuntes en color gris para hacer referencia a gestos y tiempos de la lectura, es decir, éstas últimas son pensadas como pautas para los lectores y las lectoras.

El texto ha sido escrito para ser leído a tres voces, aun así la cantidad de lectores puede cambiar, con la intención de que la reflexión en torno al archivar siga mutando y multiplicándose.

*

Ayer fuimos a ver al Museo Reina Sofía la expo de Olga de Soto, llamada *Re-construcción de una danza macabra* (2024) y nos quedamos con lo siguiente del texto curatorial:

Un archivo no es considerado como tal hasta que se le da un orden, una sistematización, una interpretación. Todo archivo está dotado de una gramática, de un ritmo, de un lenguaje propio. La performatividad del archivo desplegado por la creadora abre preguntas más que respuestas:

abre preguntas
abre preguntas [ECO]

[Respiración larga]

¿Dónde quedan los restos de lo escénico?, ¿el archivo de la danza está en los documentos, en los cuerpos?, ¿quién decide qué trasciende, qué eventos, performances, acciones, deben perdurar y cuáles no?

La danza demuda la palabra, el cuerpo se vuelve sonido y el espacio físico se torna espacio mental.

Ahondamos en **cuestiones como el archivo de lo coreográfico, la memoria oral y corporal, o las posibilidades de traducción de lo escénico al espacio expositivo.**

[PAUSA - Cambio de lectora]

Ante la pregunta por el archivo nos preguntamos:

¿Cómo se archiva?,
¿con qué se hace archivos?

Podemos documentar a través de material visual, sonoro, o escrito, pero ¿cómo archivar lo coreográfico, la memoria oral y corporal?

¿Se puede archivar una experiencia?

¿Se pueden archivar los afectos?

¿Qué relación tienen los archivos con las experiencias en sí?

¿Qué queda más allá de archivos y documentos?

¿Imagen-archivo?

Estamos siendo el medio de transmisión de esas imágenes, la puesta en escena de lo escrito. ¿En qué temporalidad viven los archivos?

- A: archivos que evocan al pasado con deseos presentes
- B: archivos que seducen al presente con deseos futuros
- C: archivos que imaginan el futuro con deseos pasados

- A: archivos que evocan al pasado con deseos presentes
- B: archivos que seducen al presente con deseos futuros
- C: archivos que imaginan el futuro con deseos pasados

¿Es posible desarrollar archivos que continúen movilizándonos, que intenten reconstruir algún germen movilizador de la práctica en vivo?

El archivo vivo y en constante elaboración, es un ejercicio de coagulación, exposición y articulación de diferentes fuentes que queremos sostener. Espacios públicos y privados que pueden multiplicar puntos de vista y ofrecer posicionamientos situados, parciales y temporales.

Encontramos y rastreamos fragmentos de registros, huellas, olores, sensaciones, ecos, narraciones, historias, palabras, cuentos, espacios, piezas, obras que pueden ofrecer tanto minúsculos posicionamientos como mapas enteros de relaciones. Ofrecer un lugar nuevo desde el que sentir, escuchar y estar, desde donde explorar y sumar imaginarios.

Organizar o desorganizar, re-organizar lo que se pone en la mesa.

[SUSURRO] desorganizar, organizar, re-organizar

Experimentar con el límite de lo que ya pasó y de lo que está pasando y pasará.

Experimentar las temporalidades.

[PAUSA - Cambio de lectora]

Buscamos “rastrear” y no sale nada, pero propone otras cosas más abajo.

Decidimos meternos en *Bitácora del MuseoPorVenir* (Ortiz, 2021) y pegamos una parte que nos parece interesante:

En la UARTEs, lxs alumnxs y organizaciones sociales recuerdan los dos años del estallido de octubre de 2019. Fotografías, videos y testimonios evidencian el salvajismo de las autoridades (policías de civil, torturas, detenciones arbitrarias y un chico de 15 años muerto), pero también la diversidad de ciudadanía que se manifestó entonces. Poder reconocer a través del cristal las calles donde sucedieron muchos de los hechos hace la experiencia más sobrecogedora. También se manifiestan colectivas feministas con fuerza y contundencia. Más tarde, nos preparamos para el trayecto al interior del país que inicia mañana. Extraña troupe que no lleva una obra de teatro, sino un museo para discutir el pasado y el presente.

¿Puede el archivo ser un espacio para discutir el pasado y el presente?

¿Puede el archivo ser archivo y práctica a la vez?

Buscamos “práctica” y entramos en *¿Hay alguna teoría que no implique una práctica?* (Cornago, 2015). Copiamos abajo un fragmento:

(¿Por eso necesitamos palabras, para tener parte de los otros, para dejar de ser nosotros mismos?)

Una posibilidad

[SUSURRO] (de salvación)

No en la palabra

sino de la palabra

[SUSURRO] (*¿Qué significará «salvarse de la palabra»?*)

La palabra es el horizonte (histórico) que nos da la posibilidad de un sentido, sin embargo, no se encuentra dentro de la palabra

[SUSURRO] (*Esto es un trabalenguas*)

Lo mejor está fuera

Lo fundamental es lo otro, a lo que no sabemos poner palabras

Si lo fundamental es la experiencia, aquello que no sabemos poner en palabras,

¿sería posible, entonces, imaginar un archivo ideal sin palabras?

Un archivo de gestos,

de sensaciones,

de emociones.

Un archivo que sólo pueda vivir y ser transmitido

de cuerpo en cuerpo

de cuerpos en cuerpos.

[Respiración larga]

Compartir archivos es como compartir intimidad, poniéndola en práctica.

Compartir archivos es como compartir intimidad, poniéndola en práctica.

[PAUSA - Cambio de lectora]

Hemos puesto accidentalmente en el buscador “practic” en vez de “práctica” y saltó el texto *Knowledge and collective practice* (Pérez Royo, 2012) delante. Nos saluda con el proyecto-práctica-investigación: *The archi-mobile*:

Crash Landing a nomadic archive, (...) an archive understood as a shared space, open to anyone interested in it, a space mixing the functions of archive, exhibition space, meeting point, space for screenings and research location.

(...) to trigger conversations among the people in the archi-mobile.

(...) neither that much to acquire knowledge, nor about the interviewee just giving, passing or transmitting information, but rather about his or her being put in the position of the researcher. Going through the documents themselves, interpreting them together with the interviewer, the visitors of the archi-mobile were treated as collaborators.

(...) to foster thinking together: It was not about extracting situated knowledge, embodied knowledge in the interviewee's bodies, but about mobilizing it.

B: Going through, together, mobilizing it, mobilizing it, mobilizing it
A + C: [SUSURRO] movilizándose, movilizándose, movilizándose

[PAUSA - Cambio de lectora]

Buscamos intimidad y arribamos al texto “¿SON ESCRIBIR Y BAILAR LA MISMA COSA? O ¿POR QUÉ ESCRIBIR Y BAILAR SON LA MISMA COSA?” (Arriola y Pérez Galí, 2011) y seleccionamos los siguientes fragmentos:

Hay algo en el no posicionamiento, en lo indefinible, lo borroso, el des-equilibrio que empodera en el momento en que es una decisión consciente. Alguien me dijo una vez que “dar un nombre es poseer”. Es una frase de la que he dudado muchas veces, pero ahora mismo viendo cómo los media están apropiándose de ciertos términos usados por el movimiento me doy cuenta del poder que también da, en este caso en contra, el hecho de definir, de dar un nombre.

te propones sin saber cómo serás recibido

sin saber cómo serás recibido

saber cómo serás recibido

cómo serás recibido

serás recibido

recibido

**pero tienes que arriesgarte a lanzar tu pensamiento
y permitir que la respuesta cambie
o modifique tu manera de pensar**

modifique tu manera de pensar

tu manera de pensar

manera de pensar

de pensar

[Respiración larga]

¿Podríamos decir que dialogar es practicar intimidad?

[SUSURRO] ¿Podríamos decir que dialogar es practicar intimidad?

Me gusta la expresión (...) de “practicar intimidad”, en el sentido de “ponerla en práctica”, de ejercitarse en la creación de esas zonas de lo común que

tanto escasean, dando a entender que en el creciente terreno de privatización y compartimentación de todos los aspectos de la vida es necesario ejercitar la creación de zonas de lo común autónomas.

Estas nuevas formas de relación, que producirán nuevas formas de hacer archivo, nos permitirían también pensar en el archivo como algo en movimiento.

Y todo movimiento genera repercusiones y más movimientos.

¿Qué tipo de movimientos y repercusiones son capaces de desencadenar los archivos?

¿Cómo producir archivos que desencadenen más movimientos?

[A TRES VOCES] y todo movimiento genera repercusiones y más movimientos

[A TRES VOCES] y todo movimiento genera repercusiones y más movimientos

y todo movimiento genera repercusiones

y todo movimiento

genera repercusiones genera repercusiones genera
repercusiones

y más movimientos y más movimientos y más movimientos

y más movimientos

y más
movimientos
y más
movimientos

y más movimientos
y más repercusiones
genera repercusiones
genera repercusiones genera repercusiones

y más movimientos y más movimientos y más movimientos
y más movimientos y más movimientos

y más repercusiones

[PAUSA - Cambio de lectora]

¿Para qué hacer archivos? ¿Cómo plantear la recuperación de ese pasado como una experiencia viva de relaciones y encuentros? ¿Puede que el archivo tome su propio cuerpo y que sea otra cosa?

Buscamos “memoria” y saltan delante de nuestros ojos: “Escenarios y teatralidades de la memoria” (Diéguez, 2008) y escogemos esta parte del texto:

El arte de la memoria pasa por el vínculo entre el recuerdo, las imágenes y los lugares. Me interesa el pensamiento que plantea la memoria como un escenario, como un espacio representacional que tiene su propia teatralidad. Me interesa también la teatralidad que habita en el concepto mismo de representación, entendido éste como un dispositivo que propicia el acto comunicacional y la configuración del lenguaje al poner ante los ojos mediante palabras, imágenes, situaciones y objetos.

Walter Benjamin escribió: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”.

[PAUSA breve - Cambio de lectora]

¿Qué es lo que queda de ese pasado en nuestros cuerpos?

¿Cuál es el registro personal de lo que hemos pasado?

¿Tiene sentido materializar estas imágenes o es mejor mantener su carácter inmaterial?

¿Cómo hacer pública esa memoria compartida sin caer en la nostalgia?

(Cornago y Rodríguez, 2014)

¿Cómo no caer en la nostalgia?

¿Cómo no caer?

¿Cómo no caer?

En el caer me muevo.

En el caer

tiemblo.

Caigo
y tiemblo.

Tiemblo y caigo cuando veo a Mónica Valenciano caer en su presencia, en una presencia que se vuelve sonora.

Buscamos a Mónica Valenciano y sale el texto “Mónica, en la encrucijada de la música” (Sánchez, 1999) y la describe de la siguiente manera:

Como un personaje nómada, que camina con muy poco equipaje por los territorios del arte y que una y otra vez llega a un mismo cruce de caminos: a su espalda la danza, a su derecha la pintura, a su izquierda el teatro, frente a ella la música.

Monta coreografías que se desarman, abre espacios que se expanden, estira la respiración.

Hace poco, en un taller coordinado por ella, Mónica cayó en una vocal que extendió e hizo terminar con h.

Con h, una letra muda en español,

{h} estira su respiración,
estira su cuerpo y su
presencia.

El aire que circula en ella transforma su cuerpo.

[PAUSA - Cambio de lectora]

¿De qué manera el archivo puede recontextualizar?

¿Cómo se interrelacionan los archivos?

¿Hay un contra-archivo?

¿Archivo = verdad y poder?

Buscamos “poder”, no hay resultados.

Lo que puede ser, lo que no. El archivo también puede ser ruina y obstrucción de la memoria: operaciones mnemónicas de destrucción y pérdida.

Puede ser, también, una recreación indispensable.

El otro y lo que hay en el medio «en medio».

[Respiración larga]

A: ARCHIVO BAJO CUIDADO

B: ARCHIVO RESPETUOSO

C: ARCHIVO EN REPARACIÓN

B: ARCHIVO EN CONSTRUCCIÓN

A: ARCHIVO SENSIBLE

C: ARCHIVO BLANDO

B: ARCHIVO SOPORTE

A: ARCHIVO SUAVE

B: ARCHIVO LENTO

A + C: ARCHIVO GENEROSO

B: ARCHIVO CURIOSO

A: ARCHIVO ATENTO

A + B + C: ARCHIVO PEGAJOSO

B: ARCHIVE

A: 檔案

[Respiración larga]

Por último, buscamos “afectos” en el buscador y nos encontramos con el texto “Las palabras y los procesos” (Sainza Fraga, 2013) y traemos este fragmento para terminar:

Y como un proceso más, este texto debe cumplir una condición fundamental: el proceso no es una finalidad, no es un fin, ni hay que confundirlo con su propia continuación hasta el infinito. Por esto agradezco la atención y espero haberme hecho comprender. Si he fallado, este fallo debiera formar parte de su funcionamiento.

Referencias

Arriola, A., y Pérez Galí, A. (2011). “¿Son escribir y bailar la misma cosa? o ¿Por qué escribir y bailar son la misma cosa? En Ó. Cornago (Ed.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp. 92-102). Con tinta me tienes. <https://archivoartea.uclm.es/textos/junio-2011/>

Cornago, O. (2015). “¿Hay alguna teoría que no implique una práctica? Relaciones entre conocimiento teórico y conocimiento práctico”. En Ó. Cornago (Ed.), *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* (pp. 99-130). Adaba. <https://archivoartea.uclm.es/textos/hay-alguna-teoria-que-no-implique-una-practica-relaciones-entre-conocimiento-teorico-y-conocimiento-practico/>

Cornago, Ó y Rodríguez, Z. (s.f.) “Archivo de afectos”. <https://archivoartea.uclm.es/contextos/archivos-de-afectos/>

De Soto, O. (2024) Reconstrucción de una danza macabra [exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/olga-soto>

Diéguez, I. (2008). *Escenarios y teatralidades de la memoria*. <https://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-de-la-memoria/>

Ortiz, R. (2021). Bitácora del MuseoPorVenir. <https://archivoartea.uclm.es/textos/bitacora-del-museoporvenir-2/>

Pérez Royo, V. (2012). “Knowledge and collective practice”. En G. Brandstetter, & K. Gabriele (Ed.), *Dance [and] Theory* (pp. 51-62). Bielefeld: transcript. <https://archivoartea.uclm.es/textos/knowledge-and-collective-practice/>

Rodríguez, Z. (2016). “Archivo Virtual de Artes Escénicas”. En J. R. Alcalá, & V. Jarque (Ed.), CAAC CUENCA. *Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha. doi: 10.2018.03.

<https://archivoartea.uclm.es/textos/archivo-virtual-de-artes-escenicas-una-propuesta-historiografica/>

Sainza, B. (2013). "Las palabras y los procesos". *Efímera Revista*, 4(5) (pp.16-23).
<https://archivoartea.uclm.es/textos/las-palabras-y-los-procesos/>

Sánchez, J. A. (1999). "Mónica, en la encrucijada de la música". En Sánchez, J.A. (Ed.), *Desviaciones (documentación de la 2ª Edición de Desviaciones)* (pp. 31-145). <https://archivoartea.uclm.es/textos/monica-en-la-encrucijada-de-la-musica/>

Irene Mahugo. Contratada predoctoral para la formación de personal investigador en el marco del Plan Propio I+D+i, cofinanciado por el Fondo Social Europeo
(2022-PRED-20644)

Romina Casile. Contratada postdoctoral para la formación de personal investigador en el marco del Plan Propio de I+D+i, cofinanciado por el Fondo Social Europeo
(2020-PREDUCLM-14794)

Tzu Han Hung. Contratada predoctoral para la formación de personal investigador en el marco del Plan Propio de I+D+i, cofinanciado por el Fondo Social Europeo
(2022-UNIVERS-11373)

ARCHIVO MALVA. EXPEDICIÓN BOTÁNICA 1 O CÓMO CONJURAR ENCUENTROS INTERESPECIE ENTRE CUERPOS Y PLANTAS EN UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN - CREACIÓN

Lucero Medina Hú

Pontificia Universidad Católica del Perú

<https://orcid.org/0000-0003-0769-8395>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.16

Hace ocho años me encontré con una malva o quizá ella hizo el camino hacia mí para recordarme un dolor antiguo que había olvidado. La inflamación pélvica fue un síntoma recurrente que me avisó de la presencia de miomas uterinos. Entre las posibles soluciones estaban los anticonceptivos, apurarme a tener un hijo o conectar con una doctora en Cusco que proponía un tratamiento con plantas. Acudí a ella, y entre un cambio de dieta total, infusiones, masajes, baños de asiento y lavados vaginales con plantas, entre ellas, la malva, la escuché decirme al final de nuestra sesión: “No tengas miedo. Vas a recordar”. Yo sonreí, solo quería curarme. Pero esa semana, la malva cantó dentro de mi cuerpo con su vapor. Y recordé.

Así se olvida lo que no se entiende.

Así se entiende lo que no se olvida

Con el pasar de los meses, los miomas se hicieron más pequeños; los dolores del bajo vientre, las manchas amarillas en mi ropa interior y los ardores vaginales cedieron. Aunque recordé, necesité mucho tiempo para digerir el silencio que ronda a mi familia. Aún lo necesito. El año pasado, una hemorragia uterina me alertó sobre el regreso de los miomas: habían más y crecían en zonas donde no es fácil ubicarlos. Están allí como aquello que no recordaba, y que estuvo 28 años silenciosamente activo. En vez de ceder a que me quiten el útero si no iba a ser madre, volví a acompañarme de las plantas, esta vez mucho más consciente de su ser espíritu y medicina. Volver a ellas me llevó

a renovar mis preguntas sobre su lenguaje y formas de vitalidad. Si ellas me habían ayudado a recordar, ¿cómo penetraron mi dolor y conectaron con mi memoria de infancia? ¿cómo tradujeron lo indecible? Desde el impulso de esas preguntas nace Archivo Malva. Expedición botánica 1, montaje de investigación- creación en curso que toma vida como una actividad de la especialidad de Creación y Producción escénica en la PUCP, donde soy docente.¹ Junto con un grupo de artistas, exploramos la realización de un Herbario que, a modo de una instalación performática, presente y active un repertorio de plantas asociadas al cuidado de la salud femenina reproductiva dentro del sistema médico tradicional de mi país, Perú.² A continuación, desarrollaré un poco sobre el proceso que se encuentra en marcha, y luego compartiré cómo para la realización del herbario el concepto andino *kaylla* nos brinda estímulos para pensar/conjurar el encuentro interespecie entre humanos y plantas en procesos de sanación, y encontrar cómo traducir la complejidad de ese proceso en escena.

*Tu calor
mi calor
resto de mis restos
húmeda mi voz*

El proceso creativo de Archivo Malva se desarrolla a través de un Laboratorio de sanación poética donde un grupo de artistas nos encontramos para entrelazar nuestros conocimientos desde los lenguajes escénicos, visuales, audiovisuales y sonoros, así como desde la botánica y la medicina tradicional. A la par, he formado un espacio con estudiantes llamado Pequeña Comunidad de Pensamiento con quienes venimos realizando un mapeo colectivo de herbolarias en los mercados de diferentes puntos de Lima, así como de recetas medicinales familiares en base a plantas que son parte de la memoria intergeneracional del cuidado y la salud de los participantes. Tanto en el laboratorio como en la Pequeña comunidad, los abuelos y abuelas aparecen como aquellos que saben cómo curar.

1 En la especialidad contamos con el Montaje de investigación-creación, actividad bianual que es asumida por un/una docente a tiempo completo de la especialidad, y tiene un carácter formativo ya que participan estudiantes de la especialidad o de la Facultad.

2 El equipo de investigación creación está conformado por Analucía Rodríguez, Ingrid García y Fernanda Mía Chávez. Desde la Dirección de arte, Julio Beltrán y Beatriz Chung. Desde la investigación de movimiento, Yolanda Rojas. Desde la exploración sonora, Abel Castro, y en el audiovisual, Nicolé Hurtado. La Dra. Elsa Rengifo y las ingenieras Cecilia Ono y María Antonieta Alva nos acompañan con una mirada especializada desde la botánica y agronomía, respectivamente.

Para Fernando Cabieses (2019), el acceso a la identificación y el conocimiento de la amplia diversidad de plantas medicinales en el Perú guarda estrecha relación con la urgencia de acciones en torno a la salud como parte de las políticas de Estado, sobre por qué el conocimiento tradicional nos permite entender los conceptos de salud y enfermedad situados en las personas y sus culturas de procedencia, así como concebir los procesos de sanación desde una dimensión no solo individual sino colectiva. Dentro de este sistema, tratar una enfermedad o dolencia requiere de una atención integral que acompañe tanto el plano físico como espiritual de la persona, porque la enfermedad no empieza en lo visible sino en el espíritu, es allí donde se gesta lo que luego experimentamos como síntoma. Desde esta señal, la planta accede al tiempo profundo del dolor, y rastrea la causa al propio ritmo desde sus terpenos, fenoles, flavonoides, entre otros. Así, en un tratamiento se comunican tanto la materialidad de la planta y de la persona como los espíritus de ambas, atravesando tiempos profundos.

En el caso del útero, órgano y fuerza vital, los episodios de violencia física y emocional pueden mermar y bloquear su actividad. Por eso, la presencia de miomas uterinos, la condición de ovario poliquístico o los episodios de violencia sexual, entre otros, son atendidos física y espiritualmente, es decir, integralmente, porque hay que quebrar un silencio que no solo es individual sino colectivo. Hay algo que el útero dice por medio del dolor si la palabra aún no puede nombrar. Las plantas, desde su lenguaje, podrían permitirse entrar en esa zona de lo indecible.

En el sendero de esta escucha, llegamos a nuestras plantas aliadas que constituyen nuestro archivo: la malva acompaña a la ruda hembra y macho, a la salvia y la manayupa; el romero con el chacur, el orégano y el llantén. Son ellas las que nos proponen dónde y cómo ir, y sobre todo, a qué planta llaman para participar. Este proceso también nos ha devuelto a la contingencia que atraviesa la flora en nuestro país que registra una amplia diversidad que corresponde al 10% de la población mundial que se estima en 250 000 especies. Aún así, solo conocemos el 60% de aquellas endémicas y cultivadas, y mucho del saber tradicional no está sistematizado así como tampoco se tiene garantía de que pueda sobrevivir. Ante esto, propuestas como la modificatoria de la ley 29763, Ley forestal y de fauna silvestre, desprotegen la preservación de los bosques, de las comunidades y su derecho sobre dichos territorios (Organización Panamericana de la Salud, 2019). Como se señala en The global



Figura 1. Yolanda atraviesa el espacio de transparencias. Fotografía: Julio Beltrán.

distribution of plants used by humans (2024), esta desprotección sucesiva de las comunidades originarias es también del conocimiento que ellas resguardan y deriva en un quiebre de relaciones entre el ser humano y la naturaleza.

Vuelvo a ti,
me entrego
con los restos de mi propia guerra.
Cedo, completamente inútil,
compañera.
Cedo

Stefano Mancuso propone que la memoria vegetal es de naturaleza epigenética, las plantas son capaces de recordar experiencias pasadas, “su éxito reproductivo y su habilidad para generar progenie dependen ante todo de su capacidad para abrirse en el momento adecuado” (2023, p. 28). Esta es su propia forma de inteligencia conectada con el entorno en que habita desde la memoria de su especie y sus adaptaciones. Acompaño esta idea con lo que Mónica Gagliano (2020) llama un “conocer escuchando profundamente” que permea los espacios-tiempo de interacción con la planta, y provoca una zona de encuentro e intercambios desde la apertura vegetal donde “la planta existe en un estado de comunión abierta en la que la ficción de los límites personalizados se colapsa” (p. 38). Desde estas ideas, propusimos imaginar el espacio-tiempo de sanación como un entorno con sus propias derivas incier-



Figura 2. Cuerpo, membrana, luz y una rama de ruda. Fotografía: Lucero Medina

tas, densidades y afectos. Un entorno, como un mundo. Empezamos jugando con transparencias de papel de distintos tamaños y colores, dispuestos como un tendedero, e iluminados desde diferentes direcciones. El cuerpo se desplazaba entre ellos, revelándose desde sus sombras o desde su imagen superpuesta.

A partir de ello, Julio Beltrán, artista visual que explora desde la iluminación, propone jugar con las escalas y materiales de las transparencias, y disponer unos plásticos de gran formato, transparentes y livianos, colgados desde el techo para separar el espacio pero sin anular una zona de otra y así explorar en la inmersión. Es en este momento que los plásticos adquieren el nombre de membranas, y reaparece para mí el concepto andino de *kaylla*, que se entiende como borde, lindero, cabo, cruce, zona de contacto (Martínez,). Leyendo a Atuq Manga (1994) encontré que *kaylla* fue usada en el siglo XVII por Guamán Poma de Ayala, en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, para referirse a una configuración de espacio-tiempo andino (*pacha*) desde la noción de límite, y que nombra tanto aquellos espacios no visibles pero que podemos intuir que están allí, más allá del horizonte y en nuestra memoria, así como a los tiempos antiguos y no visibles. Esto me lleva a preguntarme si el entorno de sanación que estábamos proponiendo para dar forma al herbario podría pensarse como un refugio que acoja tanto los espacios visibles como los no visibles: desde las retículas iteradas de las hojas en las plantas hasta las oquedades de los cuerpos y sus silencios que también habitan tan-



Figura 3. La manayupa se encuentra con un cuerpo.

Fotografía: Nicolé Hurtado.

to tiempos humanos como geológicos. Pensamos nuestro herbario como un organismo vivo compuesto por membranas que conectan y separan al mismo tiempo las partes que lo constituyen. Todo al mismo tiempo. De este modo, las membranas son un límite o lindero de sentidos que convocan dos tipos de encuentros: con lo no visible y antiguo, y con lo no visible pero que intuimos que está/es. Un espacio y tiempo epidérmicos.

Para Achille Mbembe (2020), el archivo tiene tanto un estatuto material como uno imaginario, y aquí reside su potencia para generar relatos. Creo que abrir el archivo de las plantas implica hacerlo tal y como ellas se ofrecen, intensamente, y dejarnos afectar por todas las voces materiales que los componen, incluidos sus seres, espíritus y dueños. Le Guin nos invita a activar un entrelazamiento de lenguas que nos permita sentirnos nativos de nuestro territorio.



Figura 4. Encuentro entre el cuerpo de Yolanda y la ruda.

Fotografía: Lucero Medina

rio aprendiendo de quienes estuvieron antes que nosotros, lo que significa ir más allá de los límites de nuestra mente e imaginación (2023). En esta curiosidad, nos propusimos conectar con el archivo vegetal desde su epidermis, piel con piel, y jugar con invertir las escalas y maximizarlas: reimaginarlas. Si la relación humano-planta propone un predominio antropocéntrico, ampliar el tamaño de las plantas nos entregó posibilidades de activar desde el estatuto material otros imaginarios, adentrarse en el detalle, observarse desde la planta e invitarnos a conectar, fundirnos y participar.

Las plantas hacen su propia expedición de los cuerpos a través de la ingesta, vapores, emplastos, infusiones, limpias, lavados, entre otros procesos que requieren un tiempo sostenido en la repetición y la duración. Como comparte Gagliano, “nuestro encuentro con las plantas nos enfrenta a los límites de

nuestra capacidad para esta escucha encarnada y esta participación activa” (p.39). Acercarse a ellas, como archivos más que humanos, nos dispone a considerarlas como compañeras de un viaje equitativo a quienes hay que aprender a escuchar. Para Larios (2022), esto significa tanto un desplazamiento de la mirada como de la enunciación para dar cuenta del acontecer del encuentro y cómo ambas materialidades se reorganizan mutuamente.

Así, las membranas nos permiten separar espacios y también conectarlos, nos ayudan a explorar cómo materializar el contacto con el tiempo profundo de las plantas. Son una transparencia que se puede atravesar y a la vez son una veladura cuando se traspasan, remitiendo a la opacidad del encuentro interespecie del que no podemos dar cuenta con palabras, pero sí podemos generar experiencia de habitar un tiempo-espacio con ella. La Dra. etnobotánica Elsa Rengifo (2024) me compartió que el tiempo de las plantas es el del cuidado, desde allí acompañan el ciclo reproductor femenino y sus diversas condiciones, incluso para pre-venir. Es un tiempo de lo íntimo y también de aquello que se esconde ante experiencias vergonzosas o traumáticas. El deseo de sanar es un ir hacia un adelante que no se desliga del pasado sino que en éste coexisten todos los tiempos. En este sentido, que *kaylla* signifique también aquello que es no visible pero que intuimos que está/es nos da guías sobre cómo entrar a ese espacio interior del cuerpo y su proceso de sanar al que no podemos acceder.

Aquí, me parece necesario recoger que Manga Quespi (1994) también ha encontrado en *kaylla* su referencia a otras condiciones espaciales en la cosmovisión andina como el *uju pacha*. *Uju* es el espacio de adentro, esa interioridad y oquedad con su propia dinámica, y que puede tener referencia a lo que Gagliano señala como cocreación en el encuentro planta-humano donde se abren “líneas de tiempo divergentes, espacios eclécticos fuera de la secuencia del tiempo y del espacio” (2020, p.41). Plantas y humanos van juntos en el proceso de sanar, se acompañan en el rastro de infraleves del dolor. Es allí donde las membranas aparecen y nos ayudan a conjurar, desde su propia materialidad, un entorno en el que los cuerpos humanos y las plantas se encuentran en cocreación, en devenir continuo de ese ser y estar con/para el otro, perdiéndose y reencontrándose en esa danza de la renovación que creó el mundo, como dice Le Guin, “que se ha bailado siempre en el filo de las cosas, en el borde, en una orilla brumosa” (2021, p. 208)



Figura 5. Yolanda, la ruda y la membrana.

Fotografía: Facultad de Artes Escénicas- PUCP

El proceso de creación e investigación de Archivo Malva continúa, y *kaylla* nos invita a explorar cómo bailar en esa experiencia límite que es sanar, y darle lugar a que este encuentro inter especie sea como una bruma, un borde donde los tiempos, el deseo, los cuerpos y el dolor se cruzan y desbordan. Alma, mi maestra herbolaria dice que cuando las plantas aparecen en un territorio o se asoman en nuestra cotidianidad nunca es arbitrario. Ellas vienen a curar lo que saben que ese espacio o persona necesitan. Como la malva al borde de los caminos, han sido consideradas maleza, pero son un saber vegetal en constante conexión y movimiento que conjura la medicina desde su estar en el mundo. Porque me he sentido muy perdida, busco un refugio, allí donde mi niña de siete años convive con otras niñas que también fueron tocadas, con sus pedidos de auxilio que fueron arrancados alguna vez como maleza.

Como final, me gustaría que me ayuden a hacer un pedido. Voy a decir unas palabras que son también un llamado, y ustedes si desean, me acompañan repitiendo.

*Malva chacur
compañeras
salvia romero
delaten los silencios
rudamanyupa*

cómplices escuchas
orégano llantén
toda la flora arrancada del sur
viajen de regreso
escapen de los archivos
con nosotros, nosotras,
y sus espíritus
a esta nueva expedición
que es intentar sanar bailar
entre todas
este dolor antiguo.

Así sea

Así sea

Así sea.

Referencias

- Cabrieses, F. (2019). *Apuntes de Medicina tradicional. La racionalización de lo irracional*. Universidad Científica del Sur.
- Gagliano, M. (2020) *Así habló la planta. La conciencia secreta de las plantas y la sorprendente comunicación con ellas y entre ellas*. Gaia Ediciones.
- Larios, Sh. (2022). *Teatro de objetos documentales. La uña rota*.
- Le Guin, U. (2023). *Entre las avenas silvestres. Ensayos y poemas*. Traducción de Andrés González. Editorial El eterno retorno a casa.
- Le Guin, U. (2023). Hacer mundos. En V. Gerber (Ed.), *Una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. Gris Tormenta.
- Mancuso, S. (2021). *El futuro es vegetal*. Galaxia Gutenberg.
- Manga, A. (1994). Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. *Revista española de antropología americana*, (24), p.185-199. Editorial Complutense.
- Mbembe, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Orbis Tertius*, (25) 31. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <https://doi.org/10.24215/18517811e154>
- Organización Panamericana de la Salud. (2019). *Situación de las plantas medicinales en Perú. Informe de reunión del grupo de expertos en plantas medicinales*. OPS.
- Pironon et al. (2024). The global distribution of plants used by humans. *Science* 383, 293–297.
- Rengifo, E. (2024). Comunicación personal.

EL DESCORTEJO ESCÉNICO - CREACIÓN ESCÉNICA COMO ORGANIZADOR DE EXPERIENCIAS DE DESAMOR.

Natasha Rodrigues Padilha

Universidad Pompeu Fabra.

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.17

En las próximas páginas presentaré brevemente cómo se ha dado un cambio de la estructura de marcos sociales definidos en el cortejo romántico de la era premoderna al *descortejo* postmoderno y cómo se han dado algunas representaciones del término de las relaciones en el teatro performativo del siglo XXI, al que llamaré *descortejo escénico*. Finalmente presentaré cómo la creación escénica autobiográfica sobre el desamor realiza un camino sublimatorio, desde una perspectiva psicoanalítica, en el proceso de duelo amoroso.

En otra investigación, todavía no publicada, presento la hipótesis de que la genealogía de la representación de la ruptura amorosa en el teatro no obtuvo su máximo hasta entrado el siglo XXI, con lo cual estuvo mano a mano con la evolución de las leyes de divorcio y principalmente con la liberación sexual, factores que juntos provocaron una crisis en un sistema amoroso que, como observa la socióloga Eva Illouz en el libro *El fin del amor – Una sociología de las relaciones negativas*, era “impregnado de normatividad” (Illouz, 2020, p. 60) y de “marcos definidos”, normalmente establecidos por las normas del cortejo en la era premoderna.

Todo cambia cuando nos adentramos en el posmodernismo o segundo Illouz la “era de la libertad personal radical” (Illouz, 2021, p.44) donde el sujeto posmoderno tiene propiedad de sí, concepto que une el principio de libertad sexual y derecho de elección y no-elección, y consecuentemente, como sigue

la autora, libertad para “iniciar y terminar relaciones a la voluntad” (Illouz, 2021, p.18-19). Así, en este contexto, el sujeto que prima por su libertad y realización por encima de todo pasa a ejercer el derecho a no involucrarse o deshilvanarse de una relación con cada vez más frecuencia, a punto de que actualmente el acto de abandonar las relaciones “ha pasado a ser una característica común y corriente” (Illouz, 2021, 13). Como no podría ser diferente, a modo de reflejo, así también se dio la popularización de este tema en la producción artística. Hay diferentes “formas de retirada” y de no-elección, según Illouz: a) más lentas, esforzadas y conscientes y b) más “vaporosas”, abruptas e injustificadas (Illouz, 2021, p.259). Ejemplificando ambas formas de retirada con obras autobiográficas, tendríamos en la primera *The Lovers - The great Wall Walk* (1988), de Marina Abramovic y Ulay y *Festa da Separação – Um Documentario Cênico* (2009) de Janaina Leite y Felipe Teixeira, y en la segunda, *Cuídese Mucho* (2007), de Sophie Calle y en mi propio trabajo *Exagerada – una conferencia sobre el desamor* (2022).

Podría abordar las diferencias escenificadas entre ambos casos, pero para ser breve basta con mencionar que, en el primer par de ejemplos, de retiradas lentas, tenemos a ambos agentes de la relación involucrados en las performances, que se convierten en una forma de rito de despedida. Me extenderé un poco más en los ejemplos de retirada vaporosa donde la ruptura se da de forma unilateral y, por lo tanto, el articulador creativo principal es la persona que ha sido dejada, en este caso las artistas Sophie Calle y yo. Sin embargo, las exparejas de ambas artistas están presentes a través de una carta de despedida que no solo es presentada al público como objeto principal de la pieza. En las cartas de retirada se presentan por escrito los “regímenes de justificación.” (Illouz, 2021, p.267). La expareja de Sophie Calle comunica haber roto el pacto monogámico que tenían y que ha empezado a ver otras personas aun sabiendo que esto implica no volver a ver a Calle. Mi expareja, presenta justificaciones más del tipo “epifanía o revelación repentina” (Illouz, 2021, p.267), expresada en frases como “ahora veo que no había suficiente sentimiento de mi parte hacia ti”, “mudarnos juntos fue demasiado rápido”, “no habíamos superado la barrera del idioma que indudablemente había” poniéndome en duda la realidad de la experiencia vivida en cuanto relación. En estos casos hay justificaciones y medios de comunicarlas (*email, whatsapp*) que pueden ser consideradas más o menos plausibles, pero como observa Illouz, “si hay una característica singular e impactante de la libertad contractual emocional es la posibilidad de que el abandono de las relaciones esté exento de régime-

nes justificativos” (Illouz, 2021, p.239) y tampoco “implican una responsabilidad moral, por lo cual están relativamente exentas de normas.” (Illouz, 2021, p.239). Eso se da después de siglos de represión y opresión, sobre todo a la mujer que suele ser subalterna en el dispositivo amoroso¹ para mantener un sistema económico patriarcal y capitalista; y de obligaciones y legislaciones establecidas para el matrimonio (vale recordar que en España el divorcio fue prohibido hasta 1935). Una línea cronológica que va de una extrema normalización al único discurso moral de la libertad sexoafectiva: el consentimiento, como observa Illouz:

Dado que la ética del consentimiento es el principal y casi único discurso moral que regula el amor y las relaciones, el consentimiento legitima el abandono de las relaciones en cualquier punto, tan pronto como hayan cambiado las emociones propias. (Illouz, 2021, p.239)

La falta de responsabilidad moral y el consentimiento como única ética en el posmodernismo genera una ola de incertidumbre tanto a las personas con pareja como a las que no. En el premodernismo el cortejo enmarcaba la franja temporal entre la declaración de intenciones y, en la mayoría de los casos, la confirmación de un compromiso matrimonial. El cortejo generaba certidumbre no necesariamente por garantizar un resultado, sino porque se podía descifrar los sentimientos propios y del otro y prever las secuencias resultantes (Illouz, 2021, p.57). En la era del descortejo posmoderno no hay previsión de futuros ni seguridad en las relaciones. Todo ello corrobora para que la trama de la ruptura y sus subsecuentes modelos de conducta sean cada vez más inesperados y sin estructura clara, así como mediados por motivos cada vez más subjetivos, como los cambios de emociones, de preferencias y la búsqueda de optimización del yo (Illouz, 2021, p.39). La ausencia de una estructura clara, como puede ser la del enamoramiento, genera una crisis en la representación de la ruptura amorosa, y a la vez una oportunidad de explorar creativamente cómo se darían estas representaciones. Algo que se ha dado de forma recurrente en el teatro performativo y en la performance desde los años 80.

Lo que resulta interesante aquí es observar cómo el ritual del cortejo premoderno se encuentra en su forma invertida en la estructura narrativa de la ma-

1 El dispositivo amoroso es dado aquí, según la psicóloga Valeska Zanello (2023), como la terceirización de la subjetividad femenina a través de ser elegida y validada por un hombre.

yoría de las obras mencionadas. Se observa entonces una estructura de *descortejo escénico*. Es decir, se presenta una narración que empieza por el fin de lo vivido, porque la estructura vivida también fue “des-guionizada” (Illouz, 2020, p.118). La estructura narrativa está invertida, así como las normas sociales. Esto se da en la estructura de certidumbre de los marcos normativos definidos – cortejo, matrimonio, sexo – en este orden en la era premoderna fue “des-guionizada” en la posmoderna, dice Illouz:

El sexo casual moderno “des-guioniza” (por así decir) la relación romántica, en la medida en que el sexo - que era la etapa final en la narrativa del cortejo - ahora se ha desplazado al principio del relato y, por lo tanto, ha eliminado la certidumbre en torno a la meta de la relación. (Illouz, 2020, p.118)

Si en el cortejo había un comienzo (declaración de intenciones), un conjunto de reglas rituales (paseos, regalos, presentarse a la familia) y una terminación formal (el matrimonio), en el *descortejo escénico* hay un final (de la relación), un conjunto de reglas rituales (que son acciones performativas) y una terminación formal (que es la pieza en sí). En este caso, en que las acciones son enunciadas como performativas, el conjunto de reglas rituales se acerca a la idea de “programa performativo” de la investigadora y performer Eleonora Fabião, que viene a ser un procedimiento composicional donde se definen las acciones a ser realizadas: “Muy objetivamente, el programa es el enunciado de la representación: un conjunto de acciones previamente estipuladas, claramente articuladas y conceptualmente pulidas que el artista, el público o ambos deben llevar a cabo sin ensayo previo.” (Fabião, 2013, p.4. Traducción propia), aunque a respecto del ensayo algunas obras obedecen más y otras menos. En *The Lovers* la acción es caminar la muralla de China y despedirse en el punto intermedio, en *Festa de Separação* es realizar fiestas a amigos y familiares para comunicar la separación de la pareja, en *Cuídese Mucho* y *Exagerada* es analizar en profundidad el texto de despedida.

El aspecto de tramitación pública que caracteriza el ritual, en el premodernismo corresponde a la boda. En el *descortejo escénico* es el momento de encuentro con el público. La genealogía en común del teatro y el ritual ha sido muy investigada y ayuda a comprender que los factores cuerpo (actores/performer y espectadores) y espacio son los más determinantes en el concepto de espectáculo, o sea, cuando la obra de arte deja de ser objetual para ser

una experiencia². Entretanto cuando se trata de obras que realizan un “tratamiento de la realidad” como observa Janaína Leite (Mocarzel, 2012) sobre el documental escénico *Festa da Separação*, es decir, obras autobiográficas que presentan relatos de las experiencias de desamor vividas por los propios actores/performers, el carácter ritualista no solo dice respecto a la experiencia actores/espectadores sino también es una forma de reestructuración psicofísica para los creadores. Sociológicamente el ritual redirige la atención desde el foro íntimo hacia el objeto externo (ritual), porque “Los ritos unen a las personas mediante reglas predecibles y compartidas que intensifican y agudizan las emociones, reducen la conciencia individual e incrementan la capacidad de creer en la realidad de una situación” (Illouz, p.2021, p.70), pero además “los ritos son precisamente el mecanismo para contrarrestar la amenaza del caos” (Illouz, p.2021, p.70). El caos es aquel que adviene de la pérdida del objeto amado y del amor como principio organizador de la subjetividad. Para comprenderlo y concluir esta ponencia me adentraré en algunos conceptos psicoanalíticos que pueden ser aplicados en las obras *Cuídese Mucho y Exagerada*.

La pérdida de la persona amada hace que el duelo del desamor pueda ser considerado duelo, según la definición freudiana en *Duelo y Melancolía* (1917) ya que es “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc” (Freud, 2005, p. 241). Socialmente, al menos en Occidente, no tenemos aprendido ritos para el duelo de desamor, se trata entonces de lo que llama el psicoanalista Jean Allouch (2016) de una muerte seca, que culminaría en duelos detenidos o duelos secos, pero este caso debido a las herramientas creativas de las artistas se hace menos detenido ya que en parte se ritualiza en forma de obra y se comparte con el público. Frente a la pérdida de la persona y de las proyecciones hechas junto a ella, las artistas se encuentran en un vacío, una falta: lugar ese que es el propio génesis de la creación.

Se genera un proceso psíquico desarrollado en la primera infancia, en busca del sentido perdido (y el amor podríamos adicionar) de la madre ausente (en este caso reemplazada por el amor de la pareja) según la psicoanalista y escritora Lola Mondejár nos presenta en su libro *El factor Munchausen - Psicoanálisis y creatividad* (2009) la teoría de André Green (1980). En este pro-

2 En *Estética de lo Performativo* (2019), de Erika Fischer-Litche, la autora aborda el tema con más detalles.

ceso de producción del inconsciente cuando somos niños, comprendemos la ambivalencia del objeto y nuestra propia ambivalencia, es decir, un mismo objeto reúne experiencias de satisfacción y de frustración. Esa ambivalencia marcará todas nuestras relaciones, además la narcisización (la investidura en el objeto amado) es lo que dota al sujeto creador de fuerzas para crear salidas a sus dolores, desarrollando una noción de auto-amor. Una vez dado el abandono esta fuerza se transfiere a uno mismo, en forma de auto-apoyo, “el creador lucharía contra la depresión y la pérdida de un apoyo vital (objeto de amor, grupo de trabajo, etc), por auto-apoyo interno sobre su creación” (Mondejár, 2009, p. 57). Según Green hay dos componentes esenciales para comprender la creación:

Un primer momento de investidura, de narcisización del niño que dote a éste de fuerza necesaria para salir de un modo no regresivo del posterior sentimiento de abandono. Cuando se produce éste, gracias a su fuerza pulsional innata, el niño buscará una narrativa que explique lo incomprensible, un atisbo de sentido, rompiendo la acción de la represión en la que ha caído el episodio del duelo, para reencontrarse con un espacio corporal, sensual, donde era amado y deseado, e intentar trasladar este espacio a un espacio textual o plástico. (Mondejár, 2009, p.59).

Como vemos este espacio sensual es el espacio de la obra de arte, donde se concluye el camino sublimatorio que, en pocas palabras, es “este recorrido de la pulsión hacia los caminos que van del cuerpo (de los sentidos, de las representaciones de cosa) hacia lo psíquico, reencontrando significaciones nuevas que comportan el placer de la representación” (Mondejár, 2009, p.83). Se trata entonces de encontrar una solución formal a un conjunto de sensaciones abstractas. Esta resignificación, como acto creativo, es un camino de reencuentro con el placer, con la pulsión de vida, mientras se hace el retiro progresivo de la libido del objeto de amor perdido, lo que Freud denomina “desasimiento de la libido” (Freud, 2005) y se lo transfiere a la obra creada.

La obra es entonces el objeto transicional a través del cual las artistas tienen la promesa de renacimiento y reconquista del amor. Entretanto en estas obras ya no se tratan de conseguir el amor de la pareja de vuelta, sino el amor de los espectadores, otro factor del camino de sublimación que debe de culminar en “actividades específicamente humanas que tienen un valor en el orden social, en la cultura y la civilización” (Mondejár, 2009, p.52). Se podría

concluir que el camino sublimatorio del duelo de ambas artistas conlleva a la creación de una obra que reemplaza el objeto perdido, y la transferencia de la reconquista del amor de pareja perdido por el amor del espectador.

Referencias:

- Allouch, J., & Mattoni, S. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca* (la ed.). Ediciones Literales.
- Fabião, Eleonora. (2013). *Programa Performativo: O corpo-em-experiencia*. Revista do Lume, N.4, p. 1 – 11.
- Freud, Sigmund. (2005). *Duelo y melancolía (1917 [1915])*. Obras completas, vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Illouz, E. (2020). *El fin del amor: Una sociología de las relaciones negativas* (L. Mosconi, Trad.; Primera edición). Katz.
- López Mondéjar, L. (2009). *El factor Munchausen: Psicoanálisis y creatividad*. CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Mocarzel, Evaldo. (2012). *Festa de Separaçao*. Casa Azul.
- Zanello, V. (2022). *Prateleira do amor sobre mulheres, homens e relações*. Appris Editora e Livraria Eireli - ME.

LUZ VERDE

Beatriz Morales Manzanaro

Universidad de Castilla- La Mancha

<https://orcid.org/0009-0006-8474-4008>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.18

Érase una vez una vez un día en el que esperaba que el semáforo me diera luz verde, aunque la cualidad tonal del color del semáforo parecía no afectar a los transeúntes en absoluto. Caminaba, dispuesta a cruzar el gran paso de cebra que une Plaza de España con Gran Vía, cuando me topé con un comportamiento inusual de tráfico entre coches y personas. Para empezar, ninguno de los peatones respetaba las normas circulatorias que, por lo general, hacen que uno siga con vida. Para seguir, el tránsito de coches era desviado o paralizado por unas cuantas vallas y una serie de trabajadores uniformados que hacían sonar un silbato y daban varias indicaciones con manos y conos.

La sensación de extrañeza me invadió y, acto seguido, traté de ahondar en la peculiaridad que convertía ese momento en una situación singular. La multitud a pie estaba detenida, como si de estatuas al montón se trataran, interrumpiendo el flujo constante, común y anodino que suele caracterizar estos cruces. Mi sentido arácnido se intensificaba por el simple hecho de que estaba acostumbrada a esquivar el movimiento, pero no el estatismo. Todas esas personas estaban detenidas, todas ellas señalando a un punto, algunas con la mano pero, la mayoría, con su dispositivo móvil. Algunas observaban en silencio, otras murmuraban y mientras, a lo lejos, algún coche despistado hacia sonar el claxon. Siguiendo con la mirada la dirección de su postura, entendí que el foco de atención se centraba en un gran edificio situado en la esquina donde se encuentra la Calle de los Reyes con Gran vía. A los pies del edificio un camión de bomberos, pero a lo alto, donde terminaba la fachada,

allá arriba del todo, había un hombre sentado en el tejado. ¿Qué hacía ese hombre en el tejado? Tampoco lo sabré. En el mejor de los casos, cosa improbable, estaba tomando el sol. En el peor de los casos...

En el peor de los casos una gran multitud se había detenido tratando de grabar el peor de los casos. Estaban expectantes por y para grabarlo. Creo que no eran conscientes de lo que sucede cuando decides quedarte esperando para grabarlo. El hombre, desde allí arriba, no podía oírnos y, aunque pudiera, tampoco creo que le hubiera importado un bledo. Siempre me he preguntado si era apoyo o era morbo, si servía de mucho que nos reuniéramos alrededor y si la situación cambiaría por eso. Pero, ¿grabarlo? ¿Quién querría ser el espectador o documentalista de algo así? ¿Qué pasaría si aquel hombre sentado en el tejado daba un pequeño salto para convertirse en una pequeña mancha borrosa aumentando su velocidad nueve coma ocho metros por segundo hacia el asfalto y te pillaba grabándolo? ¿Qué sería lo próximo, publicarlo? Desde luego, yo no quería verlo y tampoco quería grabarlo, así que miré hacia la luz roja, ámbar o verde del semáforo y, esquivando la dimensión espectacular que había adquirido dicho momento, retomé el flujo constante, común y anodino de mis pasos.

Siguiendo el rastro de la imagen

Él se encontraba en la cúpula del Hotel Dear hace cinco años. He introducido palabras clave de mi recuerdo en un motor de búsqueda y, recopilando los titulares de la llamada prensa digital, podríamos suponer conocer la totalidad de la crónica: “Despliegue de emergencia en la Gran Vía por la presencia de un hombre en la cúpula de un edificio” (TeleMadrid, 22 de julio de 2019); “La Policía corta el centro de Madrid por un intento de suicidio en Plaza de España” (Jiménez, 22 de julio de 2019); “Impresionante despliegue en Plaza España por una amenaza de suicidio” (El Plural, 22 de julio de 2019); “Amenaza con suicidarse desde la azotea de un hotel de la Gran Vía de Madrid” (20 Minutos, 22 de julio de 2019); “Rescatado el hombre que amenazaba con tirarse desde lo alto de un hotel en Madrid” (El Español, 22 de julio de 2019); “Los Bomberos salvan la vida de un hombre que amenazaba con suicidarse en la Plaza España de Madrid” (El Plural, 22 de julio de 2019); “Las lágrimas del bombero que salvo la vida del joven que quería lanzarse al vacío en la Gran Vía de Madrid” (Antena 3, 23 de julio de 2019). Sin embargo, hay una parte de la información que se pierde en titulares y narraciones, la referente a las

imágenes y/o videos que las acompañan. La mayoría son imágenes con zoom, imágenes en contrapicado, imágenes pixeladas, imágenes de mala calidad, imágenes retweeteadas, imágenes apropiadas.... Son, en definitiva, imágenes pobres tomadas por los/as transeúntes que, ante la posibilidad de compartir un contenido singular, se detuvieron a registrarla y, posteriormente, fueron utilizadas por los medios de comunicación. Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla* habla sobre la difusión de las imágenes pobres y el papel de los/as usuarios/as en la distribución de las mismas:

Las redes por las que circulan las imágenes pobres constituyen así tanto una plataforma para un frágil nuevo interés común como un campo de batalla para las agendas comerciales y nacionales. Contienen material artístico y experimental, pero también cantidades increíbles de porno y paranoia. Mientras que el territorio de las imágenes pobres permite acceder a la imaginería excluida, está también filtrado por las técnicas de mercantilización más avanzadas. Así como permite la participación activa del usuario o usuaria en la creación y distribución de contenido, también los compromete a producirlos. Se convierten así en editores, críticos, traductores y (co)autores o (co)autoras de imágenes pobres. (2018, pp. 42-43)

Así pues, el día 22 de julio de 2019, Producción laSexta Noticias comenta un tweet en el que aparece un vídeo tembloroso y desenfocado de la siguiente manera: "Buenas tardes! Desde laSexta noticias nos gustaría emitir este vídeo en nuestros informativos ¿Nos das tu permiso para utilizarlo? Gracias!". Comentario al que el autor del vídeo responde: "Si, puedes dejar el tag davideursoit?" (Davide Urso - racconta viaggi, 2019). De esta manera, apuntando con el objetivo de la cámara de su smartphone en una situación que fácilmente podría acabar en tragedia, un usuario de la red social Twitter pasó a convertirse en productor del vídeo de un importante noticiario español. Actualmente, las imágenes elaboran un recorrido circular entre prensa, televisión e Internet. La valoración de su uso a nivel informativo se ha emancipado de la procedencia, intencionalidad y calidad de las mismas. Los programas informativos o de entretenimiento de la televisión utilizan vídeos de usuarios para llenar su contenido, de la misma manera que redes sociales y portales web están repletos de imágenes apropiadas emitidas por los grandes medios.

Ese día en el que seguí hacia delante muchas personas se habían detenido, comentaban y registraban. Y yo me pregunté cuál era la motivación para per-

manecer ahí, si acaso habían considerado las implicaciones éticas de cada una de esas imágenes y si, quizás, la acción de grabar a través de su dispositivo móvil les alejaba de valorar la gravedad de aquello que podía llegar a suceder. Susan Sontag ya reflexionó sobre la difusión del registro fotográfico y las consecuencias de la exposición constante ante imágenes del sufrimiento:

Sufrir es una cosa; otra cosa es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian. (2008, p. 29)

Me pregunto si la cuestión quizá ya no sea el simple hecho de que nos volvamos indiferentes a este tipo de imágenes, sino que seamos capaces de producirlas y/o consumirlas desde el placer. Siguiendo el rastro de los vídeos producidos el día que se detuvo el tráfico de Plaza de España, encontré un ejemplo de ello en un vídeo en el que la persona que grababa hacia a su vez de comentador en el siguiente tono: “Qué hacía este loco aquí mamahuevo, en la mera, mera, mera, mera, mera, mera puntica, ¿vale? En la puntica del huevo mío. ¡Nooo! Sí, se volvió pues lococrazy” (20 Minutos, 2019). En otro vídeo que presta especial atención a la intervención de las unidades de emergencias (Juan emergencias -Madrid Emergency vehicles-, 2019) podemos observar el comentario de un usuario que dice “no veo nada” y, desafortunadamente, finaliza con un emotícono riéndose. Y me pregunto, ¿qué es lo que se pretende ver? Lo que presenciamos, a mi parecer, es un salto de la capacidad anestesiante de la hiperreproductibilidad de las imágenes a una dimensión espectacularizada en la que comedia, cotidianidad y tragedia se convierten en objetos de consumo al mismo nivel. Se genera una distorsión en la que realidad y ficción se confunden haciendo que cualquier tipo de información visual, por violenta que sea, se grabe, se comparta, se etiquete, se banalice y se convierta en mero entretenimiento. Como puntualiza Boris Groys, “para un ser humano que se sienta solo frente a la pantalla de una computadora, los flujos de información resultan algo externo, se presentan como espectáculo” (2023, p. 74).

En su momento recorrió con mi mirada el gesto de los viandantes y me estremeció. Este gesto es el que decidí representar y narrar en la performance *Luz verde*, cuestionando el momento en el que un grupo de personas deciden de-

tenerse y ser, al mismo tiempo, documentalistas y espectadoras de un intento de suicidio que desconocen cómo podría acabar. El gesto del smartphone en la mano, la expectativa de registrar, mostrar y/o compartir un hecho singular que, refugiándose tras esa pantalla diminuta, parecía alejar a las personas de la potencial violencia y/o trauma a la que quedaban expuestas por detenerse. Este gesto que, dependiendo del contexto y la intencionalidad, puede representar tanto morbo como disidencia, turismo, colecciónismo, responsabilidad civil y admiración, nos posiciona como espectadoras a la espera, ajenas al peligro, como si de un show se tratara, “porque al observar lo que está sucediendo a través de un mediador – la pequeña pantalla de un teléfono móvil – el suceso se aísla de la realidad y da la impresión de pertenecer a la ficción” (Mroué, 2013, p. 366). Y no dejo de preguntarme qué hubiera pasado. ¿Qué hubiera pasado en el peor de los casos? ¿Lo habrían compartido? ¿Se hubieran horrorizado? ¿Existiría un comentario con un emotícono llorando de la risa? ¿Se habría viralizado? ¿Podría seguir de la misma manera el rastro de esas imágenes en Internet? ¿Se habrían viralizado? ¿Habrían tenido, aunque fuera por un breve instante, la capacidad de conmocionarnos?

Referencias

- El Español (22 de julio de 2019). *Rescatado el hombre que amenazaba con tirarse desde lo alto de un hotel en Madrid.* https://www.elspanol.com/sociedad/sucesos/20190722/hombre-amenaza-tirarse-edificio-plaza-espana-madrid/415709010_0.html
- El Plural (22 de julio de 2019). *Impresionante despliegue en Plaza España por una amenaza de suicidio.* https://www.elplural.com/sociedad/impresionante-despliegue-en-plaza-espana-por-una-amenaza-de-suicidio_220860102
- El Plural (22 de julio de 2019). *Los Bomberos salvan la vida de un hombre que amenazaba con suicidarse en la Plaza España de Madrid.* https://www.elplural.com/sociedad/los-bomberos-salvan-la-vida-en-la-plaza-espana-de-madrid_220862102
- Espejo Público (23 de julio de 2019). *Las lágrimas del bombero que salvó la vida del joven que quería lanzarse al vacío en la Gran Vía de Madrid.* Antena 3. https://www.antena3.com/programas/espejo-publico/noticias/las-lagrimas-del-bombero-que-salvo-la-vida-al-joven-que-queria-lanzarse-al-vacio-en-gran-via_201907235d36d7240cf25505893c7bfd.html
- Groys, B. (2023). *Devenir obra de arte.* Buenos Aires. Caja Negra.
- Jiménez, B. (22 de julio de 2019). *La Policía corta el centro de Madrid por un intento de suicidio en Plaza de España.* OkDiario. <https://okdiario.com/sucesos/policia-corta-centro-madrid-intento-suicidio-plaza-espana-4396737>

Juan emergencias - Madrid Emergency vehicles-. (22 de julio de 2019). *Despliegue en Intento de suicidio en Gran Vía*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2N8jrb-BxZ0&rco=1>

Mroué, R. (2013). La revolución pixelada. En Fernández, A., Khbeiz, B., Martínez, P., Mroué, R. y Saneh, L. (Ed.). *Image(s), mon amour. Fabrications* (pp. 358-377). Comunidad de Madrid: CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo.

Okdiario (22 de julio de 2019). *La Policía corta el centro de Madrid por un intento de suicidio en Plaza de España*. <https://okdiario.com/sucesos/policia-corta-centro-madrid-intento-suicidio-plaza-espana-4396737>

Sontag, S. (2008). "En la caverna de Platón". En Sontag, S. (2008), *Sobre la fotografía* (pp.13- 33). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

srtto.gonzaleez4012. No veo nada [Comentario en el vídeo *Despliegue en Intento de suicidio en Gran Vía*]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2N8jrb-BxZ0&rco=1>

Steyerl, H.(2018). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires. Caja Negra.

TeleMadrid (22 de julio de 2019). *Despliegue de emergencia en la Gran Vía por la presencia de un hombre en la cúpula de un edificio*. <https://www.telemadrid.es/noticias/madrid/hombre-amenaza-tirarse-Gran-Via-0-2142385765--20190722031500.html>

Urso, Davide [@davideursoit]. (22 de julio de 2019). *Un uomo a #Madrid è salito sul etto di un edificio di Gran Via e minaccia di #suicidarsi. I pompieri* [Tweet]. Twitter. <https://x.com/davideursoit/status/1153293523208347648>

20 Minutos (22 de julio de 2019). *Amenaza con suicidarse desde la azotea de un hotel de la Gran Vía de Madrid*. <https://www.20minutos.es/videos/nacional/lmowBOR3-amenaza-con-suicidarse-desde-la-azotea-de-un-hotel-de-la-gran-via-de-madrid/>

Beatriz Morales es Contratada Predoctoral para la Formación de Personal Investigador en el marco del Plan Propio de I+D+i de la Universidad de Castilla-La Mancha, cofinanciado por el Fondo Social Europeo Plus (Código 2024-UNIVERS-12844).k-m.p

LA PIEDRA ES PIEDRA Y MÁS QUE PIEDRA, EN CALIFORNIA Y EN LA MANCHA

Marina Álvarez Carnero & Marina Llés Bozzano

Universidad de Castilla-La Mancha

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

<https://orcid.org/0009-0006-4688-9484>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.19

«No me interesan los límites precisos. Realidad, sueños, ficción, son parte de una realidad más grande, una realidad extendida. Es por eso que tengo problemas con las palabras»¹.

Este texto presenta la transcripción del I Congreso de Piedras Navegantes, un metacongreso que se asienta en los límites de lo real y lo imaginario. Las investigaciones llevadas a cabo en California y en La Mancha sobre un fenómeno geológico insólito, nos han empujado a dar rodeos y a explorar lo visible desde lo fantástico.

A partir de los desplazamientos de las piedras errantes en la arena hemos dado forma a un relato especulativo con memorias y huellas recogidas desde el asombro y la ficción de lo cotidiano. Las trazas, dibujadas por las rocas en puntos geográficos distantes y observadas por científicos durante décadas, enlazan con lecturas del territorio donde leyenda y azar convergen generando gestos imprevistos. Los ecos sumergidos y movimientos invisibles nos sintonizan con otras formas de leer, interpretar y escribir un hallazgo.

La gramática, por otra parte, prescindible en un relato que se ocupa más de la forma en cómo nace, nos sirve de mecánica para mover las imágenes y palabras que describen el fenómeno natural. Desde nuestra posición de narrado-

1 Luis Camnitzer, entrevista por Carla Stellweg, 1981, en ArtNexus.

ras-investigadoras, hemos optado por una Gramática mineral² que atrapa el eco de la materia vibrante, lo sintoniza y realoja en una forma habitable. Esta afección sensible por el ritmo y el sonido antes que, por la palabra, produce un reencantamiento con el paisaje exterior e interior, transmitido desde culturas antiguas para inscribirnos en el enigma del mundo.

Las referencias literarias y artísticas que circulan en el relato participan de esta «Fantástica»³ conectada a la naturaleza y su poética. Las huellas se funden en un cuaderno de campo colectivo, lanzando hipótesis a múltiples vías. Un diario polifónico que teje una red en acción de acontecimientos narrativos a partir de la vinculación al entorno y sus elementos. Este acto generativo nos permite leer entre los espacios liminales y establecer relaciones metafóricas con otras cosas, más allá del lenguaje escrito. «El mundo entero se superpone a la letra, la letra se convierte en una imagen más en el tapiz del mundo»⁴.

Desde un lenguaje mudo, las piedras, a la deriva y sin proyecto, se han hecho oír. Han trazado vías que, como las líneas de errancia deligneanas, abren posibilidades para mutar hacia nuevas formas de ser y hacer lo humano. Un deslizamiento des-orientado que impulsa a imaginar desvíos y percibir grietas en las pedagogías que han roto lazos en el actuar colectivo, desprotegiendo tanto cuerpos como territorios⁵.

Este actuar *arácnido*, mineral antes que carnal, celeste antes que terrestre, nos acerca a un estado afectivo del «desconcierto»⁶. Una filosofía de la atención y el asombro, un saberse perdido que lanza preguntas en vez de certezas, proponiendo acciones relationales y existenciales. En este pensamien-

2 Alusión a la «Gramática vegetal» expresada por Daniel Goldin en el prólogo de *Los libros y la belleza: Somos animales poéticos*, de Michèle Petit (2021), p. 8.

3 Fragmentos de Novalis, citados por Gianni Rodari en *Gramática de la fantasía*, p. 5: «Si existiera una Fantástica, igual que existe una Lógica, se habría descubierto el arte de inventar».

4 Véase Barthes, 2009, p. 121.

5 Referencia a la pedagogía nómada de Fernand Deligny, desarrollada en el proyecto *Tentative des Cévennes* (1967-1996), una red solidaria y relacional con el entorno compuesta por niños autistas y sus familias. Deligny registró gestos, acciones cotidianas y acontecimientos a través de escritos, películas y cartografías de desplazamientos.

6 Snaza, N. (2019), p. 81. Traducción propia del término «bewilderment» que propone Snaza, vinculado aquí con la pedagogía de Fernand Deligny: «I want to propose now that this particular affective state of disorientation—bewilderment—might be the most productive way to open up possibilities for moving away from being Man toward other, incipient and furtive, ways of performing the human. Instead of orienting all of the educational movement toward Man, what we need today is an education that does not know where it is headed».

to reticular se entrelazan las prácticas artísticas contemporáneas, un tejido sensible en movimiento que cuestiona los cimientos y que, en sus mismas repeticiones comunes, lee, percibe y traza otros escenarios posibles.

Poner el oído en la piedra y tomar su silencio, sin querer entenderlo, encauzarlo o domesticarlo. Asombrarse con el puro azar que posibilita el hallazgo.

TRANSCRIPCIÓN

25- 06- 2024

FUNDACIÓN ANTONIO PÉREZ

I

CONGRESO

DE PIEDRAS

NAVEGANTES

ESTE LUGAR SE ASIENTA SOBRE UNA ROCA NAVEGANTE,
ELEVADA EN EL PAISAJE Y SUMERGIDA CUANDO TODO
ERA MAR.

1. EL HALLAZGO

(DESIERTO DE MOJAVE, CALIFORNIA)

X

CUENTA UNA LEYENDA INDÍGENA
QUE EN EL DESIERTO HAY UNAS
PIEDRAS QUE HABLAN DEL AGUA.

EN ESTE TERRITORIO DE LLUVIA ESCASA,
TORMENTAS DE POLVO Y VIENTOS RESONANTES,
LAS ESTRELLAS PALPITAN
GRANDES Y CERCANAS.
SIERRAS PELADAS, COLINAS ABRASADAS,
MESETAS ENDURECIDAS POR EL SOL...
UN LUGAR CASI LAVADO DE PRESENCIA HUMANA,
ÁRIDO Y COLORIDO.

LOS MOJAVE, EL PUEBLO QUE VIVE DEL AGUA,
HABLAN DE UNAS GRIETAS POR LAS QUE SE ESCAPA EL
AULLIDO
DE LAS ROCAS QUE LA GUARDAN.
DURANTE LA NOCHE,
COMIENZAN A EMITIR UN SONIDO CASI IMPERCEPTIBLE.
UN RUGIDO MINERAL, HÚMEDO Y VIBRANTE DESDE LAS
PROFUNDIDADES DE LA TIERRA.

LAS QUE GUARDAN EL AGUA HABLAN DE UN MAR
INTERIOR
ADENTRO,
CASI EN
EL CENTRO.

MUCHAS LUNAS ANTES DE QUE
EL HOMBRE CAMINARA SOBRE LA TIERRA,

ELLAS YA NAVEGABAN
EN EL MAR DE LAS PLACAS.

CONOCEN EL SECRETO,
Y LO BAILAN.

INVENTARIO MOJAVE DE UN HALLAZGO
FUERZAS TELÚRICAS
RITO
NUBE
BARRO

ARENA
RAYO
BRISA
CHARCO
MEMORIA
TORMENTA
GRIETA
VOZ
HUELLA
RITMO
LAGO
OLAS
MONTAÑA
CANCIÓN
CIERVO
LUNA
MAPA
ECO
SOMBRA
PIEDRA

(LA MANCHA)

X

NATURAL DE LA ALCARRIA, ANTONIO BALLESTEROS COLECCIONABA PIEDRAS Y RAÍCES DE FORMAS INSÓLITAS QUE RECOGÍA, ETIQUETABA Y GUARDABA EN LOS GRUESOS MUROS DE SU CASA.

CIENTOS DE ESPECIES QUE BROTABAN DE UN DESIERTO DONDE NO CESAN LAS AGUAS; UN PAISAJE AZUL QUEMADO, LLANO Y REPETIDO COMO UN SUAVE OLEAJE INFINITO.

AL IGUAL QUE UN PERSONAJE CERVANTINO, ANTONIO SE DEDICÓ A SEGUIR EL RASTRO DE UNAS PIEDRAS QUE SE MOVÍAN SOLAS EN UNA LAGUNA ESTACIONAL, A LAS QUE ASOCIÓ, COMO A SUS PLANTAS, UNA NOMENCLATURA BINOMIAL.

LA PIEDRA TRASHOGUERA

LA PIEDRA RAÍZ DEL OLMO

LA PIEDRA ARBORESCENTE

INVENTARIO MANCHEGO DE UN HALLAZGO

MOLINO

HOZ

PIEDRA

HIERBA

LAGUNA

RAÍZ

VIENTO

MITO

ROCA

CUERDA

MESETA

POLVO

ÁGUILA

RÍO

CORTEZA

RUIDO

MUSGO

LEYENDA

ALGA

ARAÑA

HUECO

MAR

TINTA

SOL

2. EL ENIGMA

EL 7 DE MAYO DE 2013, UN ARTÍCULO SE HACÍA ECO DEL FENÓMENO DE LAS PIEDRAS NAVEGANTES DEL DESIERTO DE CALIFORNIA. TRAS UNA INCITACIÓN TURÍSTICA AL LUGAR, EL CUAL SE VIENE ESTUDIANDO DESDE 1955, SE DESCRIBÍAN LOS HECHOS:

PIEDRAS DE DISTINTOS TAMAÑOS SE DESPLAZAN DEJANDO TRAZAS SIN INTERVENCIÓN HUMANA O ANIMAL. LOS INTENTOS FALLIDOS DE GRABACIÓN IMPEDÍAN DESVELAR LOS MOVIMIENTOS.

¿CÓMO LLEGARON HASTA ALLÍ?

LOS INVESTIGADORES SIGUEN EL MÉTODO CIENTÍFICO BASADO EN OBSERVACIÓN, FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS Y EXPERIMENTACIÓN.

PROCEDEN A PERFORAR LAS PIEDRAS, MONITORIZARLAS, CERCARLAS, Y BAUTIZARLAS PARA IDENTIFICARLAS: RICHARD, NANCY, ROBERT, KAREN...

UNOS MESES DESPUÉS, KAREN DESAPARECE SIN DEJAR RASTRO, Y EMPIEZAN LOS ESTUDIOS SOBRE EL ENIGMA:

How happy is the little Stone
That rambles in the Road alone,
And doesn't care about Careers
And Exigencies never fears-
Whose Coat of elemental Brown
A passing Universe put on,
And independent as the Sun
Associates or glows alone,

Fulfilling absolute Decree
In casual simplicity⁷



EL 20 DE DICIEMBRE DE 2013, LOS PRIMOS NORRIS DETECTABAN
EL MOVIMIENTO ESPERADO.

UNA PIEDRA DESPLAZÁNDOSE, CON GESTOS MÍNIMOS, ACTIVADA POR
UNA GEO-LÓGICA DE ELEMENTOS NATURALES:

FUERTES VIENTOS, TORMENTA, LLUVIA, BAJAS TEMPERATURAS, BRISA
CONSTANTE, HIELO...

3. EL AZAR

TENTATIVA DE UNA COREOGRAFÍA GEO-MINERAL

⁷ Poema de Emily Dickinson, *How happy is the little Stone*, también conocido como *Simplicity*, circa 1860.

EN ABRIL DE 2016, UN ESTUDIO SE HIZO ECO DEL EXTRAÑO CASO DE LAS ROCAS DESLIZANTES DE CALIFORNIA Y SE CONSTATA EL MISMO FENÓMENO EN UNAS LAGUNAS EN LA MANCHA.

INVENTARIO DE PIEDRAS DE MOJAVE

LA PIEDRA QUE GUARDA EL AGUA
LA PIEDRA ESTRELLA RODANTE
LA PIEDRA QUE NO ARROJA SOMBRA
LA PIEDRA DEL VIENTO ULTRAMINERAL
LA PIEDRA SIN ESTACIONES
LA PIEDRA QUE NUNCA ES PIEDRA
LA PIEDRA SIN COYOTE
LA PIEDRA GUARDIA DEL MUSGO
LA PIEDRA CALDO DE PIEDRAS
LA PIEDRA ÁRBOL ERRANTE
LA PIEDRA MORTERO DEL VIENTO
LA PIEDRA QUE AÚLLA
LA PIEDRA RAÍZ Y MADEJA
LA PIEDRA SIN CERTEZA
LA PIEDRA QUE NO ES DISNEYLANDIA
LA PIEDRA QUE NAVEGA
LA PIEDRA PIEDRA

INVENTARIO DE PIEDRAS DE LA MANCHA

LA PIEDRA QUE ESCUCHA Y CANTA
LA PIEDRA SAL DE MONTAÑA
LA PIEDRA VOLCAN MANCHA
LA PIEDRA OJOS DEL AGUA
LA PIEDRA MINERALISTA
ABRIR LA PIEDRA Y TOCAR LAS OLAS
LA PIEDRA TAMBOR ESPEJO
LA PIEDRA ARÁCNIDA
LA PIEDRA TORMO MOGOTE
LA PIEDRA HOZ AGUA
LA PIEDRA PARED DE CRESTONES
LA PIEDRA MOLINO DE VIENTO
LA PIEDRA CORTEZA RUPESTRE
LA PIEDRA QUE QUISO RIMAR CON HIEDRA
LA PIEDRA QUE NO SE ESCALA
LA PIEDRA QUE AVANZA SIN CAMINO
LA PIEDRA PIEDRA PIEDRA PIEDRA

4. EL ASOMBRO

UNA FÁBULA GEO-FANTÁSTICA

LA PIEDRA QUE QUERÍA SER MONTAÑA

DESIERTO ES UN NOMBRE MUY IMPRECISO PARA NOMBRAR UNA TIERRA LAVADA DE PRESENCIA HUMANA, Y ASÍ SE HA TEJIDO EN NUESTROS MAPAS.

UN OCÉANO AMARILLO, DONDE LA VIDA ES SECRETA Y NOCTURNA Y LAS FRONTERAS LAS DELIMITA LA TIERRA Y NO LA LEY, SE CONVIERTEN

EN ESPACIO DE ASILO PARA AQUELLO EN REMANENCIA, REGIDO POR SUS PROPIAS NORMAS. LO INSÓLITO OCURRE EN LOS ENCUENTROS INCIERTOS DE UNA RED CONSTITUÍDA POR ELEMENTOS DISPERSOS, QUE EN LA ERRANCIA SIN EXPECTATIVA TRAZAN GESTOS DE LO IMPERMANENTE, ABRIÉNDOSE AL AZAR DE LA POSIBILIDAD.



ASOMBRO⁸

EL CENTRO NO ES DONDE EL CENTRO ESTÁ
SINO DONDE ESTARÉ CUANDO SIGA
LAS LÍNEAS DE PIEDRAS QUE RODEAN UN CENTRO
QUE NO ESTÁ ALLÍ
SINO ALLÍ.

LAS LÍNEAS DE PIEDRAS CONDUCEN ADENTRO, LLEVANDO
A QUIEN SIGUE AL COMIENZO
DONDE TODO LO SABIDO
ES NUEVO.

LA PIEDRA ES PIEDRA Y MÁS QUE PIEDRA
[...]

EN CALIFORNIA Y EN LA MANCHA

8 Poema *Amazed* de Ursula K. Le Guin, traducido por Diana Bellessi.

Referencias

- Auñón Muelas, P. (2018, 12 julio). Antonio Ballesteros, el coleccionista de planetas de Cuevas de Velasco. Cadena SER (SER Cuenca). https://cadenaser.com/emisora/2018/07/12/ser_cuenca/1531387180_864630.html
- Austin, M. (2019). *La tierra de la lluvia escasa*. Volcano
- Barthes, R. (2009). Lo obvio y lo obtuso. *Imágenes, gestos, voces*. Paidós
- Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Cactus
- Dickinson, E. (ca. 1862). Simplicity. *Emily Dickinson Archive*. <https://archive.emilydickinson.org/correspondence/higginson/p1510.html>
- Guerra-Miranda, L. (2023). La Aracneida, Fernand Deligny y la tentativa de una filosofía gestual. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea, 1-13. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.87673>
- Kroeber, T. (2021). *Ishi. El último de su tribu*. Antoni Bosch
- Le Guin, U. K. (2018, 4 de mayo). Amazed (D. Bellessi, Trad.). *La nube habitada. Poemas de Ursula K. Le Guin*. <https://www.fronterad.com/la-nube-habitada-poemas-de-ursula-k-le-guin/>
- Petit, M. (2024). *Los libros y la belleza. Somos animales poéticos*. Kalandraka
- Rodari, G. (2024). *Gramática de la fantasía*. Kalandraka
- Sanz, M. E. & Rodríguez-Aranda J. P. (2016). El extraño caso de las rocas deslizantes de La Mancha y del Valle de la Muerte: Aplicación del método científico. *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 24(2), 131-142. <https://raco.cat/index.php/ECT/article/view/312547>
- Snaza, N. (2019). *Animate literacies. Literature, affects, and the politics of humanism*. Duke University Press
- Stellweg, C. (Entrevistadora), & Camnitzer, L. (Entrevistado). (1981). A veces es una locura quedarse; a veces es una locura irse [Entrevista]. ArtNexus. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5e9f23e0988246b6719d410f/-35/sometimes-it-is-crazy-to-stay-other-times-it-is-crazy-to-leave>
- Verne, J. (1983). *Viaje al centro de la tierra*. Anaya

CONTEXTOS Y NATURALEZAS

PRAYLAND II

Concha Vidal

Escuela Universitaria ADEMA, Mallorca

<https://orcid.org/0009-0005-0754-5016>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.20

Introducción

Prayland es un cara a cara con la Tierra. Una invitación a pedir perdón, a tejer una nueva letanía que redima a aquel que se atreva a pronunciarla. En *Prayland* no hay vuelta atrás. Aquel que se aventure a adentrarse en sus entrañas viajará inevitablemente del consciente a los sótanos del subconsciente.

La obra audiovisual *Prayland* rescata, desde la mirada poética de una mujer, las profesiones que se están perdiendo en la España vaciada, en concreto la Serranía de Cuenca. Se trata de una pieza ecofeminista no narrativa que sumerge al espectador en un espacio onírico en el que todo es posible; desde la voz tímida de un resinero hasta la voz exigua de un pastor trashumante. Todo ello pasado por el filtro de la voz de una mujer que va trenzando una letanía a lo largo del vídeo. Una oración de infinito agradecimiento a la naturaleza. Una redención en toda regla. Una mujer como testigo de apariciones casi fantasmagóricas que emergen de una naturaleza opulenta y frondosa.

En la pieza se establece una clara analogía a modo de metáfora entre las heridas que la sociedad patriarcal y capitalista está ejerciendo contra la mujer y las que estamos también infligiendo en contra de la naturaleza. La resina es el elemento articulador entre las imágenes. Como sangre. Como las heridas en los pinos resineros. Todas ellas agolpadas en el pecho de una mujer. De todas las mujeres que en alguna ocasión han sido agravadas. *Pecho de mujer injuriada ruega por nosotros*.

Pero lo más importante es reflejar qué tipo de huella ha dejado en mi cuerpo mi experiencia como habitante de la Serranía de Cuenca, de su naturaleza y de sus gentes. En estos parajes la Sociedad del espectáculo de Baudrillard brilla por su ausencia. Cada rincón del paisaje toma distancia ante el avance corrosivo del capitalismo.

El espacio sonoro de *Prayland* es una oración, una letanía, un pedir perdón. Un acto de humildad que agacha la cabeza hasta hundirla en la tierra. *Prayland* es un retorno a los infinitos detalles que nos regala la naturaleza, una invitación a dirigir la mirada hacia aquello que no vemos pero que nos da la vida: hacia la mirada cansada del jabalí, hacia esa cabra en llamas, ese vientre herido del lobo.

Texto Letanía

SOL TEN PIEDAD,
RÍO TEN PIEDAD
CIELO TEN PIEDAD
LUNA ÓYENOS
TIERRA ESCÚCHANOS
REINA DE LAS LOBAS
RUEGA POR NOSOTROS
REINA DE LOS PESES
RUEGA POR NOSOTROS
OSO MUERTO Y AUSENTE
RUEGA POR NOSOTROS
SOMBRA DEL LINCE
RUEGA POR NOSOTROS
SERRANÍA SUBLIME
RUEGA POR NOSOTROS
CORDÓN DE CARNE
RUEGA POR NOSOTROS
TRONCO SECO
RUEGA POR NOSOTROS
MUSGO HÚMEDO
RUEGA POR NOSOTROS
CIERVA EN CELO



Figura 1, Prayland, Concha Vidal



Figura 2. Prayland, Concha Vidal

RUEGA POR NOSOTROS
SANTA MADRE TIERRA
RUEGA POR NOSOTROS
OVEJA PACIENTE
RUEGA POR NOSOTROS
CORDERO TIERNO
RUEGA POR NOSOTROS
CABRA EN LLAMAS
RUEGA POR NOSOTROS
CORZO DE PAJA
RUEGA POR NOSOTROS
PIEDRA REDONDA Y FRÍA
RUEGA POR NOSOTROS
TUÉTANO DEL ZORRO
RUEGA POR NOSOTROS
JABALÍ DE OJOS CANSADOS
RUEGA POR NOSOTROS
ENJAMBRE DE ABEJAS
RUEGA POR NOSOTROS
PLACENTA INFINITA
RUEGA POR NOSOTROS
ENTRAÑA DE MUJER OFENDIDA
RUEGA POR NOSOTROS
SENO DE MUJER INJURIADA
RUEGA POR NOSOTROS
SANTA AGUA DEL RÍO
RUEGA POR NOSOTROS
SANTA MADRE CUEVA
RUEGA POR NOSOTROS
MADRE DEL TERNERO
RUEGA POR NOSOTROS
MADRE DE LAS TRUCHAS
RUEGA POR NOSOTROS
MONTAÑA MAJESTUOSA Y DIGNA
RUEGA POR NOSOTROS



Figura 3. Prayland, Concha Vidal



Figura 4. Prayland, Concha Vidal

DESCANSADO VALLE
RUEGA POR NOSOTROS
RESINA NUTRITIVA Y VISCOSA
RUEGA POR NOSOTROS
ÁRBOL LASTIMADO
RUEGA POR NOSOTROS
CIELO AZUL CERÚLEO
RUEGA POR NOSOTROS
VIENTRE DE LOBO HERIDO
RUEGA POR NOSOTROS
GALLINA FRACTURADA
RUEGA POR NOSOTROS
CERDO GOLPEADO
RUEGA POR NOSOTROS
VACA HACINADA
RUEGA POR NOSOTROS
OCA SATURADA
RUEGA POR NOSOTROS
RUEGA POR NOSOTROS
RÍO CONTAMINADO
RUEGA POR NOSOTROS
SANTA ÁGUILA REAL
RUEGA POR NOSOTROS
BUITRE ABATIDO
RUEGA POR NOSOTROS
VENCEJO REVOLTOSO
RUEGA POR NOSOTROS
HALCÓN ALTIVO Y DISTANTE
RUEGA POR NOSOTROS
ARDILLA EN LA RAMA
RUEGA POR NOSOTROS
CHOPO SOLEMNE Y SOLITARIO
RUEGA POR NOSOTROS
BARRO MODESTO Y SENCILLO



Figura 5. Prayland, Concha Vidal.

RUEGA POR NOSOTROS
GIRASOL DEL VALLE QUE QUITAS EL PECADO DEL MUNDO
PERDÓNANOS
PRADO INFINITO QUE QUITAS EL PECADO DEL MUNDO
ESCÚCHANOS
CORDERO DE DIOS QUE QUITAS EL PECADO DEL MUNDO
TEN MISERICORDIA DE NOSOTROS
RUEGA POR NOSOTROS SANTA MADRE TIERRA PARA QUE SEAMOS
DIGNOS DE LAS PROMESAS DE TUS FRUTOS.

EL PRIMER ACTO (¿QUÉ SE MUEVE CUANDO SE MUERE UN CUERPO?)

Pablo Zamorano Azócar

Artista/Investigador, Madrid – Santiago de Chile

<https://orcid.org/0009-0000-4379-0311>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.21

¿Qué se muere cuando se mueve un cuerpo?
¿Qué se mueve cuando se muere un cuerpo?
¿Qué se muere cuando se muere un cuerpo?
¿Qué se mueve cuando se mueve un cuerpo?

“Recordar y conmemorar a los muertos puede ser un deseo que emerge entre el pasado y el futuro, y que es compartido por aquel que recuerda y también por aquel de quien nos acordamos y mantenemos presente”¹.

El Primer Tacto es un proyecto de investigación artística interdisciplinar desarrollado desde el año 2021 hasta el presente, que aborda de manera experimental distintos aspectos entre cuerpo, movimiento y mediumnidad evidencial. Busca generar puentes y fronteras entre lo que percibimos como mundo físico-objetivo y el mundo espiritual- subjetivo y colectivo, para reflexionar en torno a la muerte, o más bien, sobre las relaciones que establecen los vivos con la memoria de sus muertos. La mediumnidad evidencial se define como el acto de conectar con personas que han fallecido, materializándolo a través de la obtención de evidencias objetivas. Se descartan en este acto, ideas relacionadas con el espiritismo y otras creencias preconcebidas pertenecientes al ámbito religioso y esotérico.

¹ El diálogo con los muertos no debe en ningún caso romperse antes de que entreguen lo que está enterrado con ellos del futuro. Vinciane Despret 2022. A la Salud de los muertos. Relatos de quienes quedan.

Durante estos cuatro años, me he propuesto abordar un proceso de investigación creativa ahondando en materialidades de intensidad variables y donde las diferentes capas como: cuerpo, movimiento, danza, sonido, relato, vacío e imaginarios, se despliegan en innumerables preguntas para hacer posible ver a través de lo invisible y tocar a través de lo intangible. La estructura de una sesión de mediúmnidad evidencial se compone de un Médium (en este caso yo), de un consultante (la persona que tengo frente mi) y de un consultado (la conciencia de este ser fallecido). Una sesión de mediúmnidad evidencial consiste en llevar a cabo un diálogo mediado por el movimiento y las palabras que emanan frente a un consultante. Es un levantamiento de información a partir de imágenes, de nombres y lugares, dibujando líneas genealógicas, recuerdos específicos, momentos especiales, y otros datos que son evidencias claras sobre conciencias presentes de familiares o seres queridos fallecidos con quienes se programa la sesión. Al ir cerrando el encuentro, la sesión finaliza proponiendo a los asistentes un diálogo sobre temas centrales revisando los distintos sistemas de creencias, percepciones y construcción de sentido, así como los signos y significados en torno a la muerte. En cada sesión, indago en la potencia sonora de la voz fuera del marco del lenguaje del contorno definido de la palabra, abriendo así espacio a lo que comprendo como intuición. Así pretendo ahondar en las formas en que la percepción identifica al sonido y a la voz aproximándose por medio del movimiento de mi cuerpo a lo desconocido, para distanciarme de referencias predeterminadas de mi conciencia y dejar aparecer entonces aquellas que pertenecen al consultante y a los consultados.

¿Qué es el tiempo y dónde es? ¿Es el tiempo también un espacio? ¿Qué existe entre el tiempo y el espacio?.

Muchas culturas indígenas de América del Sur ven la muerte como parte de un ciclo continuo de vida y el supuesto final de ésta, para ellas el espíritu de una persona fallecida continúa existiendo en algún nivel o en alguna otra dimensión. La muerte no se considera un final absoluto sino una transición hacia otro estado de ser. Es incluso, una conexión o un retorno hacia la naturaleza, así como a los diferentes espacios- tiempos o una vuelta al cosmos.

Acción

Prendo salvia blanca y digo esto desde una idea de paréntesis.

*La Salvia Blanca (*Salvia Apiana*) es de las montañas costeras de California.*

La salvia es una de las hierbas más sagradas de los pueblos indígenas del norte de América. La salvia es de combustión limpia y se utiliza en rituales de limpieza de energía llamados sahumerio (o purificación), que en teoría, significa que el humo que se adhiere a la energía negativa de la zona limpia de forma que se convierte en energía positiva. Al igual que el de otras hierbas similares, el humo de la salvia blanca modifica la estructura molecular del aire, favoreciendo una mayor oxigenación en el cerebro.

Reconozco entonces, una pulsación e interés por explorar las diversas proyecciones dimensionales entre vida y muerte, entre luz y sombra. Ver a través de lo invisible propone una forma de escucha de nuevos imaginarios a la pregunta: ¿Qué se mueve cuando se mueve el movimiento?. Este sentir-mover de mi cuerpo, más allá de una mera realidad física, sugiere un proceso de liberación permanente de la mente, de la percepción del yo y de un reconocimiento de nuevas emociones en el encuentro con un otro. Estas gestualidades dejan ciertas secuelas que cuestionan las narrativas dominantes, las identidades impuestas y las estructuras de poder y conocimientos que tenemos internalizadas, por tanto este acto provoca un desplazamiento y deconstrucción de lo establecido. Esto es, mover la quietud de las imágenes, ver en lo invisible y tocar lo intangible como una estrategia decolonial para potenciar una percepción auditiva que se aleje de las formas occidentales del ocularcentrismo. Distanciarse de ese ver a través del ojo para creer y crear. Ceder el paso entonces, a otras formas de saber que se relacionan directamente con conocimientos indígenas que son parte de la historia del mestizaje que cargo por herencia. Validar nuevas maneras que no jerarquizan la relación de sentidos en el mecanismo de entendimiento de una experiencia, donde la visión y la audición, nos abren también la posibilidad de una escucha que es inmersiva y esférica para esta cosmovisión. Es decir, una fragmentación de lo sensible que como experiencia no me resulta ajena porque siento que nuestra especie y sus lenguajes siempre se han conformado desde la continuidad de simultaneidades. Un sistema en red interconectado y no una secuencia separada de experiencias que se ejecutan una después de la otra supeditadas a unas reglas que se resisten a cualquier cuestionamiento o proceso de transformación. Por lo tanto, El Primer Tacto ha explorado sobre esta obviedad histórica, cultural y social en relación a la observación del tiempo y el espacio, a partir de la idea de ser y entender “con la mirada”. Este proyecto desarticula ese mecanismo y resuelve la emergencia de comprender desde nuevas formas posibles de percepción.

¿Cómo se configura y opera una mirada?

La ciencia médica define la muerte como el cese irreversible de las funciones cardiorrespiratorias o de todas las funciones del encéfalo. Históricamente, los intentos por definir el momento preciso de la muerte han sido por lo menos problemáticos. Definiendo el momento de la muerte como aquel en el que cesan los latidos del corazón y la respiración. Sin embargo el desarrollo de la ciencia ha permitido establecer que realmente la muerte es un proceso que en un determinado momento se torna irreversible. En este sentido, es interesante pensar cómo las esferas de la subjetividad y la acción política se intersectan en una lucha por descolonizar el inconsciente de las influencias opresoras y hegemónicas sobre la condición de lo vivo y lo muerto. En primera instancia tal como señala Suely Rolnik, “La liberación del inconsciente es esencial para la construcción de nuevas formas de subjetividad y transformación social”². Se puede entender entonces, que pensar en nuestros muertos sería crear una versión de ellos que vive. Recordar no es un mero acto de memoria, es un acto de creación. Es construir, es modelar desde la intuición, es también fabricar. O por lo menos algunos de nosotros así lo sentimos y lo entendemos. Quizás sea pertinente, revisitar algunas definiciones que van en este mismo sentido como la del latin *re-cordis*, donde re-supone volver a pasar y *cordis*; por el corazón, respecto a esto mismo el inglés nos permite un bello metaplasmo con la palabra *remember* que significa recordar pero si escandimos, es decir cercenamos la palabra *remember*, significa recomponer, rememorar, he instaurar. Volver a poner en perspectiva una creación. Recordar sería entonces también volver a crear³.

Nuevos interrogantes surgen

¿Se puede creer sin crear?

¿Se puede creer sin necesidad de ver?

¿Qué rol ha cumplido ese ojo histórico heredado de occidente para legitimar o no la posibilidad de lo cierto?

2 Rolnik entiende la condición colonial-capitalista como una patología histórica del inconsciente que funciona a través de una micropolítica reactiva frente a la que se despliegan una multiplicidad de micropolíticas activas en un proceso constante de transformación. Suely Rolnik. 2019. Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente.

3 Donna Haraway. 2008. When Species Meet- University of Minnesota Press.

El tacto es un sentido fundamental que vincula directamente nuestra experiencia física con la emocional del mundo. Más allá de su función sensorial básica, el tacto también tiene implicaciones profundas en cómo percibimos y nos relacionamos con nuestro entorno y con los demás. Nos conecta con la realidad física y nos proporciona información valiosa sobre texturas, temperaturas y formas. De ver a través de la piel, algo así como lo que entiende Silvia Rivera Cusicanqui, por pensar con el hígado o incluso expresar que los músculos también sienten. Para ella, se trata de conocer con el *chuyma* que es para la lengua aimara de los pueblos originarios de los Andes de América del Sur <corazón>⁴. Este conocimiento incluye a la vez, pulmón, corazón e hígado. Conocer entonces respirar y latir, esto supone un metabolismo que funciona en un ritmo indivisible del todo, se activan en una misma acción, cuerpo y entorno. ¿Será que nuestra piel ya no es el límite entre lo que sentimos y esas otras formas de ver sino más bien un punto de unión entre nuevas maneras de conectarnos? Aparece aquí entonces un deseo por dejarme atravesar y volverme sensible a eso que se deja ver a través de mí. Esta forma y fondo de estar siendo me permite explorar nuevas capacidades de vincular lo que sería propiamente humano y aquello que puedo generar como acto de creación. Suscitar, una práctica de relación entre el pensamiento y el movimiento, entre lo visible y lo invisible. Pensar la piel como el órgano sensorial más extenso que se vuelve entonces permeable y nos permite dialogar de otro modo con el mundo.

La reflexión sobre la vida después de la muerte suele invitarnos a una exploración profunda de nuestra existencia. La conciencia de la mortalidad y el reconocimiento de que todas las vidas y muertes viven realmente a través de la memoria plantea una serie de interrogantes sobre lo que sucede más allá de lo entendido como la muerte física. La reivindicación de la memoria de los muertos nos recuerda entonces la vulnerabilidad y fragilidad de aquello que percibimos como presente. En definitiva, esto implica convivir a diario permitiendo la pregunta de esa única certeza que compartimos todas, de que la vida tendría un tiempo limitado.

Referencias

Despret Vinciane (2022). Edit. *A la Salud de los muertos. Relatos de quienes quedan.* Edit. LA OVEJA ROJA

⁴ Silvia Rivera Cusicanqui. 2015. *Contra el colonialismo interno.* Revista Anfibia.

Rolnik Suely. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edit. Tinta Limón.

Haraway Donna. (2008). *When Species Meet: Volume 3 (Posthumanities)*. University of Minnesota Press.

Rivera Cusicanqui Silvia. (2015). *Contra el colonialismo interno*. Revista Anfibia. <https://www.revistaanfibia.com/contra-el-colonialismo-interno/>



Figura 1. El primer tacto, Pablo Zamorano.

DIBUJOS NARRADOS

María Cerdá

<https://orcid.org/0009-0007-4849-167X>
https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.22



línea del tiempo

mujer	—	abuela	—
época	—	Lipkau	Varufakis
siglo xx	revolución	muro	camarada
cataluña	ERA	caída	ensayos
neus	neus	clásica	epopeya
neus	represión	levantamiento	graduación
república	Tlaltecolco	TLC	T
estado	marcha	golpe	septiembre
—	silencio	Nicaragua	Miró
exilio	trabajo	conspirar	—
—	—	matando	zapatista
idioma	—	incendio	independientes
neus	Copilco	heterodoxia	—
regreso	UNAM	Sputnik	bandera
posguerra	esconder	—	editorial
sopa	editora	coprotagonista	Kenia
traumas	exilio	lucha	sueño
señalada	regreso	amigas	palmeras
—	puta	—	—
roja	bikini	Olivia	—
méxico	—	cuaderno	sopa
victoria	—	dstancia	estupenda
imprenta	—	Frankfurt	11- s
volcanes	guardia	81	guerra
madre	habana	—	Guantánamo
FLN	noche	—	132
Argelia	nieto	Ayotzinapa	—
—	espejo	escalada	15 -M

línea del tiempo

marxxram

marxmousse surbro

argelar		pukini
editnik	correstoria	editente
femisentes	corres	imprentico
polixilio		secrecia
secrecia		
ayotzicia	guecia	
azera		

conotaña

amaría histolan

madruela		revolcán
malentina		existad
mexitico		
miliadre	nicalmera	
michopalme	orgiestad	
nicabana	locumonico	maletina
naransal	michochambre	
		persundo (persona+mundo)

levanca	rostino	güevil
cubro	impreslar	biosilio
cuerista	volcartas	
cuadaleta	clanaile	muadre
dicaleta	derrocendio	
		solidaista

colores base

amarillo	historia oficial
rosa fluor	amistad
rosa palo	familia
morado	ubicaciones geográficas
naranja	correspondencia
azul ultramar	editorial ERA
granate	exilio
verde	rutas migrantes de una carta
azul cobalto	redes de solidaridad internacional

historia
oficial

clandestinidad

exilio

la dedicatoria

rutas

migrantes de

una carta

cuerpo

correspondencia

redes de

solidaridad

encuentro

cultural de la

habana

la guerre est finie

PICTODRAMÁTICAS. CANTOS. GIGANTES Y OTROS ÉXODOS: EL CASO DE LAS PINTURAS PREHISTÓRICAS DE BAJA CALIFORNIA

Calafia Piña

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-7152-5782>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.23

Introducción

La existencia de gigantes está presente en los mitos y la literatura desde hace tiempo en la humanidad. Tan cautivante y horrorizante es la figura del gigante como imaginar lo contrario, nuestra miniaturización como ventaja de acceso a otras dimensiones del mundo. Empequeñecernos o miniaturizarnos, nos despojaría de una carga antropocéntrica y siendo del mismo tamaño que una hormiga, quizá nuestra relación con otras formas de vida sería distinta. Esta sobrehumanización es la fascinante posibilidad de imaginar qué pasaría tener o ser un gigante y lo que podríamos resolver en virtud de su estatura. Al mismo tiempo, su volumen, nos llena de una sensación de temor al reconocernos más frágiles y pequeños. Rudo, feroz y salvaje, es también exótico. Así, el gigante, deidad, amigo o monstruo, ha estado presente en nuestras historias, reconectando con nuestra frágil existencia.

México y las pinturas prehistóricas de Baja California

En el caso de México, se cuenta que fueron los quinametzin o quinametin tzocuiclicxeque¹, los gigantes que habitaron Tlaxcala, Huejotzingo y lo que hoy conocemos como Cholula Puebla. Descritos como salvajes, estos permitieron a los indígenas, vivir en sus territorios a cambio de grandes tributos, se

¹ Gigantes de pies invertidos que habitaron antes del nacimiento del hombre verdadero. Se creía que algunos habían quedado vivos y que moraban en sitios agrestes. (López Austin, 2004, p. 295)

cuenta que finalmente y cansados de tal situación, los olmecas-xicalancas les tendieron una trampa al ofrecerles un gran festín en el que los embriagaron y acabaron con ellos.

Cuando la conquista española llega a Abya Yala² y a lugares tan recónditos como Baja California o la Patagonia³, tras cavar, entre los sedimentos geológicos, se encuentran con osamentas que provocan escritos y noticias para el viejo mundo, la duda prolifera. La ficción se desplaza hacia una zona liminal que la desdibuja ante el hallazgo y el vestigio como posibilidad de lo real. El gigante como ficción, se tambaleó. Y mientras este se tambaleaba, una arqueología de la ficción emergía de manera paralela en varias partes del mundo. Si bien, “según los antiguos tlaxcaltecas, cuando el mundo se destruyó por primera vez, la tierra dio un giro completo, quedaron abajo los gigantes, y algunos de sus huesos aparecieron expuestos en las quebradas” (Muñoz Camargo, 1892, p.153)⁴. En Baja California aconteció de otro modo.

En ese territorio, pasajes que han sobrevivido a lo largo del tiempo, sostuvieron algún tiempo ese imaginario tratando de encontrar explicaciones a la existencia y autoría a las expresiones gráfico rupestres estilo Gran Mural, en una tierra que se imaginaba isla pero que acabó siendo, para las migraciones nómadas que lo habitaron, un callejón sin salida⁵.

2 En idioma guna, hablado por esta etnia en territorios de Panamá y Colombia, significa tierra en plena madurez. Si bien es un nombre emanado desde las comunidades indígenas y no todos los nacidos en América pertenecemos a un pueblo originario, me parece importante traerlo al presente como parte de los procesos históricos de reconocimiento y visibilidad de culturas vivas y existentes mucho antes de un nuevo y un viejo mundo, diferencia establecida desde la historia contada por los colonizadores europeos.

3 Edward B. Taylor (1912:69), en su libro Antropología, habla desde entonces de ellos: “Entre los individuos más altos del género humano, hallándose los patagones, los cuales parecieron una raza de gigantes a los europeos, que los vieron por vez primera atracando entre los peñascos, envueltos en sus capotes de piel; y entonces se dijo, que los hombres de Magallanes apenas llegaban con la cabeza á la cintura de estos patagones”.

4 Tomado de López Austin, José (2004, p. 272-273): Muñoz Camargo, Diego. Historia de Tlaxcala, publicada y anotada por Alfredo Chavero. Guadalajara Jal., Edmundo Aviña Levy, 1966, 278-viii p., ed. facs. de la de 1892.

5 Como lo expresa Harumi Fujita (2023, p.16), en su investigación sobre Covacha Babisurí: “Con sólo tenues conexiones que se extienden por los desiertos al norte y sin evidencias de contactos marítimos con los principales territorios continentales mexicanos o de otras regiones, ésta fue una de las esquinas más aisladas de la Norteamérica prehistórica. Las interpretaciones de la prehistoria de Baja California han subrayado por largo tiempo que la península fue un “callejón sin salida” o “modelo estratificado” en el cual sólo el estrato temprano continuó existiendo en el extremo sur.”

Uno de estos pasajes, lo hallamos en el capítulo LXII del libro *Historia Natural y Crónica de la Antigua California*, de Miguel Venegas, este narra su encuentro con los indígenas más ancianos de la misión, indagando quiénes habían hecho aquellas pinturas⁶ y cuyo rumor sobre una tierra habitada por gigantes quedó plasmado en la siguiente relación misional:

I.- Los fundamentos que, probablemente persuaden que hubo gigantes en California, se reducen a tres. Primero, los huesos que en varias partes se encuentran. Segundo, las cuevas pintadas, y tercero, la voz común de los ancianos. Cuando al primero: en la misión de San Ignacio hay un lugar de ranchería llamada San Joachín. En este lugar me dijo un indio, de edad como treinta años, que, siendo él niño, se entró al monte con otros de su edad, y dieron con un esqueleto humano de extraordinaria grandeza.

II.- Fuera de éstos que, como digo, desenterré en este paraje, tuve en mi misión los fragmentos de una quijada, que de su misión me envió el padre Jorge Retz⁷ que me afirmó que él la vio entera, y que así me la despachó. Lo que de ella llegó a mis manos visible, como dientes y muelas, eran semejantes a los que tengo dicho.

III.- Ya con estos principios, junté a los indios más ancianos de la misión para averiguar la noticia entre ellos acerca de esto. [...] Todos convinieron en la sustancia, es a saber que de padres a hijos había llegado a su noticia, que, en tiempos muy antiguos, habían venido del norte porción de hombres y mujeres de extraordinaria estatura, venían huyendo unos de otros.

También en *Historia de la Antigua o Baja California*, libro primero, capítulo 17, página 21; sobre *Habitantes, su lengua, aritmética y año*, Francisco Javier Clavijero escribió acerca de ello. Mientras que en el continente europeo, autores como el Fr. Benito Jerónimo Feijoo y su obra *Teatro Crítico Universal* (1726), refiere:

6 Patrimonio mundial por la UNESCO desde 1993.

7 Miguel León-Portilla refiere en su libro: *Al pie de página notó Barco respecto del padre Retz que era misionero de Santa Gertrudis.*

El exceso de los Antiguos en la corpulencia es otro capítulo por donde pretenden algunos convencer la decadencia del género humano en los modernos. Pero ese exceso no está suficientemente comprobado, por más que nos citen varias historias de cadáveres de prodigiosa estatura. Los Autores dignos de fe no dan noticia de haber visto cadáver entero, cuya estatura exceda a la de algunos de los próximos siglos; si sólo de uno, u otro hueso separado, cuales se conservan aún hoy algunos en gabinetes de curiosos. Pero los sabios casi todos convienen en que unos son de Elefantes, o Ballenas, y otros de materias petrificadas. En las Transacciones Filosóficas de Inglaterra del año 1701 se refiere, que pocos años antes el Pueblo de Londres creyó ser mano de un Gigante cierta ala de una pequeña Ballena, que consta del mismo número de junturas que la mano del hombre.

La caída del gigante como posibilidad de lo real, sucedió. Aquella arqueologización del objeto, develó que en efecto, las osamentas eran de extintas especies no humanas.

Primeras Pictodramáticas

El arte rupestre parietal fue el modo y la vía para documentar ciertos aspectos de la vida y el modo de estar en el mundo de grupos humanos remotos y de manera ubicua. Su carácter testimonial y residual, así como la necesidad de documentarnos abre un acceso hacia cuerpos de otros tiempos volviéndonos testigos o rastreadores de esas huellas. Una huella que marca a la piedra y queda para siempre⁸, siendo impronta de un pasado que se encontrará con un futuro. Un *para siempre* que en algunos casos también se tambalea entre las borraduras del tiempo, la erosión de la piedra, la intervención humana y las políticas de conservación patrimonial que establecen prótesis de relación con las improntas, archivos, lugares, pobladores cercanos a ellas. Por otro lado, ficción es el término que mejor embona cuando pienso en términos de composición intencional. Y también como compendio y herramientas

⁸ Habremos de recordar que por más políticas y tecnologías de conservación patrimonial sobre abrigos y cuevas que retardan su desaparición; el hecho ineludible del tiempo y su finitud, es obra de factores no humanos y la vida natural de los pigmentos en estos pictogramas. Sobre todo cuando estos patrimonios no responden dinámicas de repintado para su revitalización, activación, religue, vigencia.

para sobrevivir. Estrategia o resistencia que, como cuentan las crónicas, la transmisión oral y su posible constatación, *perfoma*⁹ al vestigio. Tramadas o no bajo uno o varios propósitos, es un hecho que el asombro, la duda y el temor acontecieron. Y que sobreviven en el tiempo y el espacio. El sentido político de la imaginación y su confabulación ficcional como rumor, defensa e incluso, sentido de vida, es una huella que nos recuerda nuestra inherente capacidad de imaginar, trazar historias, dibujos, soñar, jugar, relatar, etc.

El término *pictodramáticas*¹⁰ es un intento por elaborar uniones de sentido entre pictograma como trazo-huella de significado y dramática como un componente del entramado del mito como ficción y repetición, la acción de repetir como huella y en otros casos, como acontecimientos: ritos de sanación, ritos de paso, fiestas, ritos de cacería, funerales, ritos de combates, ritos de bienvenidas, etc. En donde el acontecimiento, la mirada y el encuentro lo dotan de teatralidad¹¹. Unas dramáticas sintomáticas localizadas,¹² rituales, totémicas, corporalidades dinámicas, danzadas, en combate, deidades, chamanes y transfiguraciones: gigantes, híbridos animal-antropomorfo, seres bípedos transfigurados, cabezas pico, ovoides, nimbos, etc. O seres no antropomorfos.

Investigaciones coinciden en tomar estos yacimientos como una suerte de lugares destinados para actos rituales y de reconexión.

A lo largo de la historia e investigaciones en torno al impulso humano de la impronta en el planeta en sus etapas más remotas, se ha intentado también

9 Que acontece. Implicando la participación de los cuerpos que observan y accionan (en este caso, que desenterra), de tal manera que quien mira también acciona y acontece, haciendo posible el acontecimiento emarcado en unas condiciones específicas de tiempo y teatralidad, entendiendo esta última como un fenómeno anterior al teatro, anterior en doble sentido: por historia y por necesidad teórica. El teatro pertenece a la familia de la teatralidad porque comparte con ella el principio de la organización de la mirada/percepción del otro (ópticas políticas, políticas de la mirada). La teatralidad es un atributo antropológico, sin el cual lo humano sería imposible, su origen está en el homo theatalis (Dubatti, 2020, p.41).

10 Expresividad parietal. Hilo conductor. Intención espacial de abigarramiento, inmersión y aplastamiento. Patrones, por lo tanto, reiteración. Ritmo. Diseño para la mirada en su sentido más expandido. Relación soporte-huella. Archivo. Vestigios de actividad performativa, además de la posible especulación ritual por fuera del espacio gráfico plasmado, es decir, la impronta como acontecimiento, cohesión, territorialidad, sentido político, comunicación hacia lo inefable y lo concreto. Que tentativamente lo nombró: teatralidades yacentiales.

11 Basada en la triada que Jorge Dubatti (2021) condensa como teatralidad y en la cual acontecimiento, expectación y convivio, suceden.

responder qué fue primero y, sin embargo, no podemos negar que las conclusiones siguen teñidas de unas jerarquías en donde el antropocentrismo está presente, el capitalismo y la linealidad de la historia. Revertir la pregunta de *qué fue antes o después*, me resulta fructífera cuando Martínez Moro (2015, p.144) propone la pregunta *¿qué clase de mente se necesitó para hacer estas imágenes?* y la cambia a *¿qué clase de mentes se construyeron percibiendo esas imágenes?* Abriendo con ello la posibilidad de situarnos, descolocarnos y tomar un lugar en un presente que no puede ignorar un pasado que define y moldea, de algún modo, nuestra instintiva capacidad expresiva y generadora de significados, emociones, imágenes. Pues como apunta Yann- Pierre Montelle:

Hominids encountered images, let us say, when they were forced into fiction with marks, they had made themselves. Although nowadays adults elect to suspend disambiguation the rules of make believe are internalized the appropriate cortical controls may not always have been in place.¹³ (Montelle, 2007, p.163)

Ya la marca, es ficción y pareciera que solo en la infancia es posible este hacer creer que responde de nuevo a la ficción y a los imaginarios. Imaginemos ahora a un *Homo Spectator* (Monzain, 2007)¹⁴ siendo actante y espectador de su propia huella cuando plasma su mano sobre la roca y quizá acontece un saber(se). Otredad, profunda y cíclica. La imaginación, busca en las formas de las cuevas y abrigos, rostros, paisajes, mitologías corporales y somáticas (Weisz, 2014, p.8). Esto nos recuerda los recovecos de la pareidolia aunado a la presencia de la luz (fuego o sol) que nos configura danzas y volúmenes. Estas ficciones, luego impresas en la roca y en el cuerpo-memoria (retratado o pintado), darían sentido de estar a salvo en el refugio, procurando el cuidado propio. Tema esencial, remoto y necesario siempre: ser cuidado, cuidar de otro(s).

Con el paso del tiempo y el devenir de las culturas, los soportes documentales han variado, siendo vasijas, telares, pintura, grabados, arte mueble y parietal,

13 Trad. Los homínidos se encontraron con imágenes, digamos, cuando se vieron obligados a entrar en la ficción con marcas que ellos mismos habían hecho. Aunque hoy en día los adultos optan por suspender la desambiguación, las reglas de hacer creer están internalizadas, es posible que los controles corticales apropiados no siempre hayan estado en su lugar.

14 Tomó esta denominación de Marie-José Mondzain en su libro bajo el mismo título, para ponderar al homosapiens como ese que mira, dialoga consigo e imagina retomando así la imagen que ella plantea en su obra.

escultura, bordados, literatura, cine, fotografía, tatuajes, objetos, la web y sus redes sociales, algunos desechos, la ruina y una infinidad inabarcable. Estas abren la posibilidad de prospecciones arqueológicas, deliberadas unas y otras no. En ese sentido, aquello que llamamos arqueología, es un acto cotidiano y desde esa cotidianidad nuestras maneras de *arqueologizar* es desde la huella, nuestros objetos, los afectos, la vivencia y la memoria que de ello se detona. Hacer memoria, además de ritualizar, es también ficcionar. Canto y éxodo de nuestro presente. Retomando la palabra canto desde una acepción doble: la de los espectros y sus voces, poseedoras de su propia armonía y que siguen reverberando hasta nuestros días en esos sus habitáculos yacimentales con la información que de ellos tenemos. Y la de los cuerpos sobre la piedra sedimentados sobre la corteza terrestre que nos sostiene. “[...] huella (que) constituye la marcación silenciosa del texto, y una forma más para establecer distancia del otro es colocarlo en el mundo de la fantasía y del mito” (Weisz, 2008, p.84).

Conclusión

Estas pictodramáticas del estilo gran mural son un caso de estudio concreto aplicable a otras *teatralidades yacimentales* advirtiendo siempre sus gramáticas visuales y potencial vestigio de performatividad o parateatralidad. Esta, es una línea de trabajo poco abordada desde los estudios teatrales pero con antecedentes muy precisos desde el estudio del cerebro ritual (Gweizs, 2023), la performatividad ritual (Schechner, 2000), la formas pre-teatrales (Cristea, 1991) y la paleoperformance (Montelle, 2009). Pictodramáticas que atraviesan cuerpos, historias e identidad territorial. Desborda en dramaturgizaciones e hipotéticos autores y hechos.

Escudriñar en la ficción como parte de los procesos embrionarios de creación en la humanidad, performa al vestigio y al mito, arqueologizando los por qué y para qué. Siendo estos gigantes antropomorfos, la huella de escrituras abiertas a (re)interpretaciones fuera del espacio gráfico. Éxodo de la imaginación en territorios inhóspitos, aislados, ensorñados; cimentando especulaciones y cantos posibles.

Calafia M. Piña Juárez*

Doctoranda Posgrado en Estudios Teatrales/ Universidad Complutense de Madrid

*Beneficiaria del programa AFPE del SACPC-CONAHCyT y FINBA 2022-2024

Referencias:

- B. Tylor, E. (1912). *Antropología, introducción al estudio del hombre y de la civilización*. Madrid: Daniel Jorro Editor.
- Clavijero, F. J. (1852). *Historia de la Antigua o Baja California*. México: Imprenta de Juan R. Navarro Editor.
- Cristea, G. (1991). *Pre-theatre: rock paintings and engravings in Central Sahara. Assaph. Studies in Theatre. Section C, No. 7, P. 121-160*
- Del Barco, M. (1973). *Historia Natural y Crónica de la Antigua California. Adiciones y correcciones a la Noticia de Miguel Venegas*. Edición, estudio preliminar, notas y apéndices Miguel León Portilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Dubatti, J. (2021). *Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. España: Ed. Gedisa, S.A.
- Fujita, H. (2023). *Covacha Babisuri, doce mil años de prehistoria en la Isla Espíritu Santo Baja California Sur*. México: Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- López A., A. (2004). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos Nahuas I*. México D.F. : UNAM/ Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Martínez M., J. (2015). *Arqueología del Arte moderno, cuerpo, objeto y lugar en un horizonte de extinción*. Cantabria España: ediciones La Bahía.
- Mondzain, M. (2007). *Homo Spectator*. Paris Francia: Bayard Editions S.A.S.
- Montelle, Y. (2009). *Palaeperformance, the emergence of theatricality as social practice*. Calcuta, Bengala Occidental, India: Seagull Books.
- Schechner, R. (2000). *Performance, teoría y práctica interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.
- Weisz C., G. (2023) *El cerebro ritual. Etnodrama, cuerpo y chamanismo*. Ciudad de México: UNAM
- Weisz C., G. (2013) *Rituales literarios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Weisz C., G.(2008) *La tinta del Exotismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Referencias web:

- Cisneros, S. *Quinametzin, los terribles gigantes que vivieron en la época prehispánica*. México desconocido. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/quinametzin-los-gigantes-que-habitaron-mexico.html>.
- Feijoo B., J. (1726) *Teatro Crítico Universal*. Tomo primero, discurso XII. Senectud del Mundo §. VIII. Madrid España. Recuperado de: <https://www.filosofia.org/bjft112.htm>



Figura 1. Antropomorfos Gigantes, Estilo Gran Mural. Cueva Pintada B.C.S.
Proyecto Rupesterrae Sandra Muñoz. © Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)



Figura 2. Cueva Pintada B.C.S. Estilo Gran Mural.
Proyecto Rupesterrae Sandra Muñoz. © Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

EL ARTISTA COMO CENTRO DEL MUNDO

Mg. Alejandra Vieira Aliaga

Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

<https://orcid.org/0009-0000-4291-4204>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.24

El tema de la presente ponencia es la autoficción en la escena limeña contemporánea, a través de la cual presentaré un acercamiento a cómo vienen desarrollando actualmente este género jóvenes creadoras de la ciudad de Lima.

Desde hace algunos años en mi universidad, venimos trabajando en nuevas formas de difusión de la investigación en artes escénicas a través de medios más propios a las mismas. Como menciona Luque (2023) para referirse a la carencia de debate académico sobre los límites de la ficción en la escena, los modelos teóricos de la academia están pensados en analizar principalmente textos narrativos, por lo cual no son eficaces para explorar la autoficción en la escena, por lo que las y los artistas escénicos no se encuentran identificados con los mismos y no han profundizado en el estudio teórico de este tipo de creación, en sus nociones y posibilidades (p.305). Por ello, propuse que esta sea una ponencia con componentes performáticos para poder aproximarme al mecanismo desde el mecanismo mismo. Es decir, hablar de autoficción empleando también la autoficción.

En lo que parecen coincidir quienes han teorizado y también algunas artistas que han trabajado escénicamente desde este género, es que la autoficción plantea un espacio liminal entre la verdad y la ficción, ya decía Doubrovsky, quien es considerado como creador de este término: “Es una ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales” (Blanco, 2018, p. 21). Otra defini-

ción interesante es la de Gutiérrez que plantea que se trata de una escritura que reinventa la experiencia vivida (2024, p.10). Nos va a decir Blanco que, así como la autobiografía tiene un pacto de verdad, la autoficción propone un pacto de mentira: hay certeza de ser y no ser al mismo tiempo, se trata de un cruce de un relato de la vida de la autora o autor y uno inventado por este, y en ese cruce queda explícita la esencia del arte, la convivencia entre el mundo y su representación (2018, p.23). Entonces, en la autoficción se parte de alguna experiencia personal, pero esta es recreada de manera diversa, siendo el resultado final un relato nuevo, un artificio cargado de verdad (veremos más adelante que se podría considerar que el recurso incluso amplía esta verdad). Por ello, si quiero hacer uso del mecanismo, me toca hablar de mí.

Mi nombre es Alejandra Vieira Aliaga soy peruana, artista escénica de la PUCP y, de hecho, cuando terminé el colegio, no sabía qué estudiar, solo sabía que me gustaba escribir y fue ya en la universidad que me enamoré del teatro, particularmente de la posibilidad que tiene de conmover a las personas sobre diversos temas. En ese momento me fascinaba la idea de que este podía cambiar el mundo. Si esos temas que trabajamos en escena eran precisamente aquellos donde urgía poner la atención y las manos a la obra, entonces éste podría conllevar a generar algún cambio. De hecho, en mi trabajo final del pregrado, en Seminario de Tesis quise plantear la siguiente pregunta: ¿Cómo el teatro puede transformar a la sociedad? Hoy que soy profesora del curso de Investigación Académica y Metodología de la Investigación me queda clarísimo que ese tema no funciona, es poco específico, muy general, parte de un supuesto, es muy difícil de comprobar, es un desastre.

Pero el punto es contarles ese móvil que tenía, eso siempre ha estado (y está) en mí y es lo que le da sentido a mi quehacer como artista, porque en un mundo donde en pleno 2024 hay un genocidio mientras nosotros damos clase, ensayamos, nos tomamos un café con amigos, viajamos para dar una ponencia. Un mundo donde se está depredando el planeta y las temperaturas se vuelven cada vez más extremas, donde cada vez hay mayor desigualdad económico-social y donde en vez de ganar derechos parece que se van perdiendo; una se pregunta por qué invertiría mi tiempo en hacer una obra de teatro y más aún, en hacer una obra de teatro que hable sobre mí.

Colocarnos como individuos en el centro es la tendencia de la contemporaneidad. El proceso de personalización de la sociedad del que nos habla

Lipovestsky (1986) en su momento propuso una humanización al promover la realización personal, la expresión libre, el respeto y la celebración de las diferencias; por consiguiente el rechazo a los autoritarismos. No obstante, de acuerdo con Blanco, este ha sido pervertido por el capitalismo salvaje y su sociedad del espectáculo (2018, p. 49) Como mencionan Arraigada e Ibáñez, a través de las redes sociales, dedicamos buena parte de nuestro tiempo en mostrar quienes somos como formas de elaborar nuestra identidad. Los sujetos que se han convertido en referentes son quienes han logrado hacer una marca de sí mismos que dialoga con la lógica del mercado, donde exponer su identidad promueve el consumo de productos y servicios; y donde este trabajo, no es visto como una amenaza a su libertad individual, sino que es en sí su forma de realización (Arraigada & Ibáñez, 2020). En este contexto, no resulta coincidencia que en las artes escénicas esté ganando presencia la autoficción, donde la o el artista también presenta quién es a través de narrativas sobre sus experiencias vividas, aunque estas estén reinventadas. Finalmente, aquello que presentamos en nuestras redes sociales también está seleccionado y reinventado.

Con todo esto en mente, decidí conversar con tres jóvenes mujeres creadoras residentes en Lima y de distintas edades (23, 28 y 35) que han trabajado a partir de este género en los últimos años, para conocer el concepto que tienen de autoficción, sus motivaciones y herramientas para el desarrollo de la misma y así como las complejidades que encuentran. No pretendo emitir un juicio de valor sobre la pertinencia de la autoficción y más bien mi intención es explorarla a partir de la disyuntiva que ronda por mi mente, cada vez que soy espectadora de un espectáculo de este tipo. Permítanme aquí reconocer lo maravilloso del arte que nos deja romper con lo establecido también en el mundo académico y permite que en una ponencia de un congreso universitario pueda hablar también sobre lo que siento y no solo sobre lo que sé.

La primera vez que viajé sola. Fue en el 2016, fui al festival Santiago a Mil en Chile, recuerdo haber visto la programación del festival con meses de anticipación y haber comprado todas las entradas posibles para ver cuántas obras me fuese posible. Diecinueve obras de distintos países del mundo en doce días. Un regalo para una joven que acababa de terminar la carrera de artes escénicas. Conocí la ciudad de Santiago, yendo a sus teatros. El 18 de enero, en el teatro SIDARTE, una obra cada cinco minutos me hacía resonar dentro de mi cabeza la siguiente pregunta: ¿Esto es real? Se trataba de “La

Ira de Narciso" de Sergio Blanco, obra que un par de años más tarde vino al Festival de Artes Escénicas de Lima.

No fue sorpresa cuando todas las creadoras entrevistadas mencionaron a este dramaturgo y director uruguayo como el referente a través del cual conocieron la autoficción. Si bien también mencionaron otras dramaturgas como Marina Otero (Argentina) o Trinidad Piriz (Chile), pareciera que todos los referentes son extranjeros. Valdría la pena considerar la edad de las creadoras y la relevancia de continuar esta investigación con creadores mayores para ubicar a los precursores nacionales del género. Además, la pandemia fue una de las razones mencionadas para su aproximación a la autoficción, pues con las restricciones de la misma, tenían principalmente su propio material para trabajar.

Unificando lo que mencionaron las entrevistadas sobre aquello que les otorga la autoficción frente a la ficción, esta es concebida como una construcción entre la propia verdad y la ficción que hace diversos mundos posibles, permite imaginar en escena las infinitas posibilidades de una experiencia que vivieron. Queda entonces claro que la autoficción no se presenta como una historia verdadera, más bien multiplica los relatos posibles de una experiencia vivida y de esa forma enriquece la verdad, pues esta está procesada en la escena por aquel que la vivió (Gasparini, 2012). Al respecto, es importante considerar que, al reelaborar hechos reales para disponerlos en un relato, más aún cuando este se dispone de forma estética para el escenario, siempre contendrá elementos de ficción por lo cual el teatro constituye un lugar natural de autoficción (Luque, 2023). Asimismo, las creadoras mencionaron la vulnerabilidad que implica exponer lo propio en escena, pero al mismo tiempo, el componente de ficción permite cuidarse de no exponerse completamente, pues está claro que no todo lo presentado sucedió como tal o incluso está la duda sobre si sucedió o no. Esto coincide con lo que menciona Blanco sobre cómo la autoficción "...permite deslizarnos de un trauma insoportable a una trama que puede soportarlo todo. Permite levantar intensidad poética sobre el dolor..." (Blanco, 2018, p.14).

De cara al público, consideran que la autoficción presenta la oportunidad de transformar a la audiencia porque le da un lugar activo, ya que, al ser un trenzado de verdad y reinención, a este le toca pensar sobre esa doble naturaleza, aceptar que hay más que una sola verdad o también aceptar su calidad

de testigo o cómplice de algún evento posiblemente real que se le presente en escena. Luque nos dirá que dado que la identidad compartida entre el protagonista, narrador y autor se afirma y se contradice todo el tiempo a lo largo del relato autoficcional, lo verdadero parece ficcional y lo ficcional, verdadero, lo cual provoca una incertidumbre y una inestabilidad inquietante en las tareas interpretativas del receptor (2023, p. 313). Dicha incertidumbre, es incompatible con espectador pasivo que, frente a cualquier incomodidad, puede recordar que se trata de una ficción y así “detener” el acontecimiento, como cuando vemos una serie o película, por ejemplo.

Asimismo, expresaron que se trata de un acto de generosidad, dado que se abre algo personal hacia el espectador, donde la actriz o el actor se encuentran desarmados, pues no hay un personaje ficticio que los proteja de aquello que presentan. “Es un regalo”, como lo denominó una de ellas, porque se presenta una intimidad para hacer sentir que esa experiencia personal, que puede ser hasta traumática, también es compartida, y por ende, no estás solo. Respecto a ello, Blanco nos va a mencionar que en la autoficción aparece el yo, pero para llegar al otro, pues el yo es contenedor de la otredad (2018, p.44.). En esa línea también considera que, contrario a lo que mencionamos al inicio, la autoficción puede ser una forma de resistir al individualismo totalizador, pues nos invita a comprender que el yo siempre es otro (Blanco, 2018, p.50). Es palabra que se piensa y hace pensar, que busca que el sujeto se haga preguntas y en ese camino haga preguntas que le resuenen a los demás. Entonces, marca una diferencia en nuestro contexto actual porque es un espacio donde la presentación del yo no está dirigida al consumo, pero habla en ese lenguaje cercano y “verdadero” que logra conectar con el sujeto contemporáneo.

En esa misma línea, una de las entrevistadas mencionó que lo personal también puede ser político. Como menciona Guerra, lo personal, lo doméstico, se politiza en la escena, al representar un evento traumático que ha sucedido y reinventarlo, ejerciendo control sobre el visto y dejando ver en dicho acto una crítica contra el contexto que permitió que eso se diese de tal forma (2021 p. 32-34). Es aquí donde también considero está el valor de la autoficción en la contemporaneidad, pues parte de algo personal, pero esta experiencia nos habla del tiempo que vivimos y sus problemáticas. Por supuesto que aquí también dependerá mucho del enfoque que le dé la o el creador de la obra, pero en el caso de las entrevistadas sus piezas han hablado de: el rol

de la mujer en su historia familiar, la migración, la pérdida de un ser querido, y el proceso de ingreso a la adultez.

Sobre las metodologías que emplean en sus autoficciones mencionaron: el uso de la poesía, ponerse en diversas circunstancias para documentarse y luego ficcionar dicha experiencia, partir de recuerdos personales y memorias familiares, el uso del archivo y de objetos personales para partir desde lo físico y tangible, así como emplear metáforas para trabajar los eventos fuertes. Destacaron también que se trata de un trabajo que surge en el hacer, por lo cual en su experiencia este se gesta en un laboratorio de experimentación escénica donde una de las herramientas clave es la improvisación, pues se trata de una especie de “ejercicio de articulación entre memorias”.

No dejan de haber también algunas complejidades éticas, además de la evidente exposición que tiene el artista al ser ella o él mismo en escena (y su consiguiente cuidado), sobre las cuales sería importante ahondar. Una de ellas es la no completa pertenencia de las historias personales, pues por lo general estas también involucran a terceras personas. Además, también es importante considerar que este juego de volver al espectador cómplice de aquello que se relata en la escena o hacerle creer que algo es verdad podría percibirse como un engaño o una perturbación, dado que no siempre este está familiarizado con la particularidad de este género.

Por mi parte, soy una dramaturga de ficción principalmente, la autoficción me provoca por supuesto que sí, sobre todo preguntas. Finalmente, ese fue el gatillo que me llevó a esta ponencia. Al pensar en cómo abordarla, me pareció gran idea usar el dispositivo para analizar el dispositivo como una forma de adentrarme personal y vivencialmente en aquello que estaba explorando. No obstante, eso implicaba ponerme a mí en el centro y yo, precisamente en el teatro escribo y dirijo, no pongo el cuerpo en escena, pues reconozco la vulnerabilidad que esto implica, la cual en este caso se agravaba aún más sin el manto protector de un personaje. Muchas veces al releer una de mis obras me he encontrado a mí misma de forma casi transparente, y, sin embargo, no me sentí así de expuesta. Me han protegido “Susan”, “Benito”, “Julia”, “Ernesto”, “Micaela”, “Sara”, “Kayla” y algunos más. Aquí no cabía traer a ninguno de ellos, yo había prometido exponerme. Frente a ello, ¿quizás hice trampa? Opté por hacer lo que sé hacer, escribir ficción. Así, escribí un par de relatos breves que podían articular y darle sentido a mi interés por la autoficción ...o quizás me atreví a hablar de mí.

* Agradecimiento especial a las tres artistas escénicas entrevistadas:
Ana Lucía Rodriguez, Carla Valdivia y Xiomara Mía García Briceño.

Referencias

- Arriagada, A., & Ibáñez, F. (2020). "You Need At Least One Picture Daily, if Not, You're Dead": Content Creators and Platform Evolution in the Social Media Eco-logy. *Social Media + Society*, 6(3). <https://doi.org/10.1177/2056305120944624>
- Blanco, S (2018) *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores, Madrid.
- Gasparini, P. (2011). Autofiction vs autobiography. *Tangency*, (97), 11–24. <https://doi.org/10.7202/1009126ar>
- Guerra, A (2021) "Mi madre la maga": La defensa escénica ante el testimonio doméstico en "Criadero", obra de teatro testimonial de Mariana de Althaus <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19793>
- Gutiérrez, R. & Erendira Hernández (2024) AUTOFICCIÓN EN AMÉRICA LATINA: TEORÍA Y PERSPECTIVAS ANALÍTICAS *Lejana Revista Crítica de Narrativa Breve N17* (2024) pp.8 -25
- Luque, G. (2023). Repensando la autoficción desde la escena: una lectura de la paradoja de ser y no ser en la dramaturgia de Sergio Blanco. *Lexis*, 47(I), 303-342. <https://doi.org/10.18800/lexis.202301.010>

La creación artística en la segunda década del siglo XXI se revela como un lugar de reflexión y experimentación sobre los rápidos cambios que surgen en las sociedades contemporáneas. En un contexto de fuerte presión tecnológica y burocrática sobre los cuerpos, la investigación en artes permite generar nuevas configuraciones entre personas, objetos y dispositivos que permitan imaginar otros escenarios de vida y trabajo alternativos a los impuestos por intereses particulares.

Desde **Investigación en Prácticas Escénicas y Cultura Visual I Congreso Internacional ARTEA** se proponen diversas líneas de investigación con el objetivo de acercarnos a metodologías y propuestas que nos ayuden a entender el momento en el que habitamos utilizando la imaginación como herramienta de la mente, tomando las palabras de la escritora Ursula K. Le Guin. Desde los relatos postpandemia; la ruralidad, los márgenes y el éxodo; la ecología y la hibridación de medios.



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Proyecto de investigación

Archivo virtual de artes escénicas. Artes efímeras en Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha. SBPLY/21/180501/000164 / SBPLY/21/180225/000069. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fondos FEDER. (2022-2025)



Cofinanciado por
la Unión Europea



Fondos Europeos



Universidad de
Castilla-La Mancha