

Colegio Camacollege  
Autor: Federico  
Spelman  
Técnica: modelado



## LA COLABORACIÓN COMO DIÁLOGO INACABADO

# EDITORIAL

Por: Dra. Patricia Tovar

---

## DIÁLOGO INACABADO

La relación entre cultura-agencia-conciencia-otredad, encarna la complejidad de lo dialógico. Para acercarnos a esta complejidad es necesario recordar y repensar los aportes de Bajtín<sup>1</sup> quien propuso y entendió la dialogicidad como un acto bilateral de cognición, esta acción se sitúa en un contexto y establece la posibilidad de entendernos como seres inacabados, siempre en movimiento. El diálogo es la experiencia de existir en relación a lo otro, a la respuesta que mis actos generan, a mi manera particular de incidir en el mundo, al existir, al comunicar, al actuar, al crear, al decir. Podemos entender al proceso dialógico como un proceso de cocreación y de vulnerabilidad, una manera de reconocerse con el otro.

A partir de la triada descrita por Bajtín: yo para mí, yo para el otro, el otro para mí; la existencia propia es siempre abierta, nunca definitiva o cerrada. De tal manera que el sentido cambia y se actualiza a través del diálogo; tanto en la cultura como en el proceso dialógico ocurre la historia de mi autoconciencia y el papel que el otro desempeña en ella. Si pensamos la memoria desde un punto de vista dialógico, nos encontramos con la posibilidad de una transfiguración continua del pasado, el cual se libera, deja de ser estático. Al concebir la complejidad como aspecto fundamental de la cultura y al diálogo como la posibilidad de generación de sentido y de transformación del ser por el otro, estamos hablando de la posibilidad de trascender las ideas monolíticas tanto de la identidad como del conocimiento.

La cultura entonces como un diálogo inacabado genera complejidad y creatividad.

La cultura como la vida humana es un diálogo inconcluso. Vivir, desde un punto de vista antropológico y bajtiniano es participar en un diálogo.

Me parece fundamental reconocer los aspectos dialógicos tanto de la investigación como de la creación artística. En el campo de la Antropología, James Clifford propuso entender el texto etnográfico como de "autoría múltiple" y de ese modo reconocer la polifonía de voces que habitan el saber antropológico, pero también hacer visible un conocimiento situado, basado en la interacción, emergente y complejo. Alfred Gell, propuso mover la atención hacia la

matriz de relaciones que hace posible el surgimiento de una manifestación artística, más allá de pensar en el autor de una obra.

Su teoría, también inconclusa, nos permite comprender la agencia del arte a partir de las respuestas que desencadena y de su participación en el entramado social, generando sentidos, interpretaciones, acciones, otros artefactos, relaciones múltiples. De tal manera que, es posible pensar el proceso artístico y la producción de sentido como una manera de encontrarse con el otro, de enlazar las miradas y de pensar en el arte no como objeto sino como el proceso capaz de movilizar significados en un contexto determinado, como el encuentro de interpretaciones y como una construcción de situaciones<sup>2</sup>.

Propongo, entonces, comprender e investigar la posibilidad de unir la ciencia y el arte. Trabajar entre la Antropología y el arte como pares iguales, para cuestionar y para conocer, reconocernos y reinventarnos.

Esta posible unidad entre el arte y la antropología, comparte la idea de una "observación-abducción" como uno de sus vehículos principales de investigación, donde la intuición se integra a la mirada y la abducción se torna en el camino para el descubrimiento y el asombro.

Peirce concibió a la abducción como un procedimiento del pensamiento que produce emoción e integra la imaginación y la memoria. Al generarse un bucle entre conocer y crear, entre pensar e imaginar; se entrelazan también: memoria, aprendizaje y la revelación de la persona, de su singularidad.

Unir ciencia y arte, es un acto subversivo dado que se abre paso a la posibilidad del movimiento en las identidades y la renovación del sentido. La cultura como un entramado complejo, inestable, inacabado, permite romper con los símbolos estáticos de las naciones y las formas centralizadas de poder.

Hay que pensarnos como seres dialógicos, en constante cambio, poseedores de una agencia, de una fuerza propia, libres del peso de las estructuras, abiertos a la posibilidad de recrearnos y de responder a los dispositivos de poder.

En este sentido, los proyectos presentados en este primer número de la revista RIO-LATIR, parten de

<sup>1</sup> Se puede revisar la obra de Mijail Bajtín, particularmente Estética de la creación verbal, Yo también soy.

<sup>2</sup> Hay en esta afirmación una resonancia tanto con los postulados situacionistas como con la idea de una estética relacional.

un cuestionamiento de la idea de autor, replantean la agencia del artista y exploran diversas posibilidades de investigación y de creación conjunta.

# CONTENIDO

- 🕒 **05. De anexo a boxeo**  
Por: Etzarelli Hurtado  
.....
- 🕒 **11. Concebir la monstruosidad**  
Por: Carolina Mora Huerta  
.....
- 🕒 **15. Embarrados: taller de cerámica**  
Por: Lina Bravo Mora  
.....
- 🕒 **22. Travesías periféricas:  
Una investigación del grupo teatral Kory  
Warmis**  
Por: La otra orilla  
.....
- 🕒 **29. Mujeres en el escenario:  
Poéticas del espacio de las revueltas**  
Por: Fernanda Barral  
.....
- 🕒 **41. Collage**  
Por: Valeria Bellott  
.....
- 🕒 **42. Territorio suspendido**  
Por: Viviana Carlos y Yumnia Duarte  
.....
- 🕒 **46. Lume**  
Por: Beatriz Blanco

# DIRECTORIO

- 🕒 **Dirección general**  
**Dra. Patricia Tovar**  
.....
- 🕒 **Administración web**  
**Miguel Fonseca**

**VISITA:** <http://www.rio.latir.com.mx/>  
<https://www.latir.com.mx/>





# DE ANEXO A BOXEO

Por: Etzarelli Hurtado

**E**ntre fotografías, historias ajenas, mala poesía y sobre todo una catarsis casi inexplicable nace el ensayo fotográfico **"De anexo a Boxeo"**.

La vida siempre nos lleva por muchos caminos que no siempre elegimos o bien que no son tan gratos como quisiéramos que fueran, este caso es ese, en dónde caminé y caminé sin rumbo alguno arrastrada por muchas cosas, entre ellas el deseo de apoyar y sostener a una persona que amo.

La recuperación psicológica y física de lo que son las adicciones, la manera en la que deseamos salir adelante o bien quedarnos estancados en lugares lúgubres, la fortaleza que sacamos y de donde la sacamos.

Entre historias y espacios que personalmente me causaban escalofríos, personas medio olvidadas, rotas, con una vida fuera y otra dentro de un anexo y la comparativa de pelear en un ring amateur, en un espacio de lámina y mal olor con la vida misma. Esa vida, que aún no entiendo, si ellos eligieron o **la vida los eligió a ellos**.

Recordatorio Personal. M. estuvo fuera de "Las Á." 2 meses antes de recaer, ha entrado y salido en múltiples ocasiones, lleva ahí el último mes y medio, lo deje de ver hace dos semanas.

Aquí se anda en piso mojado; si no caes, mínimo resbalas, si rueda el jabón, aguas con el filo; deja de jugarle a la pera,

no creas que el ratón siempre será pendejo del gato; los reyes magos no existen, y hasta al más picudo le sangra la nariz.

El alcoholismo y drogadicción, sólo son síntomas de un mal más profundo, ¿cuál es el nuestro?, papá no estuvo, tu torta se fue con otro; incomprendido, eras el chavo; machín, ¡si no los traes bien acomodados, póntelos!, infla tus pulmones, y cámara...

Aquí, no se necesita de justificación; de nombres rimbombantes, o más cita que texto; la etnografía participante se pasa por el arco del triunfo, ¿vale la mimesis? si no sientes el vómito en la garganta, el temblor en las manos, hacer de un cuadrito de papel, el doble.

**No te dicen que el vicio te pone tus putazos; no creerás que unas vendas y un saco pueden más que un juramento, cuarto y quinto paso, nueva persona en Cristo eres; aquí bien sácale punta, mi edad, dos tres, por si no la cachas veinte tres.**

Aseguras que ya has topado con fondo, y te lo crees, para que pasados siete días, quince en su defecto, te partas la madre de nuevo; directito a un hoyo que pensabas ya no había posibilidad de estar más profundo.

Te despiertas, sabes que la cagaste, buscar justificaciones es una herramienta para no podirte más; nosotros podemos andar a todo dar, bañaditos, perfumados, del culito limpio ¿y qué importa? si tú dominas las verdades. No te matan

*"Todos maman de la misma manguera, que unos se hagan de la boca chiquita es una forma de autoengaño".*



las chivas, los dedos, judas, no te matan los vecinos chismosos; pensar y pensar es lo que te raja el hocico.

**Puedes dártelas de Juan Camaney, mascas chicle, pegas duro y tienes viejas a montón; bien se sabe que a cenicienta, se le acaba el encanto a las doce am, así de fácil; lo colmilludo del lobo no es de a gratis.**

Andaba de caldoso, el consome se regó, valió madre, la nena botó a lado del salero, en cama de otro, la familia se revolvió con todo y garbanzos, y que decir del estado anímico, ni las zanahorias sobrevivieron.

Entuza una botella, trágate otra, pero al rato me va a hacer falta;

Nunca esperando que un par de tombones y dos cavernícolas, estuvieran fuera de tu cantón; tranquilas hienas, ya se saben el camino; ellos te quieren ayudar, hermanos son. Para no darle vueltas, anexeros los güeyes. ¿Cómo estás hijo? ¿tranquilo? te lo digo para que no te den gato por liebre maestro.

*"No sabes ni en qué momento te dejaste llevar, caíste".*

Señor en el nombre de tu hijo Jesucristo, pido por éste tu varón, acaecido por los vicios carnales, intercede... Intentando buscar respuestas no las encontrarás, si vas en una camioneta directo al encierro y te pusieron los seguros de niño para que no puedas abrir por dentro, ¿pues a quién mate padrino?



Hijos de la chingada, bonito lugar para venirme a recluir. Cuando se juega sucio, tarde o temprano la mierda te llega al cuello. No importando sea en contra de tu voluntad, pásale a lo barrido; lo que te contaron; baño frío, caldo de oso, carne de venado, nada de eso; aquí filete, verduras y todo con azúcar.

Pero entra, ahí ese wey te lleva, derechito a la enfermería. Eres el nuevo, la carne fresca, el tiernito que todos salen a mirar, por ahí se escucha: "todavía viene puesto", "está en vivo", "pídeles un pegue".

Los resignados se limitan a solo seguir el trayecto con la mirada como diciéndote, no hay esperanza, como recordándoles las tantas dudas que ellos también se hicieron, como pidiéndote perdón por lo que te espera.

Sentadito meneas los pies, sin caerte el veinte; respondes



a la imprudencia de algunos curiosos, agolpados en la puerta cual señora grillera en elecciones.

Bien tranquilo recibiendo cátedra de los compañeros, hazle así, no te vayas por ahí, ten cuidado con ese. Dame tus zapatos, ¿por qué te los voy a dar? alzas la voz y aprietas los puños; aquí no está tu esquina, ¿quién te dijo que los necesitaba? **si te tiras para atrás, es para regresar con uno más fuerte.**

Te arrancas y de corrido, nada que ya no quiero, no hay pidos, ni salvación por todos tus compañeros; jarra de té, seis cuadritos de papel, a las nueve se paga la luz, tiende tu colchón, catre o artefacto que cumpla el papel de cama. 14 en uno de 5x5.

#### **Amén**

Levántate, a donde fueres has lo que vieres; esto no es un juego, desde el primer día la cachas, no importando el forje, la talla y lo mal encarado.

Mirar a los ojos, mucha testosterona, puro tornillo, sabrás lo que es amar a dios en tierra ajena, de bandidos. **Crico, el mono, coco y el piedras.**

Mira, te formas, te dan tu primer plato, verduras en su punto, pero putrefaco; pasas por el segundo, higadito, bofe o tripa, ya si bien va que no sea rojo. A guas si lo devuelves,

en chinga más rápido entra ¡aviso, no hay servilleta, salcita, salecita o aderezo, es a pelo!

No esperes el juego de cubiertos, dieta balanceada, misma ración para el flaco y el llenito, a cuchara doblada aquí se come.

Papacito traga sin masticar para que no sepa. Se cubre la necesidad de tener algo en la tripa para hacer digestión, no el gusto, la textura o el sabor.

No hay buzón de quejas para el trato, no hay cambio de servicio, cobija con suavitel, zucaritas, huevos al gusto, o aromatizante.

Te cuento diez y ya estas bañado, en fa, vas a ver cran y ya traes cola; nada más no te haces puto porque te va peor, entre tanto chile tu salsa deja picar; una frutita, proteína, unos melones con todo y semilla.



Afuera las cadenas cumplen, si quieres que algún vivo no se agandalle tus cosas; no te sorprendas que acá se ande con ellas entre las patas, dependiendo como les caigas, es la medida de eslabones: pegadito con otro interno, comes, duermes juntito.

¿Qué tan chula es la libertad un sábado por la tarde?, quietecito tras una ventana con barrotes, miras a tu espalda y tu realidad; ahí te da el encierro, quieres chillar,



tirar las paredes a putazos, gritar, te asfixias. **No esperes el apapacho, vívela pinche vicioso.**

¿Por dónde? Si todo tiene alambre de púas, cámaras, y si te agarran, con tubo en mano, toques en las pelotas. A rajarse a su tierra por que no hay de dos.

No hay certeza de la ubicación exacta, si el camión que ves a lo lejos ¿va o viene?, ya alguno de por el rumbo te orienta porque andas bien perdido chavo; me brinco, le

*"Te vas acostumbrando a los olores, al arrimón matutino, a que te despierten con gritos, a la falta de privacidad."*

corro, un urbano, el taxi. Uno anda al tiro, ¿quién llega antes que el otro?, ¿qué días se hace qué?, ¿cuándo hay menos? Importante hacer alianzas, solo no se puede, o sales por la mala, de a como nos toquen.

A tu familia, le aplican el coco wash, de a volón se los terapean, pues ellos ven la parte limpia, el baño con toalla de manos, rollito de papel, hasta el jabón con dispensador; por unas horitas nada más, ¿y el resto de la semana?, eso se guarda en la bodega, ya no eres hermano para los encargados, eres un hijo de tu pinche madre que vale una lana cada mes, que hay que mantener vivo, encerrado y a raya culebra. Todo se cura con diclofenaco y paracetamol, no se te ocurra enfermarte.

Da risa el chavo soñado que se siente bien locote, viernes, chela en mano un cigarrito y su bacha, hablando que Sansón no le gana a las patadas, He-Man le queda corto, más vivo que Pepito y ha estado con N cantidad de mujeres; morro cagón, ahí dentro te comen vivo si hablas de más, cálese, si no sabes meter las manos, si tienes que convivir con caneros, si te da pena que te vean tus cositas.

Cuando sales, con coraje a quien te volteo bandera, a tu familia, a quien confiabas.

Las niñas juegan a las muñecas, los niños al fútbol y los hombres boxeamos; vamos tendos, de a poquito, con ritmo, pero sin abandonar las cuerdas, cuando algo te gusta no importa las dimensiones, le atoras.

Uno la caga, los demás cometen la falla más egoísta, que, a partir de ese momento, te recordaran porque te vieron reventado, tu pasado ya no importa; ahora el que señalan,

ejemplo de lo que no debes hacer; y tienes que quedarte resignado con la cola entre las patas; nel carnal, si usted gusta de alzar el cuello y sentarse a dos nalgas con las patas arriba del escritorio, nadie lo va a mover de ahí, yo prefiero boxear, no siendo el gran talento, eso sí, con ganas, un chingo de ganas.

Te sientes como una basura, nunca un par de tabiques apilados te van a causar tanto terror como esas paredes; ¿por qué tratarte así? con una etiqueta. No soy un juguetito que sale en la caja de cereal preferida de su hijo, no soy del que use cortes de cabello según la tendencia al chile, con uñas cortas, entre 65 a 70 kilos me mantengo, tomo sin azúcar el té, tiendo la cama y me cepillo tres veces al día.

Sin tregua le caminas, las deudas se pagan, la comida es tu moneda, truke, cambio o bisne. Me gusta tu panto, diez dulces por lavar mi ropa, reparte la bendición que es necesario tener un repuesto de ojos, un doble de orejas. No importando la rodada, ándate sin playera. las maneras de encontrar y de escuchar la polifonía de los entornos 3) la complejidad de los entornos y los diferentes conocimientos, ideas y conceptos que los atraviesan.

Dicen venir de barrio bravo, que el pedo no le huele; puro chivatón, ahí en lo caliente se enseña el **RESPECTO**, uno a uno; no ser mayate en bola. Ni aunque vengan a orinar la esquina de mi casa les va a quitar lo jotos; **FUNDACIÓN LAS Á.**

*"Algo tan simple, esconde un dolor carnalmente indescriptible."*

## EL CHISQUIS

A los cinco minutos de la llegada, ya todos saben que ahí andas, que un rato te vas a estar, si te metieron al apando, luchaste por tu libertad, segurito sometido y bien vergueado; algún vivo se chuto a José Revueltas y se la fusilo. Se le llama ir por un 12, ojalá no lleguen con uno muy prendido, porque le va mal, porque no hay certeza de nuestra seguridad cuando lo suban. El apando; cuarto vacío, tú y el concreto, una ventana y hoyo en el suelo para las expulsiones líquido y fecal; días te puedes pasar dentro. Llegó uno nuevo y nunca te imaginas lo peor.





# CONCEBIR LA MONSTRUOSIDAD

## la corporalización del Otro en Olivier de Sagazan

Por: Carolina Mora Huerta

**E**l camino que recorre Olivier de Sagazan para descubrir lo que significa estar vivo es perturbador, pero honesto hasta las vísceras. La belleza que descubre en su Transfiguration es la de aquél que se atreve a volver a la corporalidad y desmembrarla. La eficacia de su performatividad, en el concepto de Araiza y Kindl<sup>1</sup> radica en que arranca al espectador del nicho de calma y comodidad. Angustia, inquietud y sinsabor se mezclan en la recepción del observador estático.

Lo que conmueve en esta obra es descubrir la realidad de la vida. La “larga pesadilla de sufrimiento sin sentido” que describe Woody Allen en Zelig<sup>2</sup>, se transfigura ante los ojos: la existencia convierte al ser en animal sin rostro, lacera toda esperanza y no queda más que una masa informe de lo que fue. Así es vivir. Olivier de Sagazan intenta encontrar el por qué.

La obra consiste en un híbrido entre escultura, fotografía, pintura y performance, donde el artista replantea su propia figura poniendo diversas formas de arcilla y pintura sobre su cuerpo.

Se vislumbra además una veta poética en esta obra por los matices existenciales que propone, debido a ello se realizará en el presente trabajo el paralelismo de Sagazan con propuestas literarias. interacciones realizadas por las participantes.

En este orden de ideas, se debe aclarar que el texto en Sagazan no es aquel de clima templado ni caminos

*“Estoy interesado en ver hasta qué punto la gente piensa que es normal, o incluso trivial, estar vivo.”*

**Olivier de Sagazan**  
*La geografía como existencia.*



**TRANSFIGURATION,**  
**a Performance by Olivier De Sagazan**

Ver aquí: <https://youtu.be/6gYBXRwsDjY>

<sup>1</sup> Araiza, E. y Kindl, O. (2015). Performance y antropología del arte. Diario de campo. (6-7), pp. 32-41.

<sup>2</sup> Allen, W. (1983). Zelig [DVD]. Estados Unidos.

labrados, sino el del miasma de Gironde o los cuerpos descompuestos de Baudelaire.

En el acto, Sagazan cuestiona el deber de la vida en comunidad. Ese hombre bien vestido, aparentemente

### Así, evoca los versos de Gironde:

*A través de años muertos,  
de atardeceres rancios,  
de sepulcros gaseosos,  
de cauces subterráneos,  
se ha ido aglutinando con los jugos  
pestíferos,  
los detritus hediondos,  
las corrosivas vísceras,  
las esquiras podridas que dejaron el  
crimen,  
la idiotez purulenta,  
la iniquidad sin sexo,  
el gangrenoso engaño;  
hasta surgir al aire,  
expandirse en el viento  
y tornarse corpóreo;  
para abrir las ventanas,  
penetrar en los cuartos,  
tomarnos del cogote,  
empujarnos al asco,  
mientras grita su inquina,  
su aversión,  
su desprecio,  
por todo lo que allana la actitud de las  
horas,  
por todo lo que alivia la angustia de los  
días.<sup>3</sup>*

tranquilo que empieza la obra, se destroza para dejar en evidencia la máscara y preguntarse sobre arte, belleza, religión, tradiciones y rituales. Y sólo en esta condición respira. Transfigurarse, cambiar de forma, mutar, hacer la materia de modo distinto.

Pero trans, también indica “del otro lado”; atravesar el ser para convertirse en Otro.

Así, Sagazan propone el arte de Ser Otro. Ya enunciaba Arthur Rimbaud, el poeta que también proclamaba: Je suis un autre, que para llegar a la sabiduría hay que serlo todo, transmutarse y transgredir la forma:

*Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no guardar más que sus quintaescencias, inefable tortura para la que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, en la que se llega a ser, entre todos, el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, - ¡y el supremo Sabio!- ¡Porque llega a lo desconocido! ¡Dado que ha cultivado su alma, ya rica, más que ninguno! Llega a lo desconocido, y aunque, enloquecido, terminase perdiendo la inteligencia de sus visiones ¡Las ha visto! Que reviente en un salto por las cosas inauditas e inenabables: vendrán otros horribles trabajadores; ¡empezarán por los horizontes en los que el otro sucumbió!<sup>4</sup>*

Transfiguration, es un acto cargado de significado que sacude para mostrar cómo la idea dominante sobre la belleza es una droga; una sustancia adictiva. La adicción por imágenes “bonitas”, felices, seres vivos en los empaques de comida rápida y comensales que ignoran la matanza. La representación de la opulencia en la publicidad obliga a dejar de ver al hambriento y al desamparado. El horror sigue ahí. De aquí que la obra de Sagazan adquiera agencia, es decir, se convierte en un poderoso contradiscurso de la cultura.

Adversus, cuya primera manifestación se da en el cuerpo. El cuerpo contenedor, recipiente que alberga la vida de los órganos vitales, la sangre y las vísceras, pero también la existencia oscura de las emociones y pensamientos.<sup>5</sup>

En este escenario, aquel depósito que se derrama o pierde su forma es el del monstruo: el caos de la subjetividad queda expuesto. Pero Sagazan únicamente conoce el camino de reventar el cuerpo

<sup>3</sup> Gironde, O. (2012). Obra. Poesía y prosa. Argentina: Losada.

<sup>4</sup> Rimbaud, A. (2016). Obra completa bilingüe. España: Atlántica.

<sup>5</sup> Lupton, D. (1998). The emotional self. London: SAGE.

**En palabras de Girondo:**

*Cúbrete el rostro  
y llora...  
pero no te contengas.  
Vomita.  
¡Sí!  
Vomita,  
ante esta paranoica estupidez macabra,  
sobre este delirante cretinismo  
estentóreo  
y esta senil orgía de egoísmo prostático:  
lacios coágulos de asco,  
macerada impotencia,  
rancios jugos de hastío,  
trozos de amarga espera...  
horas entrecortadas por relinchos de  
angustia.<sup>6</sup>*

Así, Sagazan acierta en traducir a través del cuerpo, pues no existe un sentido que no se encuentre corporizado<sup>7</sup>. Siguiendo el análisis de Patricia Tovar<sup>8</sup>, de la triangulación inversa, la obra que ahora nos ocupa contiene una metáfora sobre estar-en-el-mundo, lanza una provocación a lo largo de una horizontalidad inmanente y transforma la experiencia del sentido.

Para Ricoeur la metáfora tiene tres principales características: la anfibología de dos términos que se transponen, la transgresión del orden lógico y la creación de lenguaje<sup>9</sup>.

La novedad del mensaje de Sagazan es una invitación a crear nuevos sentidos para Ser o Ser Otro; para descubrir qué contienen los humanos:

Sagazan no destruye más que a la propia identidad para decir, de una vez por todas, que hay que reinventarse para asumir el horror de uno mismo, y abortar la necesidad de lacerar y destruir o ajeno.

Encarnar una obra de arte, arrancar la cáscara hasta los

*La más triste  
de las tristezas  
se empoza en mi alma  
-si es que alma  
tenemos los humanos-  
cuando pasa frente a mi  
un toro lanceteado  
lleno de dardos  
sangrando  
derruido en su dignidad.<sup>10</sup>*

*¿En verdad tienen alma los humanos?  
La brutalidad de algunas de sus  
tradiciones anuncia lo contrario. La  
falta de piedad contra los animales es  
abrumadora ¿Es necesario destruir  
para crear sentido de lo cotidiano?  
Quizá Artaud tenía razón y,  
Allí donde huele a mierda  
huele a ser.*

*El hombre hubiera podido muy bien no  
cagar,  
no abrir el bolsillo anal,  
pero eligió cagar  
como hubiera elegido vivir  
en vez de aceptar vivir muerto.<sup>11</sup>*

huesos para ver lo que nadie más ha visto. Excavar la arcilla de sus venas para drenar una multitud de sentidos descomunal.

La obra es un rito lleno de símbolos encarnados que desembocan en la pregunta del por qué estar vivo. Al final, Transfiguration es una invitación a arañar la inmovilidad, antes de caer en la pesadez e hincarse en el vacío. Cuestionar. No dar por sentado lo que es estar vivo. Escupe directo al espectador para también transfigurarlo, que no vuelva a ser la misma persona. Grita como Girondo, para mostrar que es posible ser, más allá del dios del sentido cotidiano.

<sup>6</sup> Girondo, O. (2012). Obra. Poesía y prosa. Argentina: Losada.

<sup>7</sup> Mora, C. (2017). La reconstrucción del sentido: la experiencia familiar ante una enfermedad degenerativa [Tesis doctoral]. UAA, México.

<sup>8</sup> Tovar, P. (2018). El triángulo invertido como parte del proceso interpretativo en la etnografía [Material de clase]. Retorno al proceso etnográfico y la interpretación, Laboratorio Transdisciplinario de Investigación y Reinención, Ciudad de México, México.

<sup>9</sup> Ricoeur, P. (2012). The rule of metaphor. Multidisciplinary studies of the creation of meaning in language. Canadá: University of Toronto press.

<sup>10</sup> De Ávila, J. (2012). Tordesillas. Suplemento Cultural La Catrina. 2(7), p.20

<sup>11</sup> Artaud, A. (2006). La búsqueda de la fecalidad. En Estrada, G. (Comp.). Versos puercos. México: Alforja. p.28-32



# EMBARRADOS

## Taller de Cerámica

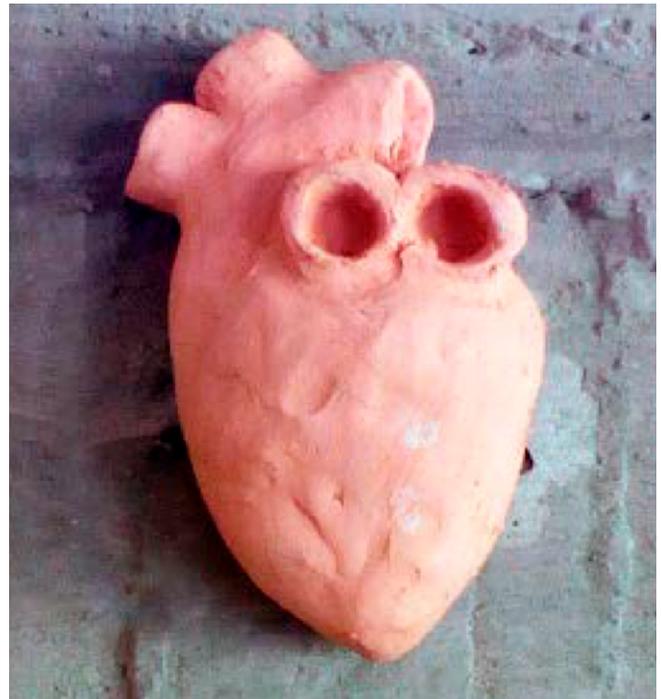
Por: Lina Bravo Mora

**E**ste trabajo es un intento de recopilación de lo vivido en la vocacional de cerámica para preescolar y primaria en un colegio privado en las cercanías de Bogotá, Colombia. Sus habitantes hemos sido afortunados de vernos rodeados de un reducto maravilloso del bosque alto andino.

Desde hace dos años y medio estuve acompañando el proceso como profesora, la clase siendo una electiva, se alimentaba de los niños que por su propia elección estaban allí. En el colegio hay un horno para quemar cerámica a gas, el taller lo fuimos construyendo poco a poco con herramientas sencillas y sobretodo con mucha arcilla y creatividad.

La magia que surgió en los distintos momentos de la clase de cerámica ha sido una semilla para mi crecimiento personal y para el acercamiento de los niños a la arcilla como material y a la cerámica como proceso. Esta historieta recoge esas enseñanzas que fuimos descubriendo junto con los niños que nos fueron descubriendo a nosotros mismos también.

Nico fue de los primeros participantes en el taller, yo no había tenido antes la oportunidad de acompañar el



*¿Nico, para qué lo tapas? Así no se ve todo el trabajo que pusiste dentro.*

*El me respondió: No puedo dejarlo con las tripas afuera, no importa que no se vean, las nuestras están dentro y no se ven tampoco.*

*Después de salir del horno las tripas de la figurilla humana estaban al aire.*

*Nico me preguntó: ¿Lina, porqué se destruyó así mi muñeco?*

*Absolutamente afectada por lo que había sucedido le respondí:*

*No sé Nico, es un mensaje del fuego, no creo que se haya destruido tu muñeco, el fuego a veces saca lo que tenemos en lo profundo a la luz para que lo podamos mirar.*

proceso de conocimiento de la arcilla con niños. Ésta primera pregunta me descubrió hablando de aprendizajes profundos que yo había tenido en mi experiencia personal con la cerámica con almas tan sensibles como las de ellas y ellos.

A los chicos los he ido conociendo a través de sus manos, a través de la forma cómo se acercan al material, si les gusta o no. Si les es cómodo ensuciarse, usar mucha materia o poquita. Si les gusta hacer detalles y cuidar de cada pieza o si fabrican cosas gigantes o muchas pequeñitas.

También he ido viéndolos a través de su relación con su propio trabajo, sus reacciones ante las grietas, los accidentes, las sorpresas.

Todos tenemos diferentes grados de tolerancia a la frustración y a la pérdida. Esto lo fui aprendiendo con ellas y ellos y poco a poco, a entender a cada uno para saber cómo responder a lo que se iba pasando. Aún así, las veces en que abrí el horno y todo había estallado en miles de pedacitos fueron momentos de un potente aprendizaje colectivo sobre la pérdida y la destrucción inefable del fuego.

*Las palabras no pueden cubrir la totalidad de las emociones allí envueltas, de allí vino la necesidad de hacer rituales para sobrellevar esas pérdidas;*

para entenderlas, para transformarlas en nuevas creaciones y sobretodo en nuevos aprendizajes sobre el hacer. Todo a través de la vivencia del poder de los elementos con los que se entablan relaciones y diálogos al trabajar el proceso cerámico.



DE ESOS HORNOS  
ESTALLADOS RECUERDO  
EL PRIMERO Y EL  
ÚLTIMO. EL SONIDO  
DE PEDAZOS DE  
CERÁMICA CAYENDO EN  
AVALANCHA AL ABRIR LA  
PUERTA.

**Del primero rescatamos muchas piezas usando pegante, dedos llenos de silicona y piezas medio remendadas, nos hicimos un lío juntando fragmentos y tratando de explicarnos qué había pasado.**

La última destrucción fue tan masiva que no hubo manera de rescatar la mayoría del trabajo allí puesto. Compré chocolates y mientras los comíamos, narré los acontecimientos dentro del horno y luego fuimos sacando los pedacitos de dentro y los llevamos al bosque a enterrarlos. Después, lo que sucedió fue mágico, arqueológico, ritual, los chicos habían armado una tumba colectiva llena de flores, un mandala de tiosos de cerámica dentro de la tierra.



Supimos que había sido un gran volcán el que había estallado dentro del horno rompiendo el resto de piezas, hablamos del él y de cómo nos había permitido aprender sobre la destrucción. Sobretudo le cantamos, con ramitas en las manos, el ritual se configuró alrededor de Salomón, que había hecho el volcán, y de todas las piezas enterradas.

Cantamos para despedir ese trabajo agradeciéndole al fuego y a la tierra por los aprendizajes que nos habían dejado para continuar construyendo de manera más consciente.

Afortunadamente hubo muchos hornos que salieron completos y recordando las experiencias de destrucción antes de llenarlos, fuimos a saludar al fuego y a encomendarle nuestro trabajo. La magia de la transformación de la materia siempre ha sido una fiesta en el taller de cerámica, el sonido de loza cocida, sus texturas y sus nuevos colores generan exaltación en todos, la energía del fuego.

Durante estos años hemos hecho dos exposiciones de

estos resultados durante el día de la familia. Este cómic es una recogida de las múltiples conversaciones que han sucedido entre los chicos y la arcilla, entre los chicos y yo y también mi propia conversación con la arcilla. Habla desde el nosotros porque cada uno ha participado de ese diálogo con el barro. He tomado fotos de las piezas acabadas al salir del horno, en exposición y de algunas partes del proceso de

arcilla, momentos del proceso cerámico.  
**IMAGINARIOS**

De las imaginaciones sobre la arcilla, su origen, el horno,

ALGO DE LO QUE HE  
 PODIDO RECOGER,  
 AL ACOMPAÑAR ESA  
 MULTIPLICIDAD DE  
 DIÁLOGOS, ES CON LO  
 QUE ESTA PEQUEÑA  
 HISTORIA SE HA  
 CONSTRUIDO.



construcción de éstas. A partir de esas memorias de las piezas ya acabadas y las que están en proceso surgieron muchos dibujos del cómic que se presenta a continuación.

Le mostré a los chicos el primer borrador del cómic y a partir de él, planteé una dibujada colectiva que tenía como tema el taller de cerámica. En fichas bibliográficas, dibujaron pedazos de arcilla, partes del proceso de reciclado, el horno, piezas y sus historias, hicieron dibujos hasta de mí.

**PROCESOS**

De lo que sucede en los diferentes estados de la





las situaciones de taller..

**HISTORIAS**

De las imaginaciones sobre la arcilla, su origen, el de



piezas construidas y su destino real o imaginario, ficciones del taller.

A partir de los temas y la forma de sus dibujos dibujé este cómic que ha sido revisado varias veces con los



chicos y ha intentado recoger sus apreciaciones, ideas y correcciones.

**DESCARGA: UN CUENTO DE ARCILLA**

Por: Lina Bravo

<https://bit.ly/CuentoArcilla>



*Este video es un tejido de la energía de la destrucción y el ritual vividos en las clases de cerámica.*



<https://vimeo.com/303835037>

# TRAVESÍAS PERIFÉRICAS

## Estudio de la vivencia, los tránsitos y los traspiés.

Por: La otra orilla

Guadalupe Mora Reyna (Artista de performance)  
y Jesús Espasandín (Antropólogo)

Integrantes de Colectivo La Otra Orilla / Prácticas escénicas expansivas.

**T**ravesías periféricas explora los efectos que deja la movilidad urbana en los cuerpos de la periferia de la megaurbe. Indagamos distintas facetas de la experiencia social que se desarrollan a partir de los tránsitos en una ciudad dislocada por las barreras invisibles que separan la CDMX del EDOMEX, a partir de la desconexión de los transportes y de la precariedad de los mismos. Una migración entre la performance y la antropología urbana nos permitirá tener otras lecturas y experiencias de las huellas del tiempo en trayectos interminables, de la falta de ergonomía y de accesibilidad, de la masificación, del miedo a los constantes asaltos y al acoso sexual y del coste de los pasajes en las economías de dos tercios de los habitantes del Valle de México. La memoria de sus espacios autoconstruidos que no recoge la historia oficial. La relación de todo ello con la espacialización de las enfermedades de la gran ciudad. La puesta en relación de nuestros dramas sociales con los procesos artísticos coadyuvará a la producción de una mirada más compleja acerca de la relación arte-comunidad.

A través de una serie de acciones performáticas como caminatas, recorridos en transporte público, audición de fragmentos de entrevistas etnográficas, exposición de material visual y encuentros organizados, se bordará un caleidoscopio de narrativas acerca de las formas de existencia en movimiento, de nuestras estrategias de supervivencia, de formas de crítica y reapropiación para habitar efímeramente los nolugares de nuestra vida en tránsito. En éste caso la etnografía como generador de conexiones entre diversos discursos es soportada por la dramaturgia, que opera como un elemento que dota de sentido a los procesos investigativos tanto etnográficos

como de la performance. Nos interesa particularmente el modo en que las personas que decidan participar en estas travesías dialoguen con todo esto. El análisis de su experiencia previa y de su vivencia en la performance también nos permitirá una aproximación a las sinergias sociales de una ciudad poliédrica.

### CAPÍTULO 1 "A VALOR MÉXICANO" *Programa performático*

Realizaremos un recorrido en transporte público desde alguna zona "céntrica" de DF hacia un lugar concreto del Oriente del Estado de México.

Citaremos a un grupo de personas a las que les habremos mandado una invitación con una pequeña descripción de la acción y los datos del lugar de encuentro.

Al llegar al lugar de partida, les daremos la bienvenida y daremos a cada persona un dispositivo mp3 que contendrá un audio editado con fragmentos de las entrevistas realizadas. Accionaremos al mismo tiempo el mp3 para empezar el recorrido.

Iniciaremos en la entrada principal del Museo Universitario del Chopo. Caminaremos hasta la entrada de la estación del metro Revolución y entraremos para tomar dirección Taxqueña hasta metro Chabacano.

Ya en Chabacano transbordaremos hacia la línea 9 en dirección a Pantitlán.

Al llegar a la terminal Pantitlán descenderemos del vagón y buscaremos una línea color rojo puesta en el piso y nos



colocaremos de pie sobre ella y miraremos lo que hay en el horizonte.

Estaremos ahí un par de minutos.

Después continuaremos caminando hacia los andenes del Mexibus para esperar el convoy EXPRESS 1 que nos llevará hasta la estación Rayito de sol, que está en la intersección de 4ta avenida y Av. Vicente Villada.

Al llegar ahí descenderemos para tomar una combi que nos llevará sobre 4ta avenida hasta calle La Ardilla en donde bajaremos de la combi y caminaremos media calle hasta el número 256, para entrar en la casa de la familia Mora Reyna. En ese momento los audios habrán finalizado. Subiremos hasta la azotea del tercer piso donde habrá una silla para cada persona, en la que podrán sentarse para contemplar por unos minutos el horizonte (todo ciudad Neza). Después bajaremos a la sala de la casa a compartir una cena y charlar respecto a la travesía.

### **TRAVESÍA 1** **"A VALOR MÉXICANO"**

*El oriente del Estado de México.*

*Ciudad Nezahualcóyotl, Chimalhuacán, Chalco, Los Reyes.*

*24 de noviembre de 2018*

Como forma de poner en práctica la larga teorización y el acopio de materiales como entrevistas y testimonios, decidimos realizar una primera prueba de los recorridos del centro a la "periferia". Elegimos el recorrido, en transporte público, hacia el oriente de la zona metropolitana que consistía en ir desde el Museo del Chopo en Ciudad de México hasta la colonia Benito Juárez en Ciudad Nezahualcóyotl.

A lo largo de estos tres últimos meses del otoño de 2018, hemos ido desarrollando un trabajo de campo que ha combinado la observación no obstrusiva, la conversación informal en el transporte público tanto de la CDMX como de diversos municipios del oriente del EDOMX, entrevistas personales semidirigidas y grupos de discusión con comunidades de mujeres de tercera edad. El trabajo de campo, en su conjunto, lo hemos desarrollado en diversas líneas de metro, suburbano, metrobús, mexibús, combis y peseros de la CDMX y Nezahualcóyotl, Chimalhuacán, Tlalnepantla, Los Reyes, Chalco y Valle de Chalco.

En estos municipios nos resultaba más fácil el acceso a la información y a las entrevistas a través de nuestros contactos, allegados, familia y redes sociales, por lo que, en su día, tomamos la decisión de comenzar a trabajar en ellos antes que hacerlo en otros municipios de la periferia

occidental del EDOMX, donde tenemos proyectado hacerlo en un futuro cercano y para lo que también estamos recabando información y contactos. Por esto y porque conocemos mejor el terreno del oriente.

Cabe señalar que nuestro trabajo etnográfico realizado hasta la fecha y del que se nutre esta primera travesía no se encuentra concluso en modo alguno. Por el contrario, es el inicio de una larga línea de investigación y de acción artística que también se desarrolla, hasta el momento, en el marco de una residencia conjunta en el Museo Universitario El Chopo de la CDMX y en el TFM de Jesús Espasandín del Máster Universitario en Investigación Antropológica y sus Aplicaciones de la UNED (España), bajo la dirección de la Profesora Montserrat Cañedo, además de este primer trabajo que presento ahora en el marco de mi Diplomado en Antropología del CIESAS (México). Por tanto, tanto el trabajo etnográfico como las acciones performáticas continuarán en un futuro cercano y seguirán un continuo proceso de rediseño y análisis.

Todo el trabajo con el material auditivo de las entrevistas fue verdaderamente complejo pues había que escuchar cada una y seleccionar fragmentos para el audio del recorrido. Hasta ahora hemos realizado una veintena de entrevistas en los últimos tres meses, en Ciudad Nezahualcóyotl, Chalco, Chimalhuacán, Los Reyes la Paz. Realizamos una pista de 1:45 minutos que metimos en 8 dispositivos mp3 con audífonos, para ser escuchados por cada invitado.

Nos reunimos a la entrada del Museo Universitario del Chopo a las cinco de la tarde y emprendimos el recorrido. Primero llegamos al metro Revolución (5 min.) y ahí tomamos la dirección Taxqueña.

Lo primero fue encontrar la aglomeración para poder abordar un vagón (10 min.). Cuando al fin abordamos, el tren se detenía mucho tiempo en cada estación, así hasta Chabacano (30 minutos aprox.). Tuvimos problemas técnicos con los audífonos en éstos primeros minutos y paramos a comprar otros en Chabacano. Ya en Chabacano, realizamos el transbordo hacia la línea 9 en dirección Pantitlán (20 min.). Al llegar hicimos el cambio hacia el Mexibus, el cual toma cerca de 15 minutos más la espera por el bus (10 min.).

Durante ese cambio nos encontramos con Israel, una de las personas que habíamos entrevistado días antes, se los presenté y hablamos brevemente. Abordamos el convoy

del Mexibus que se adentra en Ciudad Neza y llegamos hasta la estación Rayito de Sol (25 min.) que está en 4ta avenida y Av. Vicente Villada. Ahí tomamos una combi hasta nuestra casa, que tarda 5 minutos. Entramos a casa y condujimos a la gente hasta la azotea del edificio de tres pisos. Ya en la azotea teníamos preparadas sillas para que se sentaran a mirar el paisaje, la vista de toda la ciudad, los cerros y las lejanías del DF. (que en los días claros se alcanza a ver hasta Santa Fe). Para ese momento el audio ya había finalizado y estábamos contemplando la ciudad en silencio. Bajamos hasta la sala de casa y terminamos el recorrido con una cena y la charla de lo que había sucedido.

Para la realización de la acción, pusimos total énfasis en la ruta y el audio. En la ruta por los espacios que deseábamos que la gente atravesara y las imágenes que queríamos que miraran. Y el audio editado con fragmentos de las respuestas en las entrevistas más algunos momentos de música.

Lo que esperábamos que sucediera era que esas voces que iban escuchando, con aquellas vivencias respecto al transitar en la ciudad, interpelaran en conjunto con las imágenes que se nos iban atravesando en el avanzar, como en una especie de empatía o distanciamiento. Sucedió de forma parcial ya que los participantes manifestaban que el traer los auriculares e ir el metro los conducía automáticamente a abstraerse y no poner atención a lo exterior. Manifestaban también que estaban ya extenuados en Pantitlán por la lejanía y lo tedioso que resultaba un audio de casi dos horas de sólo testimonios y poca diversificación del ritmo.

Nos hicieron sugerencias respecto al ámbito dramático de la acción. Por ejemplo, el uso de guiños como imágenes colocadas en diferentes partes del camino, frases que aparezcan de repente, fotos o contacto con personas y RIO LATIR encuentros colectivos, como el que sucedió con Israel en Pantitlán. También echaron de menos una referenciación teórica durante el camino. Quizá algún dato estadístico o nuestras razones afectivas de éste trabajo.

Ya en la fase previa de edición de materiales para los audios, nos planteábamos el dilema de incluir o no los aludidos elementos referenciales que necesitaban como expectadores para contrarrestar la “dureza” del trayecto. Estuvimos tentados de hacerlo así cuando comenzamos a organizar la dramaturgia, pero nos decantamos por reducir nuestra intervención al mínimo en los audios con

el propósito de reducir al máximo nuestra presencia en los mismos con el objetivo de minimizar el condicionamiento de la experiencia de los y las participantes. Deseábamos, ante todo, aproximarlos a la experiencia del otro de la forma más directa posible, conscientes de las múltiples mediaciones que este acercamiento ya tendría a priori a partir del sesgo del marco teórico a la hora de realizar las entrevistas y editar los materiales de la dramaturgia. No quisimos que la devolución de los participantes pudiese estar, de algún modo, contaminada por nuestra propia interpretación, que sin duda alguna, fuimos desarrollando en la plática informal posterior a la entrevista de devolución.

Esto nos refuerza el dilema de partida y nos arroja un primer interrogante con el que no habíamos contado en el diseño de esta práctica experimental: **¿Existe posibilidad de riesgo o interferencia entre la pretensión analítica de la antropología urbana y las necesidades estéticas y expresivas de la performance que compliquen la intersección epistemológica entre ambas? Si fuese así, ¿De qué modo solventarlos, reducirlos o apaciguarlos?**

Había dos de los invitados que estaban muy habituados a usar el transporte público y recorrer distancias largas por lo que nos comentaron que sería preciso pensar en por qué la gente desearía. Cabe mencionar que nuestros invitados eran personas del teatro y de la música, bastante inmersos en la performance y la experimentación por lo que sus comentarios estaban muy dirigidos a los aspectos de construcción performática.

Alcanzaron a hacer algunos comentarios sobre su experiencia en términos afectivos, físicos o emocionales. El cansancio, el agobio, y algunos recuerdos de los años de estudiantes en sus trayectos en transporte por la ciudad. Tomaremos mucho en cuenta todas las observaciones para reformular los recorridos y poner mayor énfasis en la dramaturgia como un articulador del sentido entre las conexiones de cada discurso y espacio transitado.

Asimismo, de esta misma conversación emergieron nuevos interrogantes para continuar el trabajo cualitativo de la indagación etnográfica del que hemos extraído el material de lo real para el accionamiento de la pieza:

*¿Cómo se sobrevive al trayecto en metro más allá de la seguridad, cómo nos adaptamos?*



Mercado Matamoros. Colonia Benito Juárez, Ciudad Neza. Puesto de abarrotes y verdura. Magdalena es la dependienta. También es excompañera de secundaria de Guadalupe Mora.

*¿Qué particularidades existen en los automatismos del cuerpo que desarrollamos los usuarios del metro de la CDMX para adaptarnos al hacinamiento y a la longitud de los trayectos?*

*¿Cómo y por qué nos distraemos?*

*¿En qué artículos de la venta ambulante gastamos y por qué?*

*¿Qué relación tiene ese gasto con las peculiaridades de los traslados?*

*¿Por qué se proyectan los videos que se proyectan en*

*las pantallas del Mexibus?**¿Por qué seguimos viviendo en la CDMX?*

Todos esos interrogantes quedaron fuera de la indagación etnográfica realizada hasta ahora en el marco de este proyecto y, por tanto, de la acción performática, pero podrán ser incorporados en un futuro al ámbito de nuestro análisis.

Más complejo aún, resulta la cuestión de cómo accionar con personas acostumbradas a los tránsitos periféricos en transporte público. Dos de las personas que participaron, Nora y Edgar, residen en Iztapalapa y suelen utilizar estos medios de transporte en su rutina diaria, por lo que el extrañamiento que manifestaron haber experimentado durante la acción fue menor de lo esperado. Su propia experiencia corporal del cansancio fue también sustancialmente menor que refirió el participante restante, Rubén, que no acostumbra a realizar trayectos tan largos en metro. En cualquier caso, todos ellos coincidieron en que la experiencia había puesto a prueba sus cuerpos, en calificar su propia experiencia cotidiana de movilidad urbana como una “pesadilla”. Nora llegó a manifestar que su experiencia personal con la ciudad es la de un “padecimiento”: “esta ciudad está hecha para padecerla”. Más allá de las consecuencias dramáticas que se desprenden del hecho de que los participantes hayan podido también “padecer la experiencia performática”, esta primera acción no ha desatado un fenómeno de desanclaje ni de perplejidad con respecto a las retóricas de la ciudad ni a las experiencias cotidianas de los participantes. Las cuestiones novedosas que han destacado en su devolución se han suscitado más en los ámbitos de la memoria y del apego al lugar que han salido a colación en los fragmentos de las entrevistas seleccionados para los audios.

De todos modos, la acción performática se extendió en el tiempo en las horas de conversación posterior, dado que la cena con los participantes en Nezahualcóyotl no sólo consistió en una mera devolución crítica de su participación en la travesía. Más allá de las críticas a la dramaturgia y a la etnografía, la plática terminó derivando hacia los derroteros de la experiencia urbana. El extrañamiento surgió a partir de algunas vivencias que les relatamos y que habían quedado fuera de los audios porque procedían de la conversación informal o de la observación no obstrusiva. Es por ello que la devolución se desdobló en grupo de discusión. Días antes, en el análisis y transcripción de las entrevistas, nos había llamado la atención el uso reiterado por parte de algunas personas de

la expresión “a valor mexicano” como forma de describir experiencias extremas de movilidad relacionadas con la enfermedad y el tránsito hacia hospitales lejanos (hasta tres y cuatro horas de camino desde sus lugares de residencia).

Mi compañero de investigación, Jesús Espasandín, no la conocía y se la traté de “traducir” como “a la buena de Dios” o “a pecho descubierto”, es decir: así como va, sin protección o en absoluto desamparo. Eso nos condujo a valorar la conexión entre esa expresión y una posible caracterización general de la movilidad periférica en la megaurbe: ¿Nos desplazamos “a valor mexicano”?

Los participantes conectaron esta expresión con la propia historia de la ciudad. “Pues así se hizo esto...” Aquella aseveración del dramaturgo Rubén Ortiz detonó una discusión sobre el propio proceso de formación de Tenochtitlán que contrastaba la épica mítica de las fuentes historiográficas con las condiciones de insalubridad del territorio.

Más allá de proporcionarnos información sobre la percepción de la fragmentación urbana de los participantes, nos abrieron una nueva línea de reflexión en torno a la vinculación entre la expresión y algunos momentos decisivos de la experiencia urbana de los y las de abajo en el Valle de México. ¿Se construyeron también las periferias del Valle de México “a valor Mexicano”? ¿Y las reconstrucciones mismas de la ciudad tras los terremotos de 1985 y 2017? ¿Qué vinculaciones nos sugiere esto entre la movilidad y otras facetas de la vida urbana en esta megalópolis?

Creemos que, por el carácter preliminar de esta experiencia y por el perfil de los participantes todos ellos procedentes del mundo del teatro, la música y la dramaturgia), la experimentación etnográfica asociada a la pieza se redujo drásticamente – debido a la deriva “técnica” y “dramatúrgica” de la mayor parte de la conversación – pero no desapareció.

Si bien las primeras impresiones y comentarios gravitaron en torno a la estructura de la pieza y sus efectos sobre el cuerpo de los participantes, los debates sobre la ciudad que nos propusimos suscitar a partir de la pieza no dejaron de hacer acto de presencia sin que tuviésemos nosotros que estimularlo directamente. Por ello consideramos que es muy probable que, a partir del accionamiento de la pieza con personas de otra extracción social y profesional y sin la confianza imbuida por el conocimiento previo con respecto a nosotros, la dimensión experimental de la



ESCUELA DE BOX ÁLVARES. Profesor Óscar Álvarez, entrevistado por Jesús Espasandín. Ciudad Neza

devolución de la performance en el ámbito antropológico pueda profundizarse notablemente con respecto a esta primera travesía. Si contásemos con la participación – a saber – de un médico, un policía, una abogada, la señora de la tienda o una ama de casa seguramente obtendríamos unos matices tremendamente interesantes y dotados de sentidos íntimos o distanciamientos tajantes.



**TRAVESIAS  
PERIFERICAS**

# MUJERES EN EL ESCENARIO

## Una investigación del grupo teatral Kory Warmis

Por: Fernanda Barral

### INTRODUCCIÓN

El escenario abierto, un grupo de mujeres interrumpe el silencio con su entrada, la música fuerte empieza a retumbar el espacio, la canción que suena en el espacio habla sobre una propuesta de matrimonio, la gran fiesta del amor. El movimiento de las coloridas polleras, el canto y las sonrisas, llenan de alegría el escenario, las edades se vuelven relativas cuando entra ella, una mujer mayor de 60 años, un velo de novia en la cara, pollera blanca y ramo de flores en la mano, se dirige con su canto al público, es un baile a la alegría del amor. Entre medio de la fiesta se vislumbra a un ser que claramente esta fuera de sus sentidos, busca entre los colores lo que él piensa que le pertenece, de pronto esta sombra negra encuentra a su presa y se la lleva, esta trata de escapar a toda costa, pero no puede. Todo termina con una imagen de fotografía, ellas se ven radiantes y coloridas con una sonrisa en la cara, al costado se

encuentra ella, con la ropa desgarrada por la sombra, con **¿Qué es ser mujer en medio de un mundo violento? ¿Qué se siente tener que cargar en el aguayo el sueño de hacer teatro? ¿Qué es tener que viajar desde el pueblo a la ciudad para el ensayo? ¿Cómo se siente contar tu historia en medio del escenario?**

El siguiente trabajo de investigación se adentra en un grupo teatral de mujeres bolivianas llamado Kory Warmis, un grupo conformado en su mayoría por mujeres trabajadoras gremiales, que a través del arte hablan de sus testimonios de vida y del ser mujer alrededor de un contexto violento.

#### La investigación se divide en cuatro partes:

La primera parte es el Contexto que tiene la descripción tanto del espacio geográfico, poblacional, social y político de Bolivia, al igual que los índices de violencia y feminicidios. Y finalmente la descripción del grupo Kory

Warmis.

La segunda parte es el Proceso, conformada por dos partes, la primera parte es el trabajo interpretativo donde se toman categorías para entender tanto al grupo teatral y sus productos, así como las relaciones que generan.

La segunda parte es el trabajo etnográfico en el cual se detalla cómo fue el trabajo de campo en todo el trayecto de investigación.

La tercera parte es el Producto artístico que describe el producto final de la investigación realizada, a modo de seguir contribuyendo con la producción de índices.

Y finalmente, la cuarta parte son las Conclusiones y los Registros donde se encuentran recopiladas fotos del trabajo de campo.

### CONTEXTO

#### Población

El Estado Plurinacional de Bolivia tiene una población aproximada de 11.216.000 habitantes, de los cuales 50,7% es mujer y 49,3%, hombre, según datos procesados por la Encuesta de Hogares (EH) 2017, informó el Instituto Nacional de Estadística (INE).

#### Violencia y feminicidios

Según la Organización de Naciones Unidas Mujeres (ONU) se reveló que desde el año 2013 hasta la gestión 2017 fueron denunciados en Bolivia 109.162 casos de

violencia contra las mujeres, de los cuales 419 fueron feminicidios, según la representante de esa institución, Carolina Taborga, quien puntualizó, además, que 7 de cada 10 mujeres sufren algún tipo de violencia diaria. (Mendoza, 2018)

### Contexto social y político

La ciudad de La paz se ubica en una hoyada cubierta de montañas, lugar donde se visibiliza el nevado más representativo de este lugar, llamado Illimani, una ciudad con una particularidad en sus calles empinadas, las luces nocturnas y sus tradiciones marcadas. Mucho más arriba a 4.150 m de altura, se encuentra la ciudad del Alto, una inmensa planicie llena de historia y lucha, adornada por edificios coloridos, una ciudad que nunca deja de crecer.

Estas dos ciudades que en su actualidad muestran una separación entre sí mismas, llevan consigo una unión histórica de resistencia. Desde golpes de estado de gobiernos militares, hasta conflictos actuales en tiempos de "Democracia". A eso se suman los conflictos por temas étnicos y de clase, que hasta el día de hoy nos acompañan.

### La reivindicación de la mujer chola

Ser mujer conlleva una relación vertical de poder bajo un sistema patriarcal, pero juega de manera más fuerte cuando entran parámetros como lo étnico o la clase. En Bolivia esto permea de manera muy fuerte, un ejemplo fue la legislación de 1935 que regulaba el acceso al espacio público de mujeres en tanto su condición étnica y de status social, Margarucci (2015) escribe sobre ello:

En 1935, el SC se constituyó tras la prohibición municipal que impedía a las cholos cocineras utilizar el transporte público, causada por la queja de las "señoras" de "que al subir [...] les rasgábamos las medias y les incomodábamos con las canastas" (Petronila Infantes, en Lehm y Rivera Cusicanqui, 1988: 173), lo cual no era absolutamente cierto, ya que ni siquiera compartían los vagones de los tranvías, divididos en primera y segunda clase (El Diario, 31 de julio de 1935). (Margarucci, 2015, pág. 89) Ser chola en los tiempos donde la oligarquía ejercía un fuerte poder en la sociedad boliviana, suponía estar en un rango bajo y servil según Margarucci (2015). A pesar de eso la historia nos muestra la fuerte reivindicación que surge bajo esta identidad, donde las mujeres con polleras se transforman en brazos fuertes como en etapas previas a la revolución del 52.

Stephenson (1994) citado en Margarucci (2015) declara que:

El sindicalismo como instrumento de lucha de las mujeres, no solo logro medidas legislativas para el respeto de estas trabajadoras (medidas como las 8 horas de trabajo, el uso de servicios públicos, seguro de salud, etc.) también logro

*Si con el paso del tiempo la pollera se convirtió en un elemento definitorio de la identidad chola y en un pilar de la apología xenófoba de la elite, las activistas de la FOF se reapropiaron de ella convirtiéndola en un emblema de sus reivindicaciones de clase, de etnia y de género y en un símbolo de "resistencia y negación a adaptarse completamente a la cultura hegemónica de la nación imaginada por las elites" (Stephenson, 1994: 31)*

dar un lugar que no existía para las mujeres cholos.

### ¿Quiénes son las Kory Warmis?

El grupo teatral Kory Warmis nació en Bolivia en el año 2015 bajo la dirección de Erika Andia y con el soporte económico de Pro Mujer y Cooperación Alemana (Gis). Estuvo trabajando en primer momento con su obra llamada "Kusisita" (Felicidad en aymara) y en la actualidad con su obra "Deja Vu" que incluye como director invitado a Freddy Chipana. Este grupo está conformado por mujeres gremiales y artesanas, que cuentan sus experiencias en las obras que interpretan y que a su vez, las utilizan como herramienta para concientizar sobre la violencia que viven las mujeres. Su último espectáculo es "Deja Vu" que tuvo un mayor alcance en el plano artístico, ya que ingreso a festivales nacionales importantes como el FITAZ (Festival Internacional de Teatro La Paz) fue clasificada para el premio Teatro Raúl Salmon de la Barra, así como también entro a teatros importantes de la ciudad.

Kory Warmis viene del aymara que significa "Mujeres de oro" este grupo está conformado por mujeres de varias edades, la más pequeña que tiene 8 años, y la mayor tiene 70 años, el grupo empieza en base a una convocatoria llamada ¿Alguna vez soñaste actuar? Al cual se inscribieron muchas mujeres, llegando hasta un número de 20 personas fijas. Muchas de estas mujeres soñaban con hacer teatro,

radio, baile, pero jamás se imaginaban cumplirlo. El objetivo que tiene el grupo de las Kory Warmis es llevar una reflexión al público, principalmente sobre el tema de violencia hacia la mujer. Ambas obras (Kusisita y Deja Vu) están conformadas por experiencias personales que ellas compartieron para la creación de las obras. Actualmente ellas trabajan con las dos obras, y ensayan en un espacio cultural de la directora llamada “La casa mágica”.

### Kuisita

Kusisita viene del aymara y significa “Felicidad”. Esta es la primera obra que realizó el grupo de las Kory Warmis, la directora del grupo Erika Andia es una reconocida actriz que empezó el grupo bajo el soporte de Pro mujer. Al respecto la directora comenta que “Se acercaron mujeres que desde niñas soñaron con actuar, estar en un escenario, pero que por el trabajo y por circunstancias de la vida no lo pudieron lograr” (El Diario, 2015). El proceso artístico conlleva que estas mujeres hablen desde primera persona sobre la violencia de género, el tema era urgente porque ellas lo habían vivido y necesitaban expresarse al respecto, Andia comenta al respecto en una entrevista:

Actualmente la obra fue traducida del español al Aymara, y la estrenaron con ese idioma en el mes de noviembre de este año, fueron a colegios, como también a eventos artísticos, y sus últimas funciones de este año fueron a orillas del lago Titicaca.

### Sinopsis de la obra Deja Vu

Este término viene del francés y hace referencia de algo ya



visto “El concepto describe la sensación que experimenta una persona al pensar que ya ha vivido con anterioridad un hecho que, en realidad, es novedoso” (Definicion.de, 2018). Esta es la segunda obra del grupo, en esta contaron con la dirección del actor invitado Freddy Chipana, director del grupo “Altoteatro”. Con esta obra entraron al Festival Internacional de Teatro La Paz (FITAZ), Festival de teatro “Escénica” y también fue una de las obras

*“Fueron cuatro meses en los que las Kory Warmis nos encontramos para hacer teatro, para trabajar nuestro cuerpo, nuestra voz, para reír, para llorar, para contar nuestras historias de vida, para valorarnos, para hacernos amigas y para reflexionar sobre el tema de la violencia hacia la mujer. De todo este compartir y de todas esas reflexiones nace esta intensa aventura que ahora se llama Kusisita, que significa Felicidad”, explica Andia. (Diario, 2015)*

*En un mercado de la ciudad de El Alto, una mujer da a luz una niña. Una niña que se llamará FELICIDAD. Felicidad nace en un mundo que le dice que nacer mujer, no es bueno...Aquí comienza esta historia: Felicidad, es un nacimiento. Felicidad, es el nombre que le he puesto a mi hija. Felicidad, es un derecho que tengo. Felicidad, es mirarme en tus ojitos, sonreír y tener la certeza de que nada nos va a vencer. Felicidad, es no perder la esperanza. Felicidad, es tener deseos de salir adelante. Hoy he decidido abrir puertas, ventanas, reclamar por lo que no está bien, por lo que es injusto y buscar mi felicidad. (Diario, 2015)*

clasificadas para el premio Teatro Raúl Salmon de la Barra, al respecto su directora Erika Andia dijo:

Deja Vu igualmente contiene las experiencias de violencia vividas por las actrices, pero esta vez se amplía más, incluyendo la violencia hacia los niños y niñas en casa, a las personas de la tercera edad, hasta incluso a los hombres en el ámbito legal de la asistencia familiar.

Números musicales, sketches, morenadas, gags visuales, coros griegos, ruelas, un cuidado texto y humor junto a recursos y metáforas “modernas” (marca de la casa Chipana, apelando siempre a las poderosas imágenes) seducen con rigor y corazón. Y emocionan con un mensaje de esperanza frente a la violencia naturalizada

*“La obra toca nuevamente el tema de la violencia, pero “no sólo nos hemos enfocado en la violencia hacia la mujer sino también en la violencia hacia los niños, los ancianos y los hombres. Para esta nueva obra hemos invitado al director Freddy Chipana, quien dirige y ha escrito el texto de la obra Deja Vu”, cuenta Andia.” (Industry, 2017)*

(contra el débil, contra el otro), ese ovillo de lana que nos enreda y duele. Larga vida a la familia de las Kory Warmis que tantas veces se cayeron, que tantas veces se levantaron. (Razon, 2018) Además de incluir los diferentes tipos de violencia, Deja Vu gira en torno a una historia que termina en hecho muy grave que esta repercutiendo en Bolivia, el tema del feminicidio, algo que pesa cada día en los noticieros nacionales.

Según datos de la fiscalía de enero a septiembre de 2018 se registró 85 feminicidios (Fiscalía Boliviana, 2018)

#### **Sinopsis de la obra**

Considero que el trabajo del grupo de las mujeres Kory Warmis un hecho importante que analizar, porque no solo visibiliza en su arte la violencia que sufren las mujeres en Bolivia cada día, también reivindica a la mujer, a la chola, que por tanto tiempo ha sido vulnerada por el clasismo, y lo importante, en voz de ellas mismas, contada desde primera persona.

#### **Trabajo interpretativo**

##### *Índice, Agencia y Destinatarios*

En base al planteamiento que hace Alfred Gell podemos hacer una categorización de las partes que conforman al

grupo teatral. El agente primario vendría a ser las mujeres que conforman al grupo, la directora del grupo, y el director

*Una niña traviesa lleva pegada en su ropa noticias de periódicos, una pareja nos habla de su amor pecado, de su rutina y de su quebranto, una señora nos habla de sus sueños, una ciudad entera nos muestra sus fragilidades y hábitos.*

*La vida es un tejido, durante la obra mujeres nos muestran colores, ruelas, lanas, que poco a poco develan la metáfora de aquello que escogimos como trama de la obra, la violencia... nos preguntamos, ¿Por qué se repiten las pesadillas? ¿Qué dolerá más? ¿Callar o gritar? ¿Irse o que un día te hagan desaparecer?*

*Ayer abrí los ojos en aquello que duele, hoy no tengo ganas de mirarme en el lugar de siempre, la vida es el mejor milagro y a veces lo olvidamos, hoy tengo ganas de verme con otros ojos porque esta vida es mía. (Ossio, 2017)*

invitado de su segunda obra. El índice se reflejaría desde las obras teatrales, y se entiende por este como el portador de intenciones de los agentes primarios, que es capaz también de ejercer su propia agencia. Los destinatarios se calificaron como el público que es receptor del índice, pudiendo actuar desde un rol pasivo o activo ante este.

La importancia según Gell sobre la agencia y sus variantes radica en la creación de una red de sentidos que se desata a raíz de complejas relaciones, donde cada parte se vuelve importante en el entramado de las mismas, y a su vez las hacen posible. El índice se transforma en portador de su propia agencia, sin olvidar claro, la intencionalidad del agente primario, que como nos dice Gell tiene un rol fundamental para que todo suceda “El agente es quien “hace que ocurran los sucesos ocurran” en su entorno.” (Gell, 2016)

Esta relación de partes que trabaja Gell, permite desglosar todo el entramado que lleva un grupo de teatro fuera de escena y dentro, para entender que la magnitud no solo está en la observación del producto final artístico (en este caso las obras teatrales) si no como señala también (Tovar, Teoría del nexos social del arte, 2018) en las relaciones que

hacen posible la obra, más que el “significado” de la misma. Una obra de teatro tiene como componentes varias partes, están las personas que lo conforman, las cuales llevan sentires, cuerpos con historia, subjetividades, identidades, etc. Escenografías que generan espacios donde se crea y destruye mundos, música que juega con las emociones y cambios de escenas, indumentaria con materiales que le dan razón a imágenes creadas en el espacio, el público que agranda o achica la existencia de la obra, el espacio sonoro, el lugar, el teatro, las luces, los sonidos, etc.

Claramente se puede hacer una categorización con todas las variantes que hacen posible la existencia de una obra teatral, sin embargo, la intención de esta investigación tiene como postulado poder enfocarse en la agencia a partir desde un objeto específico de la obra.

### **El ovillo de lana y la rueca como agencia**

Claramente se puede hacer una categorización con todas las variantes que hacen posible la existencia de una obra teatral, sin embargo, la intención de esta investigación tiene como postulado poder enfocarse en la agencia a partir desde un objeto específico de la obra.

En relación a la agencia, Gell (2016) nos dice “La agencia social se puede ejercer sobre las “cosas”, y la pueden ejercer las “cosas” mismas, así como los animales.” Al igual que una obra puede encontrar su propia agencia, un objeto lo puede hacer, desatando múltiples miradas sobre este.

Las Hilanderas, es el nombre de una de las escenas de la obra “Deja vu” del grupo Kory Warmis, esta escena tiene como elemento complementario un objeto, la rueca, llamada también “Qapu” en aymara. La escena se desarrolla con la entrada de cinco mujeres, todas usan polleras y blusas blancas, llevan en las manos las ruecas, cuando empiezan a realizar el acto de hilar, resaltan los colores de las lanas con el vestuario blanco y el fondo negro, en el lado del corazón se encuentra el ovillo de lana, para representar el mismo. Hacen entre las cinco mujeres una pequeña coreografía de cinco movimientos, en el último movimiento se aproximan niños, niñas y jóvenes a sus espaldas, con tijeras en la mano, en un acto de diversión, les cortan las lanas y las ruecas caen. Una de las mujeres levanta la rueca cual bebe, de pronto se escuchan ladridos fuerte de perros, ella corre, toma posición de nuevo y empieza a contar la historia de un niño, el relato se mezcla con las voces en coro de las otras cuatro mujeres, como así de las

personas detrás del telón, esta historia habla de un niño homosexual que decide quitarse la vida debido al dolor de la desaprobación de su padre y la sociedad.

Este objeto en la obra tiene un uso estético, pero también encara múltiples significados tanto para el público como para las actrices. El ovillo de lana representa el corazón, y este elemento es usado en otras escenas, bajo otras variantes. Existe una relación muy fuerte con el objeto y el tema principal de la obra, que es el significado de la violencia, en las escenas finales donde vuelan más de 30 lanas, una de las niñas actrices repite un texto que dice “La violencia es como una lana, que se enreda, lastima, duele, mata”. Según nos dice (Gell, 2016) “Se puede atribuir agencia a aquellas personas (y cosas) que provocan secuencias causales de un tipo particular, es decir, sucesos causados por actos mentales, de voluntad o de intención, en lugar de por simple concatenación de hechos físicos.”

El tipo de suceso causado en el caso de la rueca, es que se le da un valor adquirido al objeto, pero de forma indirecta, ya que en diálogos con la directora, director y actrices, se le atribuía más un objetivo estético, y también un complemento de la lana. En el caso de la lana si adquiere un valor directo, por la metáfora de la violencia, Juana Mamani la actriz que relata la historia del niño dice ante esto, que cuando estas se enredan en la escena, muestran que no es fácil volver a recuperar nada después de la violencia. Es importante entender la postura de Gell sobre los objetos, cuando nos dice que “La agencia humana actúa en el mundo material”, es decir que no se crea una agencia a cualquier objeto solo por su mera existencia, la relación entre humano y materia genera una importancia para el propio entendimiento de este. Así también dice Gell (2016) “Es una contradicción aseverar que las “cosas” como los muñecos y los coches pueden actuar como “agentes” en interacciones sociales y humanas porque, por definición, no albergan intenciones.

En el caso de la lana y la rueca, ambos objetos serían el reflejo de la postura de Gell, por un lado la lana tiene la intención del agente primario, la cual tiene como interés darle una adquisición de una idea a su existencia, la lana deja de ser objeto para convertirse en reflejo tanto de intenciones como estados emocionales. Por otro lado en el caso de la rueca, si bien la intención no está hecha para que tenga un rol como tal en escena, se transforma en un niño en los brazos de la actriz, y a su vez causa otras impresiones por parte del público, sobre esto diría Gell

(2016) “Un índice artefacto también suele propiciar una segunda abducción de agencia, la relativa a su “destino”.

### Trabajo etnográfico

#### *Etnografía artística bajo un proceso dialógico*

Bajo los postulados de Tovar sobre un trabajo etnográfico – artístico, se planteó la ruta sobre la cual avanzaría el trabajo de campo de esta investigación. Fue necesario como primera parte estudiar los postulados de Bajtin en cuanto a la identidad, esto a raíz de poder afrontar de manera objetiva los momentos de conflicto que surgía a través del auto reconocimiento con el/la otro/a, también para concebir que la relación creada no debía surgir desde un ego y alter como menciona José García (2006) y sobre todo para que surja una relación compleja y variante a partir del trabajo de campo donde interactúen todos los sentidos.

El trabajo se encamino en una relación directa con el grupo, la convivencia en ensayos, viajes y presentaciones, dio fruto a relaciones mucho más cercanas, claro que siempre variante, en cuanto a las personalidades de cada una. Se trató de usar como herramienta la modalidad de construcción que plantea George Marcus en su trabajo sobre Etnografía multilocal, esta sería la modalidad de “Seguir a las personas”, como menciona Marcus es una de las más recurrentes, pero se hace importante cuando deja de ser una modalidad solo para seguir a personas de un lugar a otro, y busca entender con más profundidad el movimiento espacial del grupo o individuo. Bajo esa idea, la intención principal fue ver cómo era percibida la obra en otros espacios, y con otros públicos; de la misma forma observar que tipo de relaciones generaba interna y externamente del grupo.

Lo dialógico que acompaña tanto la etnografía artística como multilocal, fue la principal herramienta que se utilizó, tratando de aplicar sus variantes complejas, muy alejadas de entrevistas cerradas, totalmente medidas, y ajenas. Prigogine (1994) citado en Schnitman (2010) nos dice al respecto:

La investigación científica no es un monólogo sino un diálogo a través del cual las realidades que estudiamos responderán a nuestras indagaciones, pero lo harán en el marco de los términos con los que hemos formulado nuestras preguntas (Prigogine, 1994a-b).

Sin embargo, en el trabajo de campo siempre surgen variantes a pesar de haber creado una formulación de

*“El etnógrafo-artista, trabaja con su memoria, con su capacidad de escritura, con su cuerpo y sobretodo con la intuición y el asombro. El etnógrafo-artista, se deja llevar en el fluir de la vivencia y se permite crear y recrear, comprende que el conocimiento también requiere de la imaginación.” (Tovar, Etnografía Dialógica Y Etnografía Artística)*

preguntas y una ruta, como dice Tovar “La generación de conocimiento antropológico requiere de una actitud filosófica en la que el diálogo como proceso creativo, activa la memoria y permite el descubrimiento y el asombro.” Bajo esa lógica el proceso etnográfico no debe ser pensado como un hecho fallado ante lo nuevo e inesperado, tal como dice Schnitman:

En esta perspectiva es importante mantenernos reflexivamente abiertos a la diversidad, a lo inesperado, a las singularidades que no pertenecen a los códigos dominantes para discernir los registros –que no necesariamente calzan con la teoría o visión de mundo a la que adherimos nosotros u otros– y permitir que surja la disparidad entre los sistemas explicativos y las experiencias. (Schnitman, 2010)

En un momento dado del trabajo de campo, hubo la necesidad de hacerse parte pero de una manera mucho más profunda que solo la observación y descripción de las obras, era urgente poner en práctica lo que menciona Tovar “Vemos la necesidad de vincular las habilidades del etnógrafo con las capacidades del artista y del filósofo. Surge así la posibilidad de actuar como Artista etnógrafo o como Etnógrafo artista.” Para dar un primer paso se trabajó con la categoría de Bajtin de “extrapocision”, entonces surgió el planteamiento de hacer una observación de la obras “Deja vu” y “Kusisita, bajo la explicación que hace García:

A pesar de que el trabajo de Bajtin lo plantea desde un parámetro literario, se consideró que podía hacerse lo mismo, pero con obras teatrales, como dice García (2006) “(...) no es algo que logre sólo un buen escritor, sino una habilidad que practica cualquier sujeto en el proceso de construcción de su identidad.” Entonces se encaminó ese trabajo partiendo desde una observación detenida, con la adhesión de todos los sentidos, y dejando un momento de lado el registro y diario de campo de forma física, para potenciar la parte artística en el trabajo etnográfico.

No resultó difícil enlazar ese vínculo de “extrapocision” con las obras, el tema de empatía y entendimiento del personaje se captó bien (hacer teatro me ayudó en esta parte de la investigación, es decir la parte artística). Lo que sí fue un poco más complejo, fue el hecho de la construcción de identidad, que removió y potenció varios planteamientos propios, de esa forma, la relación con las mujeres abrió otra brecha más fuerte. A pesar del conflicto sobre si era correcta la forma encaminada del trabajo etnográfico, hubo muchas cosas que surgieron a favor, se entabló relaciones honestas con ellas, los diálogos se volvieron más enriquecedores, cosa que se asemeja con lo que dice García (2006) citando a Bajtin “Todo diálogo tiene siempre un proyecto, una cualidad anticipatoria y siempre es incompleto, queda abierto (Bajtin, 1982).” Y en sí, intervino un trabajo personal en cuanto a la identidad.

Releer la conceptualización que realiza Tovar sobre el trabajo de etnografía artística, ayudó al esclarecimiento de varias dudas por las que se pasaba en el conflicto del trabajo etnográfico:

Al ampliar la definición del arte, desde el proceso etnográfico, necesariamente nos encontramos con la relación Antropología-Filosofía. El conocimiento filosófico es reflexión del ser humano sobre sí mismo y

*Éste consiste en la capacidad del autor de una obraliteraria de abandonar momentáneamente su propio eje axiológico y trasladarse al lugar del otro es decir, al de los personajes de su obra, y observarlo internamente, en un movimiento empático. Luego, el autor vuelve a su propio lugar, retomando su mirada externa, exotópica, la cual le permite ahora observar desde una posición de frontera, por encima de los personajes, y completarlos mediante un excedente de visión. En ese doble movimiento exotópico es posible para el autor abarcar la vida, el carácter, la identidad de sus personajes, y con ello, producirla vivencia estética en el lector. (García, 2006)*

para poder captar la totalidad del ser es necesario estar en el presente. (Tovar, Etnografía Dialógica Y Etnografía Artística)

De esa forma se consideró que el conflicto era parte del proceso, tal y como se menciona también en el diplomado. La etnografía artística según Tovar (2018) te da tres posibilidades en el trabajo investigativo, una de ellas es el acercamiento dialógico y creativo en una investigación, es decir que no solo se entendería a la etnografía como un proceso artístico, también tiene que ver con una necesidad de volver al contexto transformado en algún tipo de contribución, principalmente desde la materialización de un índice, como dice ella “(...) un camino para generar resultados prácticos o artísticos.” (Tovar, 2018)

### **Producto artístico**

#### *Mi investigación en pequeña escala*

Ante la inquietud por lograr un registro que contribuya con un índice, opte por realizar una maqueta en pequeña escala, que pueda demostrar un sentir de la investigación hecho pieza artística, esto surge gracias a la semana tres desarrollada en el diplomado por Fernanda del Monte. La creación de este índice tiene un trasfondo importante que deseo explicar, mi intención es visibilizar en un índice (o pieza artística) el postulado de Gell cuando nos habla que un objeto puede ejercer su propia agencia y es portador a la vez de significados atribuidos por el agente primario, para demostrar que se generan múltiples índices a causa de la observación de otros, y que a su vez entreteje una red de procesos creativos que nunca acaba. En el proceso etnográfico desarrolle un interés por dos objetos de una de las obras (Deja Vu) que era la ruca o qapu en aymara, y el ovillo de lana como completo de esta, por ello elabore una descripción e interpretación desde Gell en la parte previa de interpretación sobre estos dos elementos.

Por otro lado quiero apoyarme en la postura de Shaday Larios cuando dice “Mostrar la paradoja de las escalas, sobre todo cuando se trata de una catástrofe real, tiende a conmocionar la receptividad.” (Larios, 2016) Como un incentivo para realizar un índice que siga siendo portador de sentido y reflexión ante un tema, y que pueda contener universos que traspasen más allá de lo visual. Como Bertha Diaz dice sobre el análisis que hace Kantor: Por ello, se entiende que el trabajo del grupo de teatro Kory Warmis tiene como idea principal poder hablar de la violencia en sus obras, pero en relación a mi trabajo con la miniatura, quiero poder mezclar todas las partes que jugaron dentro de la investigación que realice, es decir la etnografía, la artista y la receptora/público, para poder desde mi percepción hablar también de la violencia.

## La pieza

**Nombre:** Desenredarte

**Técnica:** Miniatura con materiales reciclados

**Medidas:**

**Alto:** 17cm

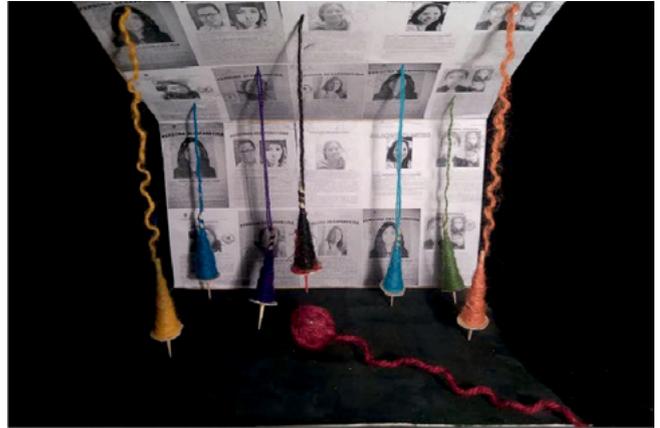
**Ancho:** 12cm

**Largo:** 15 cm

Sobre la Pieza: Un pequeño escenario, las miradas de mujeres que nunca más volvieron a casa, ruelas cayendo desde el cielo, desenredar el tiempo, desenredar el dolor, desenredarse.



*"El objeto, como lo entendió Kantor (...) es un elemento para desarrollar un ejercicio íntimo de escucha, de puesta en valor del ánimo de lo que caprichosamente consideramos inanimado y que también remueve desde ahí nuestra condición de seres que activan otras capas de la propia existencia." (Díaz, 2017)*



## Conclusiones y agradecimientos

Pensar en el título de esta investigación (“Mujeres en el escenario”) nos remonta a muchos y muchas de nosotras, a pensar en el espacio físico del teatro, lugar donde se ejecuta una obra teatral. Sin embargo, el interés de esta investigación más allá de describir a un grupo de teatro, era adentrarse a esos escenarios no visibles, espacios que juegan con la identidad, que hablan de interpretaciones que se alejan de lo ficticio, del significado de retratar tu historia de manera reflexiva para todo un público.

Quiero de esa forma entender al escenario fuera del mismo teatro, un escenario político, social, humano donde se puede observar mujeres con grandes historias que contar, historias entrelazadas en sus mantas, anécdotas entre las polleras. Creo que esta investigación queda corta, falta recorrer un gran camino de análisis, no se trata en ningún momento de romantizar una idea, o a una identidad, se trata de cuestionar mientras se va construyendo conocimiento, de interpelar.

Hablar de la violencia es un tema muy fuerte, y también urgente y necesario para la situación que vivimos en la actualidad, Analizar y dar aportes desde nuestro rubro de investigadores/as es también fundamental, así mismo desde nuestro ser de artista. El trabajo que realice con el grupo de Kory Warmis, llevo consigo entender otros tipos de realidades, pero no solo eso, también abrir la mirada hacia un entramado de problemas que están rodeándonos. Problemas que muchas veces son gritados en el arte, pero que en el lado investigativo se deja de lado, o se aborda desde un plano muy lineal.

Entender a estos espacios desde el diplomado, fue una experiencia enriquecedora, porque desde mi experiencia puedo decir que aprendí a hacer otro tipo de trabajo de campo, a mirar desde no solo un punto de vista, si no desde lo múltiple, enfocarse no solo en la observación, si no sentir otras maneras de abordar el espacio.

Esta investigación me ayudo a encontrar algo que me faltaba hace mucho tiempo, una sed de investigación. Pienso que fue a raíz de poder traspasar los límites de dos cosas importantes en mi vida, la antropología y el arte. Realmente me quede con tantas ansias de poder seguir produciendo más, se me ocurría crear un montón de índices en todo el proceso de investigación, me di cuenta que no hay límites para explorar y crear. Pero por otra parte, también supuso muchos retos, que me sacaron totalmente de mi área de confort, y me empujaron a tratar de hacer investigación

fuera del plano académico convencional al que estaba acostumbrada.

Por ello y más, estaré muy agradecida por esta experiencia a todas las personas que hacen posible la existencia de LATIR S.C. – Laboratorio Transdisciplinario de Investigación y Reinención. Sobre todo a Patricia Tovar por la gran entrega a este gran proyecto.

## Registros

Realice algunos videos recopilando partes de otros que encontré y de mi registro de campo:

- El primero es de la obra Deja Vu, tome especial énfasis en solo escenas donde intervienen los ovillos de lana y las ruecas, para resaltar el análisis de un objeto como agencia, y la pieza artística (miniatura) que elaboré.
- El otro es de una escena que describo al principio de esta investigación, la escena es de la obra Kuisita.
- Y el último es un registro que realice con una mejor cámara (prestada) para mostrar un poco la preparación de las Kory Warmis detrás de escena, en un viaje al lago Titicaca.

Es la primera vez que hago edición de video, no sé si use un buen programa, por ello debo tener mil errores y me disculpo ante todo, la intención no era para que sea mi producto final del diplomado, solamente era mostrar un poco de lo que yo absorbí en este tiempo de investigación, y poner en acción mis materiales recopilados en el trabajo de campo. Aun así me di cuenta que me faltaba mucho manejar la cámara al momento de la edición, por ello utilice

partes de videos que encontré sobre el grupo, que me ayudaron a concretar mejor mi idea. Por otra parte realice un PDF con varias fotos que igualmente cuentan como registro.

## Bibliografía

- Alejo, E. T. (2004). La Revolución Boliviana de 1952 y los Pueblos Indígenas. *Revistas Bolivianas*. Definicion.de. (2018). Obtenido de Definicion de Deja Vu: <https://definicion.de/deja-vu/> Diario, E. (7 de junio de 2015). La felicidad de “Las Kory Warmis”. *El Diario*.
- Díaz, B. (29 de mayo de 2017). Microuniversos para la complicidad y poesía. Obtenido de La Máquina de la soledad: <http://lamaquinadelasoliedad.org/> FiscaliaBoliviana. (11 de octubre de 2018). Erbol Digital. Obtenido de Suben las cifras de feminicidio y violencia familiar: [https://erbol.com.bo/noticia/seguridad/11102018/suben\\_las\\_cifras\\_de\\_femicidido\\_y\\_violencia\\_familiar](https://erbol.com.bo/noticia/seguridad/11102018/suben_las_cifras_de_femicidido_y_violencia_familiar)
- García, J. A. (2006). Identidad y alteridad en Bajtín. *Acta Poética*, 45-61.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia una teoría antropológica*. Buenos Aires. Argentina: Editorial SB.
- Industry. (22 de mayo de 2017). Arte, Pintura, Cultura, Teatro. Obtenido de “El corazón también recuerda” Las Kory Warmis estrenan “Deja Vu”: <http://artepinturacultura.blogspot.com/2017/05/el-corazon-tambien-recuerda-laskory.html>
- INE. (s.f.). Instituto Nacional de Estadística de Bolivia. Obtenido de <https://www.ine.gob.bo/> Larios, S. (28 de Marzo de 2016). Titeresante. Obtenido de LA BRUTAL PEQUEÑEZ. COLUMNA DE SHADAY LARIOS. ‘LA FUERZA MICROLÓGICA. PROCESOS ESCÉNICOS DE LA PEQUEÑA ESCALA’: <http://www.titeresante.es/2016/03/lafuerza-micrologica-procesos-escenicos-con-la-pequena-escala-la-columna-labrutal-pequenez-de-shaday-larios/>
- Margarucci, I. (septiembre de 2015). Cocinando la revolución en la ciudad de La Paz, 1927-1946. ARCHIVOS.
- Mendoza, L. (8 de 3 de 2018). Índice de feminicidios en Bolivia deslucel Día de la Mujer. Obtenido de <http://eju.tv/2018/03/indice-de-femicidios-en-bolivia-deslucel-diade-la-mujer/>
- Ossio, M. (23 de mayo de 2017). Allevaters.in. Obtenido de Obra teatral “Deja Vu - El corazón también recuerda”: <https://allevaters.in/la%20paz/obra-teatral-deja-vu-elcoraz%C3%B3n-tambi%C3%A9n-recuerda/289694914824371>
- Razon, L. (16 de mayo de 2018). Tendencias. Obtenido de Fitaz 2018, final feliz: el teatro es más grande que nosotros: [http://www.larazon.com/suplementos/tendencias/Fitaz-final-feliz-teatrogrande\\_0\\_2928907148.html](http://www.larazon.com/suplementos/tendencias/Fitaz-final-feliz-teatrogrande_0_2928907148.html)
- Schnitman, D. F. (2010). Procesos generativos en el diálogo: complejidad, emergencia y auto-organización. *Plumilla Educativa*, 61-73.
- Tovar, P. (2018). *Etnografía. Relación entre comunidad, práctica y participación*. Mexico.
- Tovar, P. (2018). *Teoría del nexo social del arte* [Grabado por P. Tovar]. Mexico.
- Tovar, P. (s.f.). *Etnografía Dialógica Y Etnografía Artística*. Iberoamérica Social.



# Collage

Por: Valeria Bellott



**COLLAGE, Valeria Bellott Andía**

Ver aquí: <https://vimeo.com/360351458>

**D**esde que era niña me había llamado mucho la atención la migración, pensándola a veces como un estado que atraviesan algunas personas, en algún momento de sus vidas. El hecho de dejar un lugar y llegar a otro, el hecho del viaje, a veces temporal, permanente, o constate. El hecho de llevar contigo los caminos recorridos, los abrazos de despedida y las miradas de ilusión con el nuevo horizonte.

A los 19 años me tocó vivir en carne propia este estado, pasando de ser solo observadora contemplativa a ser migrante en sí. Lejos de casa, lejos de la familia, lejos de mis montañas, lejos de la tierra que me acompañó en el crecer. Día tras día a lo largo de los años nacieron diversas preguntas sobre formas de ser y estar habitando en un lugar lejano, y poco a poco se fueron construyendo respuestas en la compañía de otras mujeres que también atravesaban un proceso similar al mío, de ser migrantes con muchas preguntas.

Con el tiempo se fueron condensando nuestras experiencias compartidas en respuestas conjuntas, en formas de resolver la soledad, los miedos, del disfrute, de otras formas de amar, ser, estar y construir.

Así, entre meriendas, danzas y helados en fin de semana fue brotando la esencia de este video, al cual llamamos “Collage”, por su carácter visual y principalmente por su contenido y las fibras más profundas que implicaban para nosotras. Lo primero en construirse fue el texto, el cual fue compuesto en base a 8 entrevistas formales y muchos años de conversaciones, extrayendo de estas la poética más representativa para nuestro sentir.

Luego vinieron las imágenes, asentadas en las palabras que quedaban resonando y con el aire de muchas despedidas que se acercaban para varias de nosotras. Por último llegó la edición, que fue la etapa en la que cobró un cuerpo propio la pequeña obra.

“Collage” fue la manera de despedirme de Buenos Aires y de agradecer lo mucho que me había enseñado, fue la manera de que el abrazo último que nos dábamos con ellas quedara palpitando, fue la manera de terminar de comprender lo vivido, lo logrado, y así también, fue la manera de poder abrazar con cariño la incertidumbre de los nuevos caminos que nos tocaría recorrer

# TERRITORIO SUSPENDIDO

Por: Viviana Carlos y Yumnia Duarte

## Statement

### Creamos cuando descubrimos

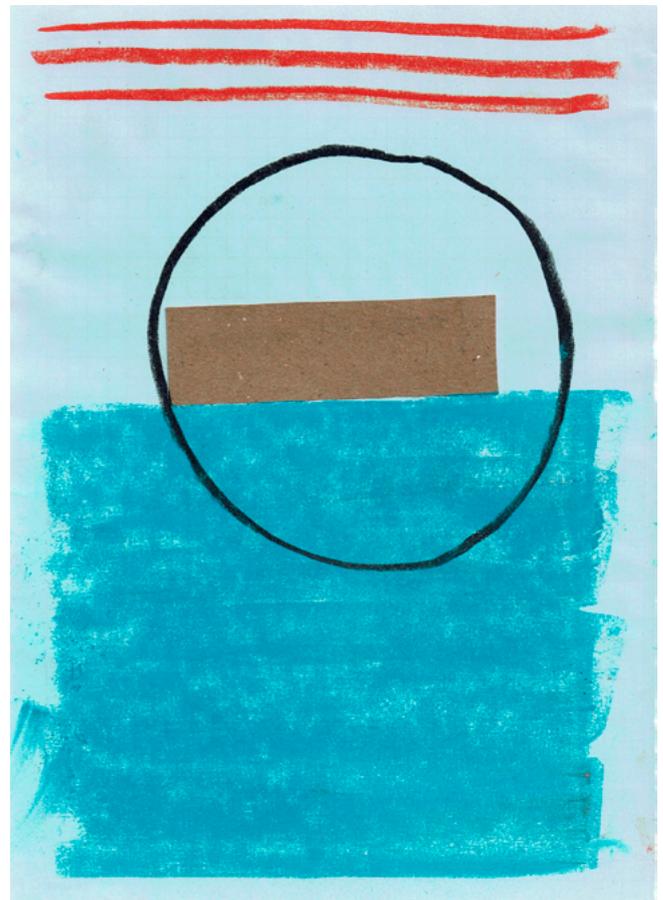
**L**a observación es nuestra principal herramienta de creación, y los descubrimientos hechos a partir de ello, nuestro acto de creación. Radicando en los sentidos, traducimos nuestras alteraciones biográficas y espaciales. A partir de la inhibición de las formas conscientes que se despiertan con el paso fugaz en nuestro entorno, abrimos paso a una susceptibilidad que permite identificar alteraciones y conectar acontecimientos.

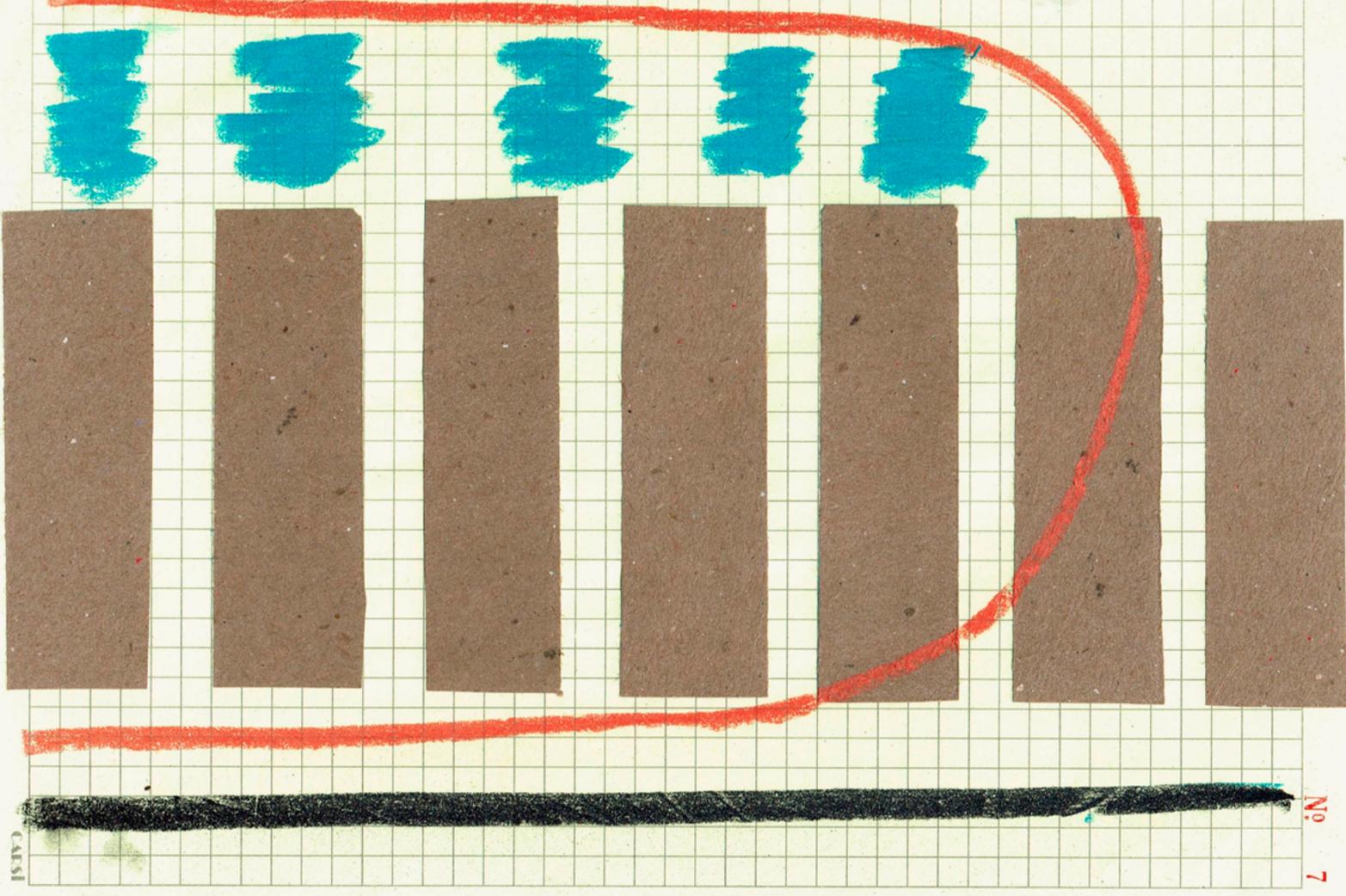
Navegamos en los espacios: en el espacio urbano, en el hogar, en las sombras y en los movimientos de la luz del sol. Recorremos distancias con nuestros cuerpos, con la vista; sin saber nunca a dónde nos llevarán esos caminos.

Buscamos comunicar nuestros descubrimientos, el terreno y los encuentros para construir un mapa que permita desplazarnos. Y en el trayecto exploramos y registramos los hallazgos: una línea, un sonido, una textura, y por medio de ello articulamos y tejemos de nuevo nuestros espacios.

Lo que estaba ahí siempre, lo antes ignorado, al descubrirlo, define nuevos límites y dimensiones en nuestro entorno y en nosotras mismas.

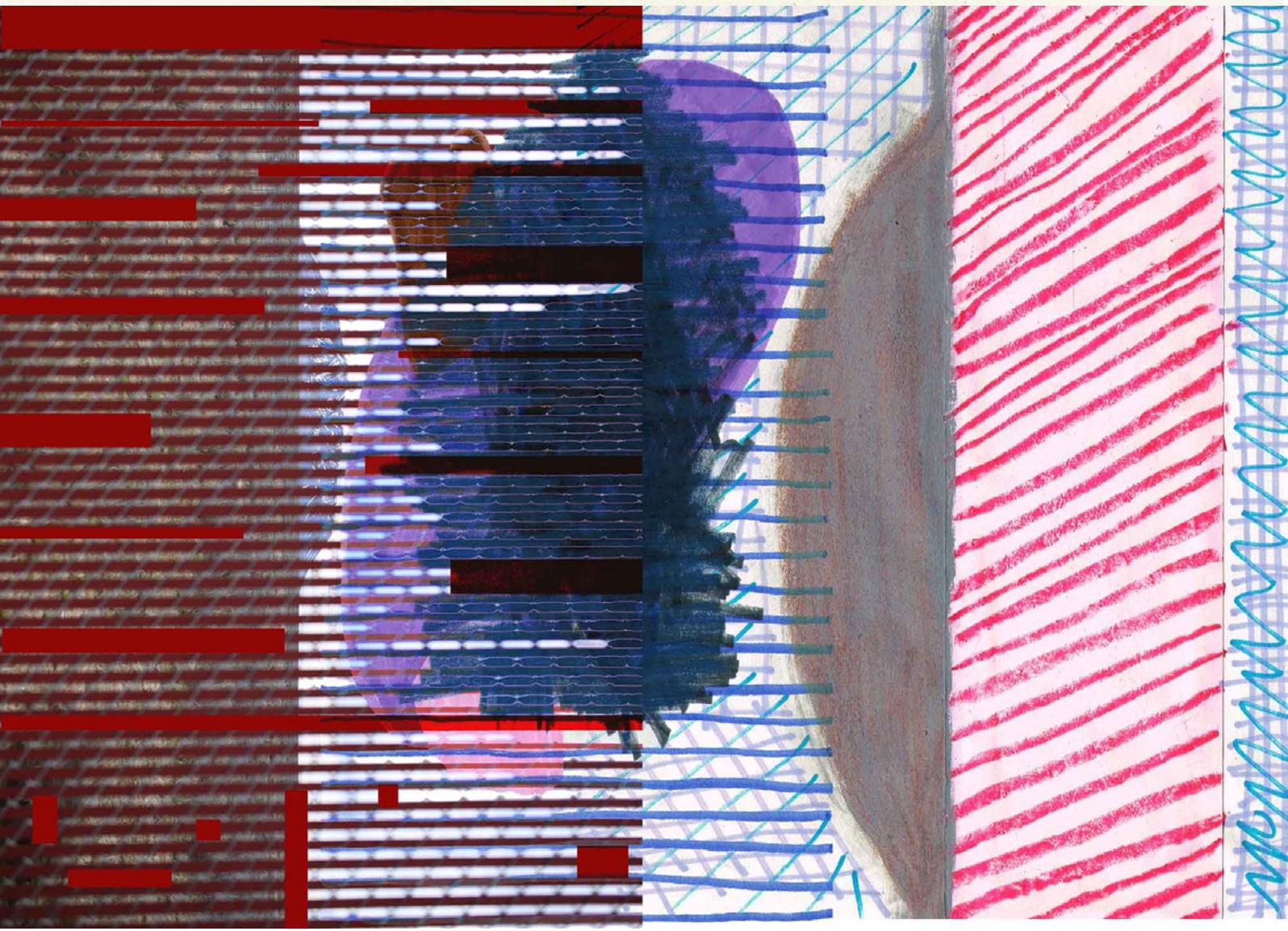
Responder a lo que descubrimos, es lo que nos advierte.





No 7

CASPI

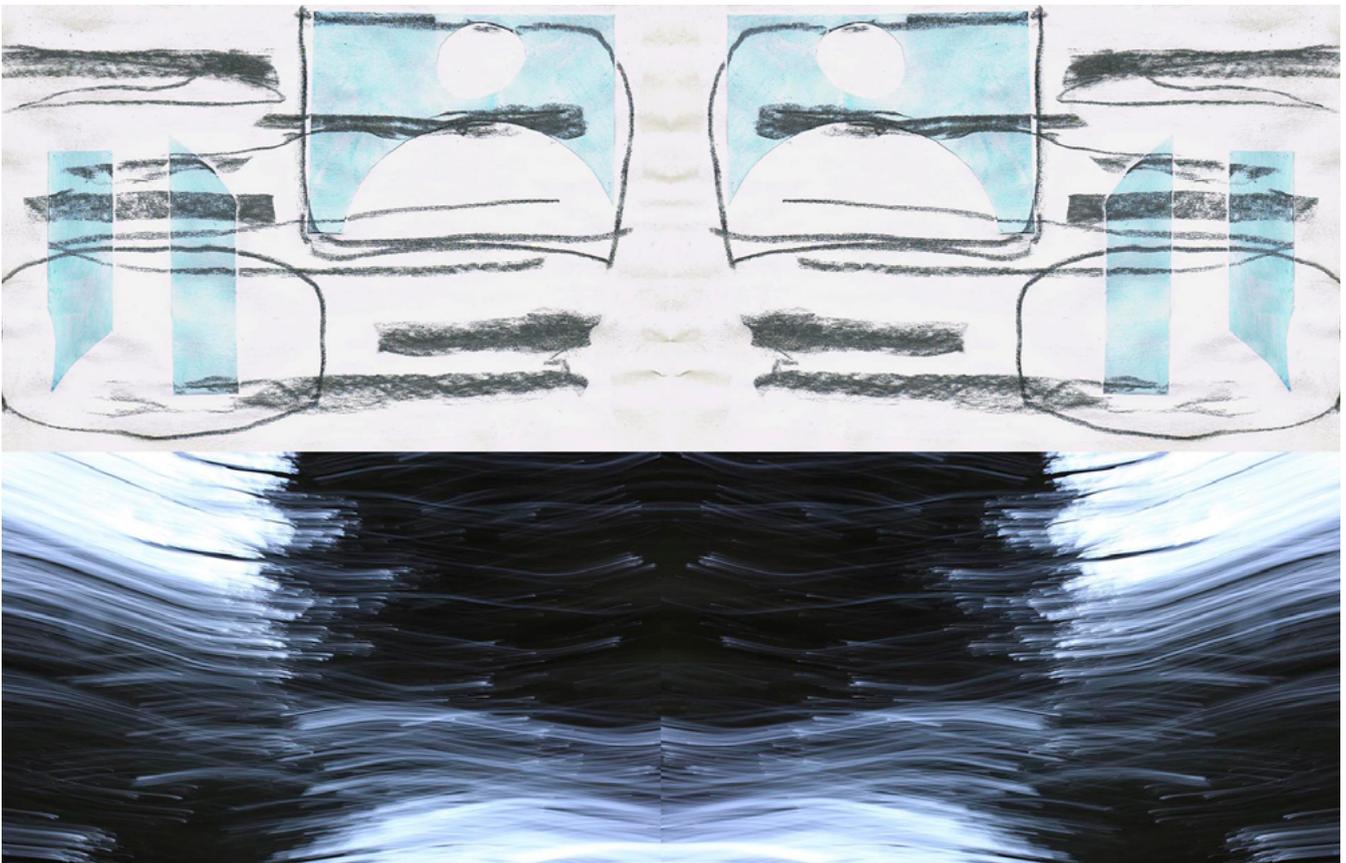
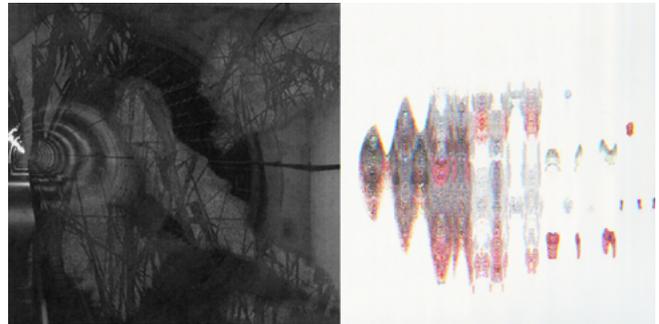


## Descripción del proyecto

Para el desarrollo de este proyecto utilizamos distintos medios de producción de imágenes y con la unión de ellos, generamos una conexión que no rescinde las propiedades de lo figurativo, sino que, en estas figuras y formas, encuentra y descubre motivos e impulsos previamente desapercibidos.

Nuestro proceso artístico es, a la vez, nuestro proceso de investigación, en el cual vinculamos lenguajes para interpretar la relación de nuestra obra y de nuestras vivencias. Queremos comunicar lo que descubrimos, lo que caminamos, lo que encontramos; y para ello establecemos un diálogo que se detona por todas estas experiencias que presenciamos al dejarnos llevar por los territorios que habitamos.

La propuesta de Territorio Suspenso es la ilación de estos fenómenos y métodos de exploración que nosotras traducimos a imágenes, sonidos y textos. Conjugando técnicas y procesos, formulamos nuevas composiciones con el propósito de generar nuevos modos de comprender e interpretar nuestro entorno y nuestra correspondencia.





# LUME

## Proyecto colaborativo a cargo de Beatriz Blanco

Por: Beatriz Blanco

*“Un territorio escondido renace cuando quemamos lo que no sirve y nos ata, eso que callamos e inerte deja nuestro interior, muda la voz de voces que habita nuestro ser.*

*Sé fuego, sean cenizas los siglos que acallaron nuestra historia, sea fuego encendido las uertes que nos hicieron esclavas.*

El siguiente texto expone parte del trabajo final del diplomado de Antropología del Arte (2018), que dio lugar a la primera Exposición Interdisciplinaria de LUME creada por Beatriz Blanco en la que colaboraron Brenda Espín (percusión), Paloma Infestas (danza), Andrea Saucedo (Fotografía y videoarte) y Beatriz Blanco (poesía, fotoperformance, acciones poéticas e instalación). La muestra se realizó el 17 de noviembre del 2018 en Epicentro Espacio Cultural en Monterrey, Nuevo León.

**LUME** significa fuego en gallego y es el elemento central que la artista utiliza para evocar la posibilidad de transmutar y sanar los diferentes introyectos y fronteras, socialmente establecidos y delimitados, acerca de qué debe, o no, encarnar una corporalidad leída como femenina. “Identificar aquello que en nuestra subjetividad no ocupa lugar, permitirse florecer, desbordarse, ser lava, habitar (se) en cada una de nosotras, y, en ninguna. Fuego que emerge desde los lugares más inhóspitos de nuestra existencia.

El proyecto artístico que da lugar a la Exposición Interdisciplinaria **LUME** surge de la necesidad de Beatriz Blanco de reapropiarse de diferentes aspectos que en su cotidianidad desbordan el concepto universal Mujer. A través de la exploración de gestos y objetos previamente elegidos, realiza un performance ritual en el jardín de

Andrea Saucedo, con la intención de realizar un ejercicio íntimo de reapropiación identitaria en el que el uso de la fotografía y el video fungen como otro, con el que dialogar y reconocerse para integrar aquello que ha sido negado y mutilado.

A continuación, se describe la experiencia del performance ritual y el proceso creativo de la composición fotoperformática **Márgenes excéntricos**, junto con, una breve descripción de los diferentes índices que conformaron la exposición, las acciones poéticas **El Susurrador de poemas y Autocuidado radical**, la instalación **Habitar el desborde** y un conversatorio sobre la experiencia de

los participantes en la exposición. Los índices refieren a las diferentes agencias que pueden darse en el proceso creativo, los cuales implican, diferentes manifestaciones estéticas, simbólicas, epistémicas, emocionales y cognitivas. En este sentido, las diferentes personas que observan una imagen, que escuchan un poema o que experimentan un acto performático, intervienen en las obras, y estás, a su vez, generan un diálogo con la audiencia. Todo receptor de un producto cultural tiene una participación activa, tanto emocional como cognitivamente y, a su vez, ese índice actúa sobre su corporalidad, sus emociones y su psique (Tovar, 2009). A continuación, los índices anteriormente mencionados:

### 1. Performance ritual

Los elementos utilizados en la primera secuencia del performance ritual son una falda hasta los pies de color morada y, una combinación negra que deja al descubierto parte del torso. Ambas simbolizan una intimidad erótica y espiritual que, junto con el uso del tambor oceánico, fungen como dispositivos de iniciación del performance ritual. En un lateral de la escena performática se sitúa un espejo, canal de interrelación y conexión con los y las otras. Sobre los que proyectamos y son (somos) reflejo, que nos ayuda a observarnos y, desplazar, las normativas

encarnadas (las propias y las exógenas). Una mirada a nuestra corporalidad desde una performatividad que sentimos no tiene espacio socialmente en un espacio protegido.

En la segunda secuencia del performance ritual se utiliza como contradispositivo artístico el uso de diferentes gestos que, llevados hasta el extremo, en diferentes tiempos y potencias encarnadas, permiten sentirlos e incorporarlos. Los movimientos realizados son emociones y acciones que suelen estar censuradas en la sociedad como el enfado, la desobediencia o la ira. Brazos, que, por momentos, funcionan como arco y flecha que es disparada con la determinación, claridad y velocidad de una arquera, una amazona audaz, que de nuevo se vuelve excéntrica en la sociedad actual al no encajar en los cánones hegemónicos. Una suerte de autorrepresentación que genera una reapropiación de un cuerpo individual que está conectado a un cuerpo social. El cual es mutable según el espacio, la geografía, la edad o la corporalidad que habitemos. Volátiles y mutables identidades en la totalidad inacabada que habitamos.

El uso del fuego, es central en la tercera secuencia del performance ritual. Refiere al acto creativo y a la energía sexual como motor del mismo. El fuego que arrasa con su poder y crea vida, que transgrede y transmuta desde las cenizas hacia lo fértil, a la vez que ilumina. Como se ha mencionado con anterioridad, las diferentes facetas incorporadas, a partir de movimientos corporales, en el performance ritual simbolizan matices de lo excéntrico encarnado, aquello que desborda la norma. La integración del fuego en el mismo funge como el elemento que libera, hacia las múltiples posibilidades de ser al convertir en cenizas lo que ha quedado estéril, muerto, para que podamos florecer acompañados por un haz de luz que nos sirve de guía.

Otro elemento central en la tercera secuencia del performance ritual es una pantalla de serigrafía, que simboliza la apropiación identitaria como artista y, en el performance ritual, se tornó un ejercicio de maternaje respecto a mis creaciones, también simboliza el autocuidado desarrollado a partir del acto **creativo y la sanación que el mismo genera. La pantalla es la portada de mi primer libro Limpio Olfatos Violentos (2015).**

El performance ritual finaliza con mi cuerpo sobre la tierra con los brazos abiertos en la misma. Evocando el descanso las continuas muertes que encarnamos.

En el **performance ritual** descrito el uso de diferentes movimientos corporales como gestos, actitudes, el uso de vestuario u objetos, posibilita crear espacios de creación experimentales y dialógicos. Un habitarse desde un vacío de certezas, de significados, registros emocionales, así como de procesos cognitivos y corporales. Este vacío de certezas supone el encuentro con una misma, que devela múltiples facetas y matices que también son dinámicos. Los diferentes desplazamientos identitarios son posibles a partir de los gestos y elementos elegidos, la vivencia que se experimenta en el performance ritual y, el contacto con otra persona. Este aspecto último permite un acto comunicacional, bidireccional, donde se genera un diálogo reflexivo que permite profundizar en la metacognición de lo vivenciado.

## 2. Composición fotoperformática: márgenes excéntricos.

**Márgenes excéntricos** una composición fotoperformática creada a partir del registro realizado en el performance ritual anteriormente mencionado. El objetivo de la misma es desarrollar una estructura narrativa que cuestione y confronte los imaginarios colectivos respecto al género normativo, a partir de ocho autorrepresentaciones, cada una acompañadas por un texto. La autorrepresentación de las mujeres deriva de la tensión encarnada entre los discursos hegemónicos sociales y la autoconciencia de un sí misma, que excede a la representación cultural del género; ambas “coexisten simultáneamente y en contradicción” (De Laurettis, 2000, p.272). Los textos que acompañan a las autorrepresentaciones funge como conector con la audiencia para lograr el contradispositivo artístico deseado y a la vez, recuperan las obras de feministas históricas, poetisas y artistas como Mary Wollstonecraft, como Audre Lorde y Louise Bourgeois, entre otras. La primera pieza se llama **Fuerza**. En ésta se observa una representación de una corporalidad leída como femenina encarnando una actitud de desafío y rasgos de agresividad en su mirada. La boca permanece abierta enseñando los dientes como en posición de ataque. El significado de la autorrepresentación es de fortaleza, la intención es reapropiarse de la posibilidad de accionar desde la defensa y el ataque, como medios necesarios de supervivencia. El discurso que amplía esta imagen es la posición tradicional de lo femenino como pasivo, débil, sin criterio ni derecho de autodefensa.

La segunda pieza se llama **Vulnerabilidad**. Muestra a una mujer recostada sobre sus piernas, agachada con sus brazos

rodeando su cuerpo, abrazándose. Los gestos de la cara son relajados, sus ojos están cerrados y su rostro apunta al suelo, la posición es de recogimiento. Se observan los pies descalzos sobre la tierra.

Suscribe a la vulnerabilidad como un acto de fortaleza donde las emociones, el descanso y la compasión tienen cabida y son fundamentales para el autocuidado. La intención narrativa es cuestionar la identificación social de lo sensible como débil.

La tercera pieza se llama **Maternaje**. En la misma se visualiza a una mujer con el pelo suelto, el torso desnudo y sobrepuesto en él una pantalla de serigrafía. Su mano derecha se muestra abierta a la altura de su corazón, apoyando la pantalla sobre sí misma. Su mano izquierda sostiene la pantalla en su parte inferior con un gesto que apenas roza la pantalla. El rostro mantiene una expresión relajada, hacia dentro, con ojos y boca cerrada. El objetivo de la pieza es cuestionar la obligatoriedad de la maternidad en las mujeres y el rol del cuidado de otros.

La cuarta pieza se llama **Creatividad**. En esta pieza se observa el pecho desnudo de una mujer, en sus manos se encuentran dos veladoras de cristal que facilitan un juego de sombras y luces, así como diferentes transiciones lumínicas en la corporalidad.

La parte más iluminada se encuentra en el ojo izquierdo que es, permaneciendo la mirada fija hacia el horizonte, uno de los dos focos centrales de la imagen. El otro se encuentra entre el pecho y el ombligo, a la altura del último. El lado derecho del rostro es apenas imperceptible. El contradispositivo refiere a un desnudo que trasciende la sexualización de la corporalidad femenina, focalizando la atención en los aspectos anteriormente descritos. Respecto al uso de la autorrepresentación sugiere el concepto de fuego, una mujer fuego como totalidad, en la que conviven luces y sombras.

La quinta pieza se llama **Lucha**, en esta imagen el rostro desaparece y el punto discursivo lo mantienen la desconfiguración de las manos y dedos, creando un espacio de escudo y prisión en el mismo movimiento con rasgos de tensión entre ambas. En el performance ritual la vivencia capturada es la lucha por desprenderse de introyectos culturales, sociales, familiares que han oprimido, asfixiado y la han encarcelado en ocasiones. Una lucha por permitirse ser, más allá de las exhortaciones exógenas interiorizadas.

La sexta pieza se llama **Límites**, en ésta se observa a una mujer sentada con los pies descubiertos en el suelo, la mirada al lateral y las manos al frente delimitando el espacio. Su torso muestra una combinación de encaje negro. El contradispositivo refiere a la posibilidad de no hacer concesiones, de ponderar el NO como recuperación de una misma en el acto cotidiano.

La séptima pieza se llama **Retorno**. En esta imagen se capturan los dedos de unas manos que surcan la tierra, y se mimetizan en un suelo decorado por pétalos, restos de corteza y tierra mojada. La narrativa de esta pieza refiere a la tierra como ancla y retorno, un alto para volver a comenzar.

La última pieza se llama **Inacabado**, en la misma se muestra un espejo que refleja un brazo extendido con una mano sobre él y, a la vez, se ve aquello que el reflejo no logra percibir (una mano extendida que direcciona al frente como una flecha a punto de ser disparada).

El paisaje que rodea al reflejo, son ramas en la tierra, pétalos de bugambilias, un tambor oceánico y una tela morada que no logra definirse. La narrativa que sugiere esta pieza, es por una parte la sucesión de finales y comienzos que vivimos y, por otra, los múltiples reflejos que no logran captar la totalidad de las acciones. El texto que acompaña al fotoperformance refiere al espejo como un medio de aceptación de una misma.

## 2. Índices de la Exposición Interdisciplinaria LUME (2018).

*"Se radical, quíérete hasta que la ternura te inunde, las voces se apaguen y un aliento sonoro de interna y sutil gratitud te acompañe. Sé radical, cúdate, quema cada nota al pie de página que escupe amargura"*

**Susurrador de poemas.** Tiene el objetivo de sensibilizar a la audiencia produciéndole una experiencia sensorial a cada asistente de forma individual, un encuentro poético uno a uno. A cada persona que entró en la sala de la exposición le pedí que me diera un número (1, 2 o 3). Dependiendo de la respuesta leí un poema de uno de mis tres trabajos poéticos. Éstos fueron leídos al oído utilizando el susurrador de poemas. Después les pedí que cerraran los ojos y acerque un aceite esencial a su rostro para que pudieran olerlo. En algunos casos les ponía en las manos algunos objetos como flores, para que también pudieran despertar el sentido del tacto, al terminar de la bienvenida a la exposición a cada participante.

**Autocuidado radical.** Esta acción poética tuvo el objetivo de devolver el protagonismo de la experiencia a



FOTOGRAFÍA: Andrea Saucedo



FOTOGRAFÍA: Andrea Saucedo

la audiencia, aludiendo a que la exposición era un canal, del cual eran participantes. El poema utilizado fue creado en el proceso de elaboración de los diferentes índices que hicieron posible la exposición. La acción poética consistió en elegir a cinco mujeres de la audiencia, entregarles una rosa cada una y una parte del poema. Después pedirles que leyeran el poema Autocuidado radical entre todas. Para dar cuenta de que los discursos vertidos no eran experiencias individuales aisladas, sino parte de un cuerpo social de las que ellas también formaban parte. otros.

**Habitar el desborde.** En el centro de la sala se situaron sillas vacías, sin ser un dispositivo artístico pensado con anterioridad, fungieron como objetos de la misma exposición. Parecía que guardaban la ausencia de otra audiencia que no asistió. Las personas esperaban fuera o de pie, pero no se sentaron hasta que se dio explícitamente lugar a la proyección de videoarte.

El video arte que se generó y proyectó contenía tres piezas. En la primera se visualizaba una performance improvisada de danza, percusión y el poema Hogar. En la segunda pieza se genera una de las fotos realizadas por Andrea Saucedo y es acompañado del poema Sin atisbos de autenticidad. La tercera pieza es el videoarte realizado por Andrea Saucedo partir del performance ritual y la poesía de Son tus Cantos. La instalación constó de 3 altares, uno de ellos en el centro de la sala el cual contenía flores blancas rodeando una cobija azul y negra sobre la que reposaban un ramo de rosas rosas, con una veladora en el centro. Este altar supuso una aportación mística y tenue, en especial, en el momento de la proyección del videoarte cuando se apagó la luz, También se tornó un elemento esencial para la integración de ambos lados de la sala.

En el lado derecho de la sala, se situaban dos mesas con diferentes elementos sobre una tela morada.

En la primera se ubicaba un espejo acompañado de textos de diferentes autoras a modo de contradispositivo. Después se situaban diferentes imágenes creadas con



FOTOGRAFÍA: Andrea Saucedo

elementos naturales que aludían al mar, a la tierra, acompañados de pétalos secos, flores, sal, cristales y espinas de rosas. También un cuenco en el que se podía observar un hueco a través de la tierra que contenía. La siguiente mesa tuvo dos piezas centrales. La primera era la sucesión de cuatro vasos que contenían diferentes elementos. El primero estaba vacío, el segundo tenía una fina capa de sal y una composición de rosas violetas. El tercer vaso contiene tierra. El cuarto vaso es el compendio de los otros tres, comienza con sal gorda, después sal fina, tierra y agua sobre pétalos. Debajo se situaban tres poemas: Las reconozco, Elegir y Brújula.

**Conversatorio con la audiencia.** El objetivo del mismo fue que la audiencia tuviera una participación activa dentro de la exposición y que se pudiera tejer un dialogo multidireccional. A partir de diferentes preguntas que se realizaron.

Los participantes respondían voluntariamente sobre su experiencia. Algunas de las experiencias que compartieron fueron el recuerdo del lugar de origen, un amor del pasado, la reflexión sobre las discriminaciones y opresiones que muchas personas viven a diario. Conexión con la fiesta de día de muertos mexicana. Contraste entre la composición fotoperformática que le generó fuerza, agresividad, coraje y el resto de la instalación que era más suave, más delicada.

FOTOGRAFÍA: Andrea Saucedo



También una persona expuso que los cristales de la instalación le recordaron parte de su dolor, de dolores pasados y que era lo que más le había llamado la atención. Que para ella la exposición tenía que ver con lo femenino, sin ser hombre o mujer, lo construido socialmente como femenino.

### **Bibliografía**

Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, año 26, núm. México, 73. pp. 249-264.

De Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Colección cuadernos inacabados, No. 35, Madrid, Editorial

Horas y horas.

Fisher-Lichte, Erika (2014). *Estética de lo performativo*, Madrid, Abadaba Editores.

Tovar, Patricia (2009). “Arte y aprendizaje. Apartado 1, Cap 1”, tesis doctoral, México D.F., CIESAS.

FOTOGRAFÍA: Andrea Saucedo





# LA COLABORACIÓN COMO DIÁLOGO INACABADO

NÚMERO.1

Revista-red de Antropología del arte, es un espacio para la publicación de artículos de investigación, ensayos, textos literarios y proyectos artísticos que propongan formas de pensar el campo de la Antropología del arte, sus intersecciones y variaciones. Buscamos contribuir a la creación de una red internacional principalmente dirigida hacia América Latina, que de espacio para el intercambio de conocimientos diversos, discusiones críticas, enriquecimiento a partir de la gran profusión y diversidad cultural y lingüística de nuestro continente. La metáfora del RÍO nos muestra esa posibilidad de la renovación, la reinención y con ello la posibilidad de una ciencia flexible y un conocimiento desde lo poético. Se trata de un espacio abierto a todas las propuestas, el cual cuenta con un comité editorial que revisa las publicaciones de nuestra revista-red con el fin de ofrecer un trabajo profesional y dedicado.

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2019.  
Todos los Derechos Reservados.

## REVISTA DIGITAL

---

<https://www.río.latir.com.mx/>

## INFORMES DE NUESTRAS CONVOCATORIAS

---

[latircontacto@gmail.com](mailto:latircontacto@gmail.com)  
[inscripcioneslatir@gmail.com](mailto:inscripcioneslatir@gmail.com)

## UNA PUBLICACIÓN DE LATIR

---

<https://www.latir.com.mx/>

## CONOCE NUESTROS DIPLOMADOS

---

<https://www.latir.com.mx/diplomados/>