

Colección  
  
Magister

# Reflexiones en torno a los Estudios Artísticos

Claudia Jimena Mondragón  
Santiago Niño Morales, editores

Proyecto Curricular  
Maestría en Estudios Artísticos



UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



# Reflexiones en torno a los Estudios Artísticos

*Claudia Jimena Mondragón  
Santiago Niño Morales, editores*

**Colección Magister**

Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes-ASAB



**UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

Reflexiones en torno a los Estudios Artísticos

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas © Facultad de Artes ASAB  
© Claudia Jimena Mondragón, © Santiago Niño Morales, © Marta Bustos Gómez,  
© William Camilo Africano, © Diego Alexander Chaparro Gil, © Diana Alejandra  
Herrera, © Diana Marcela Garzón Rojas, © Ricardo Andrés Londoño Muñoz,  
© Natalia Marín Ruiz, © Andrés Rodríguez Ferreira, © Edis Aleida Villa Martínez

Primera edición, Bogotá, diciembre de 2019

FRANCISCO DÍAZ-GRANADOS  
Coordinación editorial - corrección de estilo

ALEXA OSPINA  
Diagramación

ACIERTO PUBLICIDAD  
Impresión

SECCIÓN DE PUBLICACIONES Universidad Distrital Francisco José de Caldas Miembro  
de la Asociación de Editoriales Universitarias

FONDO DE PUBLICACIONES Universidad Distrital Francisco José de Caldas Dirección:  
Carrera 24 No. 34 – 37 Teléfono: 3239300 ext. 6202  
Correo electrónico: publicacionesdistrital.edu.co  
Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso  
previo del Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Impreso y hecho en Colombia – Printed and made in Colombia

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso  
previo del Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Reflexiones en torno a los Estudios Artísticos. Claudia Jimena Mondragón, Santiago Niño Morales, Marta Bustos Gómez, William Camilo Africano, Diego Alexander Chaparro Gil, Martha Paola Chaves Rodríguez, Diana Marcela Garzón Rojas, Diana Alejandra Herrera, Ricardo Andrés Londoño Muñoz, Deisy Patricia López Benítez, Natalia Marín Ruiz, Andrés Rodríguez Ferreira, Edis Aleida Villa Martínez

118 páginas; 24 cm  
CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

# Índice

## **Presentación**

*Claudia Jimena Mondragón* 5

## **Una introducción en perspectiva de la investigación interdisciplinaria y multicultural en la Maestría de Estudios Artísticos**

*Santiago Niño Morales* 7

## **La fiesta y la celebración entre lo colonial y lo decolonial**

*William Camilo Africano* 14

## **Pensar las políticas culturales desde los Estudios Artísticos**

*Marta Bustos Gómez* 25

## **Presencia y ausencia: la ceguera como “creación sensorial”**

*Diego Alexander Chaparro Gil* 39

## **Reconociendo tú huella en mí...**

**Reflexiones alrededor del saber pedagógico y las huellas musicales en resonancia con el entorno y la construcción de sujetos sensibles**

*Diana Alejandra Herrera* 51

## **El pornoterrorismo: influencia trasgresora y subversiva. Cuatro experiencias sensibles en la ciudad de Bogotá**

*Diana Marcela Garzón Rojas* 58

## **Los Estudios Artísticos en mi proyecto de investigación-creación**

*Ricardo Andrés Londoño Muñoz* 67

## **Dispositivos de confluencia entre humanos y entidades virtuales. Antecedentes de la configuración de una mimesis de lo virtual**

*Natalia Marín Ruiz* 72

**Preguntas por la ausencia de un legado patrimonial de teatro musical en Colombia y su impacto en la investigación en estudios artísticos**

*Andrés Rodríguez Ferreira M. G.* 89

**El Tango como baile relacional:  
una experiencia de conocimiento sensible**

*Edis Aleida Villa Martínez* 96

**Los y las autoras** 113

# Presentación

## Reflexiones en torno a los Estudios Artísticos

*Claudia Jimena Mondragón*

Durante años, la tradición de las Artes en el Distrito estuvo representada por la Academia Superior de Artes de Bogotá-ASAB. No obstante, a seis años de haberse consolidado como Unidad Académico-administrativa de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Facultad de Artes ASAB comenzaría a reevaluar los discursos de las disciplinas artísticas para plantear proyectos desde la inter y la transdisciplinariedad y, de esta manera, abrir el camino a la construcción de un nuevo campo de conocimiento: el campo de los Estudios Artísticos. Para dar cuenta de este proceso, fue fundamental la Maestría que lleva el nombre del mencionado campo, la cual se consolidó formalmente como el primer proyecto curricular de posgrado en la Facultad, en agosto de 2011.

Con la puesta en marcha de sus primeras cohortes de estudiantes y el desarrollo de sus espacios académicos, salieron a relucir varias tensiones que también fueron evidentes en el proceso de creación de la Maestría, como el hecho de que la investigación es un proceso separado de la creación y que las metodologías más cercanas al campo de las artes son las que provienen de las ciencias sociales. Este último cuestionamiento fue clave en el desarrollo de los proyectos de investigación-creación en el campo que emergía. Las posturas críticas de lo objetivo, lo racional, lo medible, lo formal, lo academi-cista afloraron en cada encuentro.

Empero, a partir del “Coloquio la investigación-creación en los estudios artísticos” –entendido como espacio académico que “promueve la articulación entre los desarrollos teóricos y metodológicos de las líneas de investigación que soportan la Maestría, los intereses académicos e investigativos específicos de los estudiantes y las

problemáticas y los posicionamientos propios de las comunidades académicas e investigativas que se relacionan con sus campos de interés” (Universidad Distrital, 2010, p.57)–, se logró comprender que, lejos de distanciar y separar los discursos de campos y disciplinas distintas, estos se pueden articular para tejer intereses en torno al conocimiento sensible. De este modo, se amplía el horizonte para el estudio de las artes, más allá de las obras, los referentes teóricos y los métodos. Se hace énfasis en el valor de la experiencia y de los saberes y sentires que rodean a las prácticas artísticas, en las cuales también es posible entablar relaciones con lo científico, lo social, lo cultural, lo político, lo pedagógico y lo cotidiano.

Si bien el Coloquio sobre investigación-creación en los Estudios Artísticos no ha sido el único en promover e integrar en la Maestría las reflexiones descritas, durante los años 2013 y 2014 un grupo de estudiantes, a través de esta asignatura, se atrevió a exponer su lugar de enunciación para aportar a los Estudios Artísticos. Por tanto, lo que se condensa este libro hace parte del camino emprendido para esclarecer las rutas metodológicas, las preguntas, las confrontaciones, los gustos, las sensaciones, las vivencias y las preocupaciones de quienes, desde su rol de docente, estudiante, artista y no artista, logran apropiarse un espacio de reflexión y comunicación para las prácticas artísticas y culturales más allá de la academia.

En las reflexiones que se ofrecen en esta obra, se hace presente la gran riqueza que aportan sus autores, como sujetos sentipensantes que luchan por posicionar el conocimiento sensible, lo que permite ampliar el horizonte de la formación posgradual y da valor a las prácticas estéticas cotidianas, al diálogo entre saberes académicos y no academizados y a la toma de conciencia ante la realidad social y cultural. Y ello, finalmente, hace posible reconocer que la historia y las prácticas de dominación no son viables cuando existe conciencia en los sujetos de su papel en la cultura.



# Una introducción en perspectiva de la investigación interdisciplinaria y multicultural en la Maestría de Estudios Artísticos

*Santiago Niño Morales*

La marcha inicial de la Maestría en Estudios Artísticos ha representado una oportunidad singular para profundizar en conceptos fundamentales de la reflexión en el campo del arte, la cultura y la sociedad, pero especialmente en los vínculos y tensiones entre cada una. Este volumen aporta reflexiones originarias sobre la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la interculturalidad, que resultan definitorias para el carácter de la Maestría y constituyeron sus puntos de partida. La necesidad de su publicación obedece a que de la problematización de estos conceptos en el campo del arte y la cultura resulta la proyección fundamental de los propósitos actuales de investigación-creación del posgrado y a que estos aspectos constituyen el problema central y recurrente del proyecto de conocimiento que la Maestría busca promover en el contexto iberoamericano.

Asumir estos principios también implicar ser consecuentes con las dificultades del proyecto de conocimiento interdisciplinario y multicultural aquí planteado. Debe, en consecuencia, posicionar muy heterogéneas preguntas provenientes de contextos y trayectorias de experiencia diferentes. Adicionalmente, debe procurar metodologías y procedimientos capaces de responder a las condiciones de la investigación, al mismo tiempo que expanden las posibilidades de comunicación y formalización de la investigación-creación.

En este escenario, es indispensable una creación compartida y colectiva del conocimiento, donde resulte necesaria la comunicación horizontal de experiencias y perspectivas, no siempre coincidentes

entre estudiantes y tampoco entre docentes. Pero esto es positivo, en cuanto concierne a la crisis y la movilidad de las categorías instaladas en la tradición académica del arte y en cuanto resulta fundamental cuestionar a fondo la idea preconcebida del creador artístico como dueño del acto individual y autorreferenciado, suficiente por sí mismo, de la obra. En esta perspectiva, no solamente el arte es un vinculante fundamental con el contexto –pues no pocas veces del arte se nombra autónomo en esta tradición convencional, personalista y autosuficiente–, sino la investigación, que siempre exigirá antecedentes y pertinencia social.

En esta perspectiva de construcción del proyecto de la Maestría en Estudios Artísticos, el estudiante y el docente juegan un papel crucial como diseñadores de aprendizaje compartido –*share learning designers* (Cameron, 2011)–. Ello significa que deben poder emplear la experiencia de contacto vital con el entorno sociocultural como medio de construcción de su proceso académico, creativo e investigativo.

Este descentramiento de los modelos convencionales de formación e investigación es indispensable. Los estudiantes de la Maestría participan como diseñadores de su propio proceso y emplean los medios sociales de que disponen, como base para una experiencia investigativa y creativa coherente con las dimensiones del arte y la cultura, en contextos sociales, políticos, económicos y científicos en los cuales interactúan. La Maestría dinamiza, pero también problematiza esa autoconstrucción. El proceso al que apunta se basa en la integración de divergencias. La Maestría se despliega propiamente en la tensión, en los tensores, no en la legitimación de una u otra fuerza opuesta. Por tanto, se desarrolla en un continuo de argumentación y contra argumentación, para descubrir cómo investigar los fenómenos transculturales e interdisciplinarios relacionados con el arte y la cultura.

El proyecto reta a los maestrantes a que argumenten sobre las distintas soluciones de investigación-creación conducentes a sus propósitos creativos e investigativos. Pero esta integración implica situar el problema investigativo en las artes y la cultura, para lo cual es necesario describir cómo es permeable o cómo escinde la línea de distinción entre el arte y la investigación.

Un punto de partida se sitúa en la adopción de modelos integrados o modelos holísticos de investigación capaces de acoger a

la diversidad de preguntas de investigación posibles en el campo de los estudios artísticos. Estos modelos encuentran los marcos paradigmáticos como momentos históricos de la investigación cuya capacidad para dar viabilidad a la agenda de investigación del campo es siempre limitada. En otras palabras, ningún paradigma puede erigirse como ser absoluto o suponer que resulte más eficaz que otro en el desarrollo del campo. Este argumento implica que cada caso de investigación o de investigación-creación adopta su paradigma, lo cual implica también un tipo particular de investigación según la incumbencia, alcance y posicionamiento ideológico que implica la pregunta o la situación problémica. Los modelos integrados u holísticos son una vía de solución al problema metodológico por vía integrativa y, en efecto, crean amplias bases para el desarrollo de multiplicidad de entradas a la complejidad del estudio del campo. Sin embargo, ello representa una solución a la pregunta metodológica, pero no a dos preguntas más que es fundamental desarrollar en el problema: la ontológica, es decir, si la investigación en las artes supone un tipo de investigación particular en términos de la naturaleza de su objeto, y la epistemológica, en términos del tipo de conocimiento que genera (Borgdoff, 2006).

Este marco de reflexión sobre la investigación en las artes ha tenido importantes avances recientes en dos desarrollos clave sobre el tema: la práctica artística como investigación (*arts practice as research*) (Thompson, 2006) y las artes basadas en investigación (*arts based on research*) (McNiff, 2007; Smithbell, 2010). Son enfoques complementarios que han implicado una importante revisión de aspectos tanto filosóficos, especialmente epistemológicos y metodológicos, como educacionales y contextuales.

De modo general, en la *práctica artística como investigación*, se parte de las tradiciones extendidas de métodos cualitativos. En este sentido, es flexible en conceptos y métodos y, por lo tanto, puede asumir diferentes concreciones. El *arte basado en investigación* permite al investigador integrar perspectivas y sensibilidades desarrolladas a lo largo de una vida de involucramiento en las artes, de modo que perfile formas de generación y presentación de la información (Bresler, citado por Thompson, 2006). En esta tarea se expanden fuentes y recursos dispuestos para dar sentido a eventos y situaciones, lo que permite el reconocimiento de la obra de arte como forma de re-

presentación y entendimiento de la vida humana. Ello significa la creación de textos, objetos, imágenes, sonidos, movimientos u artefactos que son indistinguibles, en una primera instancia, de obras de arte creadas probablemente con menor conciencia, pero que son todas exploración de ideas, temáticas y problemas pertinentes y relevantes, pero las primeras constituyen modos de teorización sobre el mundo (Thompson, 2006).

Las artes basadas en investigación reconocen la existencia e igualdad de múltiples formas de representación y su capacidad de distinguirse de las otras mediante sus propias *affordances* (Forman, 1994, citado por Thompson, 2006). Esta es una característica propia y eficaz como medio de conocimiento. En este sentido, el diálogo sobre las artes basadas en investigación involucra tanto aspectos metodológicos como epistemológicos, con profundas implicaciones en las formas como entendemos las contribuciones del arte a la comprensión, para la vida y el aprendizaje (Thompson, 2006). En general, las artes basadas en investigación pueden ser definidas como el uso sistemático de procesos artísticos y expresiones artísticas en todas sus formas, como forma fundamental de comprensión y examen de la experiencia (McNiff, 2007).

Por otro lado, nuevos alcances en las metodologías investigativas promovidas en el arte –*performance ethnography* (Goldstein, 2014), *art-tography* (Irwing y Emme, 2013) y *arts and aesthetics qualitative research* (Bresler, 2004; Fleming y Bresler, 2014)– demuestran el oportuno y crucial momento de la investigación, enriquecida por vía de la experiencia artística en los registros emocionales y sensibles, en múltiples campos: sociales, políticos, educativos, económicos e históricos.

La necesidad de esta reconciliación tiene claramente un origen sociohistórico. El momento actual determina una particular demanda social de conocimiento que ha conducido a las instituciones educativas universitarias a proveer estrategias y soluciones de muy distinto orden en el campo artístico y cultural, lo cual implica la investigación. Este tipo de convergencia era totalmente innecesaria en contextos históricos previos, cuando la autonomía del arte y la investigación se soportaba con suficiencia en los requerimientos que la sociedad hacía a cada actividad en particular. Esto resulta complejo, porque las instituciones que desarrollaron la formación en artes – academias de artes, conservatorios, entre otras– han debido incorpo-

rarse al universo universitario. Ello ha significado un cambio drástico en el tipo de preguntas y aplicación de metodologías para las primeras, al mismo tiempo que una flexibilización fronteriza y profunda de los modelos investigativos en la universidad.

La principal dificultad con relación a la investigación en las artes puede provenir de una susceptibilidad de la teorización del arte a convertirse en densidad retórica. La descripción del arte, rodeada de adjetivos y fundada en el posicionamiento particular, no es infrecuente. Esta retórica se puede alimentar de dos “sospechas”: la sospecha de cierto grupo de opiniones sobre la *academización* del arte, que teme con ello la pérdida de una esencialidad primigenia; y su contraparte, que descrea del ejercicio de investigación en el arte, pues duda de que en el arte sea posible la producción de conocimiento pertinente.

Sin embargo, esta visión en polos opuestos está matizada por realidades que superaron por sí mismas la aparente contradicción: para el arte contemporáneo ha sido común el empleo de la investigación en la generación de la obra a partir de las necesidades técnicas, así como sus impactos sociales, el referente histórico, la necesidad de involucramiento con los públicos y comunidades, la pretensión de movilidad y descentramiento han conducido al artista a diferentes formas de aplicación y método. Del mismo modo, la investigación del orden científico ha redefinido sus bases epistemológicas y claramente se desarrolla en la actualidad con amplitud de criterio, más allá del modelo experimental, sin abandonarlo.

Ello nos introduce a la primera pregunta fundamental sobre uno de los ya mencionados desarrollos en el tema. ¿Cuándo hay investigación la práctica artística? Al parecer, la respuesta a este problema implica un acuerdo entre los métodos y el producto, resultado o experiencia derivada de la investigación-creación, de modo que sea legítima en ambas dimensiones. Adaptando categorías centrales del análisis de Borgdoff (2006), la conciliación depende de los siguientes logros del proceso y resultado de la investigación-creación: la legitimidad de las fuentes, referencias y citas, tanto de la dimensión investigativa como de la tradición creativa y artística; el uso de las categorías y términos en relación, consecuencia y observancia de su lugar en la tradición filosófica y estética, artística o científica; la argumentación completa, por la cual la obra se entiende como condición insustituible para el desarrollo de la investigación-creación; la argu-

mentación, que instala por vía de integración o por vía crítica, los procesos y resultados desarrollados y obtenidos frente a la corriente dominante (*mainstream*) de la investigación académica, en una perspectiva ontológica, epistemológica y metodológica que evite ser retórica, anacrónica o impertinente. La investigación-creación también requiere adhesión a la evidencia, rigurosidad y contrastabilidad, y aquello que la hace particular es que, para ello, requiere del concurso insustituible de la acción u obra artística; de la inclusión de la experiencia corporal en el orden sensible y emocional; y de la valoración de la oralidad y el saber ancestral y popular.

De un modo más profundo, los estudios artísticos decoloniales permiten una centralidad de los saberes y del conocimiento ancestral y popular en amplios aspectos del campo, pues no solo interrogan la posición de la investigación académica, sino la academia misma y la organización amplia de la sociedad como resultado de la imposición histórica del poder hegemónico. Esto es especialmente fecundo en importantes aspectos de la investigación sobre el arte y la cultura, pues gracias a ello es posible movilizarlos en dos posiciones: la del arte y la cultura como campos subordinados en el orden de lo social, lo político y lo económico hegemónico y, por otro lado, la de las estructuras hegemónicas contenidas dentro del campo mismo del arte y la cultura.

Estos pueden ser criterios fundamentales de evaluación en el aún inacabado desarrollo de la investigación-creación, al cual se sumen, con base en criterios medibles, apreciables o comparables, los procesos generados por la continuidad del ejercicio investigativo posgradual del campo con la comunidad de investigación y los pares académicos internacionales. No obstante, desde allí, hay que ser pertinente y relevante para las poblaciones en los territorios y para los múltiples actores en los campos y escenarios políticos, económicos y sociales de todo el mundo, que requieren del arte para conocer e imaginar la indispensable y urgente transformación de la realidad hegemónica.

## Referencias

- Barone, Tom y Elliot Eisner (2011). *Arts based research*. Los Angeles: Sage.
- Borgdoff, Henk (2006). *The debate on research in the arts*. Amsterdam School of the Arts.
- Bresler, Liora (2004). *Knowing bodies, moving minds: Towards embodied teaching and learning (landscapes: the arts, aesthetics, and education)*. Springer.
- Cameron, Leanne (2011). Students as learning designers: Using social media to scaffold the experience. *eLearning Papers*, 27 (diciembre).
- Candy, Linda (2006). *Practice based research: A guide*. Creativity and Cognitions Studios. Sydney: University of Technology.
- Fleming, Mike y Liora Bresler (2014). *The Routledge International Handbook of the Arts and Education*. Springer.
- Goldstein, Tara (2014). *Zero tolerance and other plays: Disrupting xenophobia, racism and homophobia in school*. Springer.
- Irwing, Rita L. y Michael J. Emme (eds.) (2013). *StARTing with*. Ontario: Canadian Society for Education through Art.
- McNiff, Shaun (2007). *Art-based research*. Londres: Jessica Kingsley.
- Newman, Tony; Curtis Katherine y Jo Stephens (2001). *Do community-based arts projects result in social gains? A review of literature*. Londres: Barnardo's.
- Smithbell, Pamela (2010). Arts based research in education: A review. *Qualitative Report*, 15(6) (noviembre). Taos Institute, Tillburg University.
- Thompson, Christina (2006). *Art practice as research: A review essay*. *International Journal of Education and the Arts*, 7 (julio). University of Illinois at Urbana-Champaign.

# La fiesta y la celebración entre lo colonial y lo decolonial

*William Camilo Africano*

El presente texto esboza algunos planteamientos que han surgido como parte de la investigación de Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La investigación se plantea como, segunda fase de un proyecto de investigación-creación que se realizó en el año 2012, como tesis Laureada para optar al título de pregrado en Licenciado en Educación Artística, en el año 2013. En la primera fase se planteaba una revisión de bibliografía sobre la música de la Colonia en Santafé de Bogotá, como fuente para la creación de música contemporánea. En esta segunda entrega se sigue en la misma línea para hallar el punto en que se entremezclaban o no las diferentes músicas de la época colonial: indígena, negra y española.

Parte de la búsqueda enfrenta contradicciones de orden teórico, surgidas de los discursos colonial y decolonial emergente, como dos grandes campos de reflexión sobre la época de la Colonia en Santafé de Bogotá. Dentro de esta misma reflexión se entra en diálogo con el concepto de música de Oriente, como punto de partida que orientó los planteamientos de la investigación en un primer momento, pero que en el su desarrollo entró en fuertes debates y contradicciones. Ello debido a que esta idea de lo musical se instaura en una concepción occidental que responde a los discursos hegemónicos del poder colonial que traían los españoles y que, por consiguiente, no respondían a las necesidades sonoras de los demás pueblos que convivían en el territorio de Santafé de Bogotá.

Los dos lugares en que cohabitaron las sonoridades coloniales fueron la fiesta y la celebración. En estos dos espacios se instauraron los discursos colonial y decolonial, que emergieron de forma paralela para generar distintas dinámicas de orden social, religioso, econó-



mico y sonoro, donde lo sonoro se instala como un campo de resistencia, pero al mismo tiempo de imposiciones de poder. Por ello, la investigación utiliza como fuentes los escritos, memorias, archivos documentales e investigaciones sobre la fiesta y la celebración, como insumos para la reconstrucción de paisajes sonoros y como posibilidad de releer la historia de Santafé de Bogotá.

## La Colonia

Para entender, comprender y caracterizar la época colonial en sus diferentes ángulos, acá se recurre a la historia y sus diferentes fuentes documentales: archivos, crónicas, relatos y memorias, que ayuden a penetrar y reconstruir un “sentir colonial”<sup>1</sup>. Cuando se habla en este texto del “sentir colonial” lo que se quiere expresar es la necesidad de comprender cómo los diferentes actores sociales influyen en la conformación de una sonoridad propia de cada época o tiempo, que para el caso de esta investigación se constituyó en el objeto de la búsqueda y recreación con base en las fuentes históricas.

Dicho de otro modo, se quiere entender la sonoridad colonial como forma de expresión que recoge el pensamiento, el sentir, el dolor, el dominio, las tradiciones y la memoria y que hace visible el dolor de la herida colonial. Esto con el fin de entrar en relación con una época de la historia nacional –que para esta investigación es de carácter local– que no se ha terminado de explorar y mucho menos se toma como punto de partida para proponer nuevas propuestas sonoras y musicales, pero que pudiera ser un objeto de una reconstrucción desde la concepción de los paisajes sonoros.

.....  
1. Para definir y hacer claridad sobre el “sentir colonial” se hace necesario entrar en diálogo con diferentes elementos que conforman la idea de sociedad relacionados con aspectos culturales, sociales, económicos, políticos y de poder. La época Colonial se ve como un entramado complejo de interacciones entre las tres culturas (indígena, negra y española). En Santafé de Bogotá, sus roles sociales, funciones y tradiciones estaban mediadas por una colonialidad del poder ejercida por el colonizador. Esto creará un mestizaje que irá construyendo nuevas dinámicas e irá reflejando la herida colonial. Surgirán entonces prácticas mediadas en muchos casos por la fiesta, el amor y la diversión, como espacios para romper los límites impuestos por una sociedad autoritaria y monárquica que solo buscaba la imposición de un modelo jerárquico. En esta idea del “sentir colonial” los sujetos coloniales transitan entre sus tradiciones culturales y la imposición de otra, con un pie en su cultura y otro en el discurso del colono, lo cual da un marco de referencia para entender la realidad, los discursos, las prácticas y las relaciones que se desarrollaron en la Colonia en Santafé de Bogotá y el mestizaje entre las culturas negra, indígena y española.

Es necesario hacer una aclaración de orden teórico o conceptual y tiene que ver con la concepción de lo sonoro. Para ello se plantea la idea de paisaje sonoro (*soundspace*) de Murray Schafer (2013), que percibe e incluye todos los sonidos que conforman los entornos naturales y urbanos, reales o irreales. Este concepto abre un gran campo para entender la manera como la música y esas “otras sonoridades” se encuentran para conformar la sonoridad colonial y recrear lugares desde lo sonoro.

Después de una indagación y búsqueda de información sobre esta época, y tratando de encontrar un lugar común entre la música y esas otras sonoridades coloniales, se llega a la conclusión de que dicho lugar común se encuentra en la fiesta y la celebración, como lugares donde confluyen las diferentes expresiones sonoras de la Colonia, que reflejan cómo se relacionaban los diferentes actores de sociedad.

Pero ¿por qué tomar la fiesta y la celebración como lugares para indagar sobre las sonoridades y las relaciones sociales, culturales, religiosas, políticas y económicas de la época colonial? Desde luego, la respuesta es bastante compleja, pero es necesario tener en cuenta que en el año de 1689 la Real Audiencia de Nuevo Reino de Granada hacía expresa la necesidad de revisar las “fiestas de guardar”. Como señala Hermes Tovar Pinzón:

Los cristianos guardaban 84 días festivos, es decir, la cuarta parte de un año, si sumamos a ellos los 19 días de vacaciones formalizadas y controlados por la iglesia. Si agregamos los 52 domingos, las 52 tardes de los sábados y los diez días de vacaciones en navidad, se tiene otro cuarto de año libre. Es decir, durante 172 días del año no se laboraba. Durante los siglos XVI y XVII solo un 53% del tiempo anual era dedicado a las labores productivas, y el 47% al servicio de Dios y de su gloria. La reforma de 1689 apenas recortó 5 días de fiesta, para que quedara el 46% del tiempo dedicado a Dios y el 54% a las ambiciones de los hombres. Es este equilibrio entre lo divino y lo mundano lo que hace tan importante a la iglesia y su prédica en la historia del ludismo en el Nuevo Reino de Granada (2003: 115, citado en Jiménez, 2011, p. 45).

Se puede inferir de este texto que las fiestas y celebraciones ocupaban un lugar preponderante en la vida cotidiana de las personas en la época colonial. De ahí su importancia y valor como lugar

común para indagar sobre las sonoridades y las relaciones sociales y de toda índole que se instauraban desde estos lugares.

Esta investigación también tomó un elemento que se debe tener en cuenta con relación a la fiesta y la celebración, y es el tiempo. Este se constituye en un factor que se verá reflejado en las prácticas diarias de las culturas que habitaban la Sabana de Bogotá, pues tenía unos significados distintos antes de la llegada de los españoles. Esta idea del tiempo ordinario (que podemos entender como el de las labores diarias) se contrapone a la idea del tiempo festivo (que se dedicaba a la fiesta y la celebración). Esto generará cambios importantes en la imposición de una cultura colona (como la española) sobre una cultura ancestral, que entendía el tiempo en relación con los ciclos de la vida (vida y muerte), el sembrar, cultivar y cosechar. Para los españoles, el tiempo festivo estaba orientado por la Iglesia, y sus dinámicas festivas buscaban la imposición de ideas religiosas; por el contrario, para los indígenas el tiempo indicaba cómo se debía desarrollar la vida con relación a la tierra y sus dinámicas particulares. Por eso para los colonos el espacio de la fiesta y la celebración estaba claramente enmarcado en el tiempo y tenía una duración que no se debía extender, mientras para los indígenas lo festivo representaba un lugar sin tiempo, donde la diversión estaba a la orden del día y podía durar hasta donde el cuerpo resistiera.

De ahí que a la llegada de los españoles al territorio de Santafé se empezaron a realizar actividades donde se cambiaba esta idea del tiempo en relación con los ciclos de la tierra, para imponer el orden del tiempo religioso cristiano, y de ahí también que entre las primeras actividades que se empiezan a imponer está la oración matutina, conocida como laudes, hasta que poco a poco se construyó un orden distinto del tiempo con referencia al cual se empiezan a desarrollar las actividades diarias.

El calendario español estaba constituido por celebraciones religiosas que organizaban el diario vivir en la península y que traían los colonos a su llegada al territorio de Santafé. El tiempo se transformó y dinamizó en la ciudad. Fue el que correspondía a la fiesta y la celebración coloniales, cuya duración era libre y se podían dilatar o extender por días y hasta por semanas. Ante esta realidad, la Ley de 1836, en su título VII, artículo 43, disponía:

En ninguna ciudad, villa ni distrito parroquial, se permitirán diversiones ó regocijos públicos cuya duración esceda de tres días consecutivos. En ningún caso podrá obligarse á un granadino á contribuir para las diversiones ó regocijos con sus propiedades ó con su servicio personal, i tampoco podrá invertirse en ellos cantidad alguna de las rentas provinciales, municipales ó comunales (Moreno, 2012, p. 124).

Para entender cómo funcionaba y se desarrollaba la fiesta y la celebración en la Colonia, una serie de textos, artículos y escritos desarrollan diferentes rutas y postulados. Dentro de esta búsqueda teórica, la obra *Fiesta, memoria y nación. Ritos, símbolos y discursos*, de Jiménez y Montoya (2011), entiende los conceptos de fiesta y celebración como espacios que se presentaban para fortalecer y legitimar el poder, pero también como lugares en los que se podía tener una “segunda vida” y que se utilizaban para deslizarse por la libertad, la igualdad, la abundancia, el placer y las utopías. La fiesta y la celebración, entonces, se convertían en espacios en los que se entrecruzaban aquellos que el texto llama establecidos –reyes y autoridades sociales– y los *marginados*: indígenas, negros, mestizos y gente del común.

### **La celebración**

En la fiesta y la celebración colonial estaban presentes todas las castas sociales. Eran tal vez el único lugar en el que toda la sociedad se reunía y participaba. Desde luego, cada casta tenía un rol, una función o participación dentro de estos espacios, y es precisamente aquí donde empieza a tejerse una pequeña y muy sutil diferencia entre la fiesta y la celebración. Los términos fiesta y celebración, aunque se entienden como sinónimos en la actualidad, tienen diferencias que, si bien se diluyen con mucha facilidad, son relevantes para comprender cómo se constituyeron en dos espacios distintos, con normas y características marcadas, que ayudarán a comprender cómo la música y esas otras sonoridades se entretejían y cuál era su función dentro de los mismos. Las celebraciones “ocurren cuando los actos rituales son vistos desde afuera. En las celebraciones casi siempre hay algo que se ve oscurecido por la seriedad del ritual; cuando se rompe esa seriedad, la celebración del ritual puede terminar en fiesta y carnaval” (Jiménez y Montoya, 2011, p. 17).

Además, la celebración tiene, al igual que la fiesta, un origen religioso, pues ambas nacen para adorar a la deidad. Para el caso de la celebración, este lugar está regido por el tiempo, pues se encuentra demarcado, planeado y dispuesto para que no se pierda la solemnidad y el rigor del acto que se quiere resaltar; ante todo, es un espacio de encuentro social, de carácter público, que tiene como fin conmemorar o hacer partícipes a todos de un hecho o evento importante. En la Colonia, la celebración se presentaba con diferentes tipos o variaciones. Era el caso de las juras, recibimientos y nacimientos de reyes y virreyes, donde el carácter era más de legitimación del poder monárquico, y servía para resaltar las diferencias entre las diferentes clases sociales. También se pueden entender como celebraciones los bautizos, las primeras comuniones, los matrimonios y los funerales, los cuales servían para demostrar que se era un buen católico y cumplidor de la ley eclesiástica.

Un claro ejemplo de esto se encuentra en el testamento de Juan de Ortega, de 1583. Ortega estuvo entre los de los primeros conquistadores que llegó a Santafé de Bogotá, ya que acompañó a Gonzalo Jiménez de Quesada en su travesía. Por su buen desempeño en la conquista recibió como premio la encomienda de Zipaquirá. Era, pues, un hombre prestante y acaudalado. En la transcripción realizada por Luis Carlos Mantilla de su testamento se puede notar que la celebración de sus funerales fue un acontecimiento importante en Santafé. Su sobrino Diego de Ortega aparece en el testamento como ejecutor de la voluntad del difunto y como único heredero de su fortuna. Para comprender magnitud de la celebración, quedó este documento para la historia:

Item: declaro que el dicho Juan de Ortega, mi tío, en su vida entre las muchas cosas y casos que conmigo trató y comunicó, tocante a su ánima y conciencia, fue que su cuerpo fuese enterrado en el monasterio de señor San Francisco de esta ciudad de Santafé y que en su entierro y decir misas yo hiciese lo que me pareciese, y así conformándome con su voluntad del dicho Juan de Ortega mi tío difunto, hice enterrar y su cuerpo fue enterrado en la iglesia del monasterio de señor San Francisco de esta dicha ciudad de Santafé en la capilla mayor de la dicha iglesia junto al altar de Nuestra Señora de la Limpia Concepción y su cuerpo fue enterrado en el Hábito de Señor San Francisco y fue llevado en ataúd (Mantilla, 2001, p. 912).

En este primer fragmento se denota la importancia del difunto, al ser enterrado en lugares privilegio de pocos. Otro aspecto a tener en cuenta es el de las vestiduras fúnebres, lo cual deja ver su devoción por un santo en particular. Ser enterrado con las vestiduras de alguna comunidad religiosa o con las túnicas del santo de predilección del difunto era muy normal en el periodo colonial, pero era prerrogativa sobre todo de las personas adineradas.

Item: acompañaron su cuerpo el día de su enterramiento, la Cruz alta de la santa iglesia de la ciudad de Santafé y deán y cabildo de la dicha santa iglesia y todos los religiosos de las Órdenes y monasterios que están fundados en esta dicha ciudad de Santafé: de San Francisco y Santo Domingo y San Agustín, y todo los sacerdotes y religiosos dijeron misa por su ánima del dicho difunto el dicho día de su enterramiento que fue otro día siguiente de cómo sucedía su fallecimiento, y todas las misas se dijeron en el dicho monasterio de señor San Francisco y se le dijo misa cantada de cuerpo presente con diácono y subdiácono y vigilia de tres lecciones y ofrenda de mucha cera y vino y careros y trigo (Mantilla, 2001, p. 912).

El anterior texto describe unos funerales de Ortega muy ostentosos y llenos de pompa en los que participan todas las comunidades religiosas, con presencia del deán y el cabildo. La misa cantada no era muy común, pues este tipo de celebraciones religiosas estaban destinadas únicamente a personas importantes.

Entre las celebraciones de la Colonia, las religiosas eran las más significativas, y dentro de estas había varias que se encuentran presentes en los relatos de la época. La más común, en la que se centraba el culto religioso, era la Misa, celebración vigente desde la época colonial, con su carácter litúrgico, de fuerte presencia, pues se realiza a diario en todos los rincones de la ciudad. En la Santafé colonial se realizaba todos los días, y si se tiene en cuenta que la ciudad en esta época comprendía el espacio que hoy conocemos como La Candelaria, seguramente entenderemos que su presencia era sumamente importante, ya que algunos historiadores señalan que Santafé era casi una ciudad convento por estar llena de iglesias.

## La fiesta

Jiménez y Guzmán definen la fiesta como “el día que la iglesia celebra con mayor solemnidad que otros: hay que oír misa y emplear la jornada en obras santas” (2011, p. 17). Y Gadamer dirá: “si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa” (1991, p. 99).

La fiesta, al igual que la celebración, está enmarcadas en la ritualidad. Por esta razón son muy afines al carácter religioso. En la fiesta, a diferencia de la celebración, el tiempo no es importante. Este elemento del tiempo es de resaltar porque, al no tener este límite, la fiesta puede durar hasta donde el cuerpo lo soporte. La fiesta no posee cánones ni parámetros rígidos que la contengan, sino que es abierta y libre, lo que se presta para que se fomente el desorden y la algarabía. Tiene otro elemento que es importante y que la diferencia totalmente de la celebración, y es el uso de bebidas fermentadas.

Entre las fiestas están las religiosas, que eran las que conformaban en mayor número el calendario festivo de la Nueva Granada. Se presentaban las de los santos y la virgen, en sus diferentes advocaciones, y las de los santos patronos, que eran de carácter regional. En este tipo de festividades era normal que se presentara el espacio ritual en un primer momento de la fiesta, que podía estar relacionado con la celebración de la misa o alguna procesión, pero después de este se empezaba a convertir la fiesta en un espacio más profano donde aparecían la pitonisas, las adivinas y los estafadores, que siempre estaban a la orden del día. A medida que iba cayendo la tarde aparecían los músicos, la danza, las representaciones teatrales, tanto religiosas como profanas, y las bebidas fermentadas, como la chicha, el guarapo o el aguardiente.

En las fiestas religiosas, en particular en los festejos de navidad y de los diferentes santos, se daba la posibilidad de generar espacios de interacción entre indígenas, mestizos, negros y gente del común, lugares frecuentes donde al cuerpo se le daba la libertad para desprenderse de todas las ataduras sociales y del poder. Respecto de estas fiestas religiosas se generó un fuerte proceso de adoctrinamiento religioso, que ayudó a que muchos indígenas se olvidaran de sus tra-

diciones y costumbres, pero también, paradójicamente, ellas fueron el espacio perfecto para que se traslaparan muchas costumbres de los indígenas y afros, sobre todo en relación con lo religioso y la tradición. En este caso, estas comunidades utilizaban la fiesta como forma de enmascarar sus propias ritualidades.

Por último, en el espacio de las fiestas populares, como el carnaval y las borracheras, se abolían todos los patrones sociales y era permitido todo. Este espacio fue el más perseguido, porque generaba mucho mestizaje, lo que la corona y la iglesia no veían como lo más apropiado. La fiesta, entonces, es un espacio que desde el principio está ligado a la iglesia y a lo religioso, pero ello no quiere decir que fuera exclusivo de la religión católica; por el contrario, es un espacio común que se da en todas las culturas y tiene mucho que ver con el sentido del encuentro con la deidad a la cual se le quiere ofrendar la alegría.

### **Conclusiones**

La celebración se constituyó en un lugar de ostentación, poder y dominación en la época colonial y funcionaba para que los colonos reafirmaran el poder monárquico y renovaran la presencia de un rey ausente. La celebración hizo visibles las diferencias de orden social, racial, político y económico, para reafirmarlas y evitar que desaparecieran. Es entonces cuando la fiesta emerge como un espacio de resistencia en que se rompen las barreras sociales, políticas, económicas y raciales. La fiesta, por tanto, se constituyó en un lugar perseguido, que los afros, indígenas, mestizos y demás gentes resinifican para guardar, esconder y salvaguardar sus tradiciones, creencias y formas de entender el mundo y la vida, para no ser arrasadas por el colonizador.

La reconstrucción histórica de espacios como la fiesta y la celebración es un punto de partida para indagar por las relaciones de tipo social, cultural, económico y de mestizaje que se configuraron la época colonial y dieron origen a la sociedad que tenemos en la actualidad. Por ello, dichos espacios aportan contenido en el campo de los estudios culturales.

Este tipo de investigaciones de orden histórico pueden ser también un insumo para futuros proyectos de creación sonora, desde su campo de reflexión y búsqueda de diferentes fuentes históricas, y



aunque no hablan directamente de lo musical, sí suministran datos sonoros que pueden ser utilizados para recrear espacios sonoros o proveer información sobre las posibles sonoridades de las prácticas culturales y sociales de tiempos pasados. De igual forma, las investigaciones de corte histórico disparan la imaginación y la creación de nuevas sonoridades, que pueden ser tomadas en cuenta para construir paisajes sonoros o posibles formas de entender y recuperar formas de interpretar las obras musicales que se conservan de los diferentes periodos históricos.

## Referencias

- Bermúdez, E. (1988). *Antología de música religiosa siglo XVI-XVII*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia.
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en la Santafé de Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fvndación de Mvsica.
- Carreño, A. (2004). Crónicas de bailes y banquetes decimonónicos. *Boletín de Historia y Antigüedades*, 91(824), 17-27.
- Carreño, A. M. (2005). Los diarios personales como fuente para la historia. *Boletín de historia y antigüedades*, 92(831).
- Cordovez Moure, J. M. (2004). *Bailes, fiestas y espectáculos en Bogotá*. Libro al Viento 5. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Chicanganá Bayona et al. (2008). *Historia, cultura y sociedad colonial siglos XVI-XVIII*. Grupo de Investigación "Historia, trabajo, sociedad y cultura". Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. La Carreta Editores.
- Escobar, L. A. (1987). *La música en Santafe de Bogota*. Bogotá: Sandri.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gómez, J. M. (2002). Vigencia actual de de los indígenas de la conquista. *Boletín de Historia y Antigüedades*, 89(819), 871-880.
- Gómez, Pedro Pablo (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González, H. M. (1999). *Recuperación y divulgación de la música para cordófonos tipo laúd en Colombia*. Informe final presentado al programa de becas del Ministerio de Cultura.
- Hoyos, J. F. y J. Rappaport (2007). El mestizaje en la epoca colonial: Un experimento documental a través de los documentos de Diego de Torres y Alonso de Silva, Caciques mestizos del siglo XVI. *Boletín de Historia y Antigüedades*, 94(837), 301-318
- Jiménez Meneses, Orián y Juan David Montoya Guzmán (2011). *Fiesta, memoria y nación. Ritos, simbolos y discursos, 1573-1830*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Jiménez Meneses, Orián (2007). El frenesí del vulgo. Fietas, juegos y bailes en la sociedad colonial. III Premio Nacional de Ensayo en Estudios Culturales. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Mantilla, L. C. (2001). La vida social de Santafé de Bogotá a través de un testamento. Boletín de Historia y Antigüedades, 88(815), 903-925.
- Moreno Ortiz, L. J. (2012). Recopilación de Leyes de la Nueva Granada. Bogotá: Academia Colombiana de Jurisprudencia.
- Perdomo, J. I. (1976). El Archivo de la Catedral de Bogotá. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Pico, R. P. (2006). Celebración en honor del poder monárquico en la Nueva Granada. Boletín de Historia y Antigüedades, 93(832), 121-151.
- Piedrahíta, S. D. (2006). Destino cultural de alguno de los bienes expropiados a los Jesuitas en Santafé de Bogotá. Boletín de Historia y antigüedades, 93(835), 799-819.
- Prada, A. C. (2004). Los Agustinos Recoletos en la historia de Colombia. Boletín de Historia y Antigüedades, 91(826), 549-567.
- Preciado, J. P. (2001). La esclavitud negra en América. Boletín de Historia y Antigüedades, 88(815), 789-807.
- Stevenson, R. (1964). La música colonial en Colombia. Cali: Instituto Popular de Cultura de Cali.
- Tovar Pinzón, Hermes (1993). Relaciones y visitas a los Andes s. XVI. T. III. Bogotá: Colcultura-Intituto Colombiano de Cultura Hispanica.

# Pensar las políticas culturales desde los Estudios Artísticos<sup>1</sup>

*Marta Bustos Gómez*

Este texto presenta algunas reflexiones que en conversaciones y en cálidos y amistosos encuentros he venido hilvanando alrededor de la línea de investigación de los Estudios Culturales de las Artes, de la Maestría en Estudios Artísticos, en particular los asociados al núcleo problémico que aborda asuntos relacionados con las políticas, la gestión y la economía de la cultura. En primer lugar, señalo el conjunto de cuestiones que delimitaron la línea y el núcleo y describo su apuesta por llevar a cabo una revisión crítica de las relaciones de poder en las que se inscriben las heterogéneas nociones de cultura que acuñamos y las acciones que en su nombre realizamos. En segundo lugar, expongo algunos trabajos de investigación de estudiantes sobre diversas dimensiones de las políticas culturales que materializan estas preocupaciones y se reseñan algunas acciones adelantadas en el marco de una alianza con Corporedes 365.

## **Introducción**

Desde el año de 2010, cuando se planteó el Proyecto Curricular de Maestría en Estudios Artísticos, este se propuso como un “espacio para debatir, confrontar y enriquecer el significado de las prácticas artísticas y culturales, sus horizontes de sentido, sus supuestos, sus valores y su ubicación en el mundo contemporáneo” (2010). Este postulado permitió construir un lugar para conectar la vida de la Facul-

.....  
1. Este texto es producto de conversaciones surgidas entre miembros del grupo de Investigación de Estudios Culturales y Visuales de la Facultad de Artes, donde confluyen integrantes de diversas procedencias, y de los diálogos con estudiantes, a quienes acompaño en su proceso de investigación en la Maestría, y con colegas y egresados, con quienes compartimos la pasión por pensar nuestra ciudad.

tad con la ciudad y para poner en juego las experiencias profesionales y académicas de quienes estábamos involucrados en su diseño.

En ese entonces se propusieron dos líneas de investigación que agruparon los intereses de los docentes que allí confluimos. Una de ellas, denominada Estudios Culturales de las Artes, agrupó intereses, indagaciones e investigaciones sobre asuntos relacionados con la producción, distribución, recepción, apropiación de artefactos, prácticas artísticas y culturales, en un mundo atravesado por las luchas por el poder, la significación y el control en diferentes campos de lo social y lo cultural.

Esta línea Estudios Culturales de las Artes y sus núcleos se estructuraron a partir de los intereses de un grupo de docentes que teníamos afiliaciones académicas con los Estudios Culturales, en tanto estábamos concluyendo o iniciando nuestros estudios doctorales en ese ámbito y habíamos hecho acercamientos a trabajos en y con prácticas simbólicas que habitaban más allá de las tradicionales y canónicas fronteras impuestas al campo del arte. Por ello, en su desarrollo retomamos elementos de la empresa intelectual y política de los Estudios Culturales, reconociendo, a la vez, los debates en diferentes campos académicos de América Latina, con su apertura de las fronteras del conocimiento y problemáticas silenciadas por el paradigma monocultural de la dominante razón occidental en nuestros contextos universitarios.

Nuestros intereses se enfocaban a las músicas populares, las prácticas visuales y plásticas y la gestión cultural y estaban atravesados por cuestionamientos a las lógicas cognitivas legitimadas en la academia que han reducido la multiplicidad epistémica y relegado a un segundo plano e incluso negado aquellas más ligadas a conocimientos derivados de experiencias sonoras, visuales, táctiles, corporales, entre otras. De modo que, en la definición de esta línea de investigación, nos interesó problematizar y hacer evidentes las tensiones entre las tradiciones académicas y los saberes tradiciones locales presentes en el país, pero también, como asegura Lawrence Grossberg respecto de los estudios culturales, hacer “un esfuerzo por hallar una práctica intelectual que [fuera] responsable con [...] las condiciones, geográficas, históricas, políticas, intelectuales e institucionales en continuo cambio” (2, en las que trabajábamos.

Así, a partir de las reflexiones que nos motivaban en el campo de la música, de las artes plásticas y de la gestión cultural y de los diálogos con pares que acompañaron el proceso, especialmente Santiago Castro-Gómez y Víctor Manuel Rodríguez, se planteó la necesidad de propiciar un espacio para el pensamiento autorreflexivo del arte y sus comunidades. Un espacio para la reflexión sobre sus prácticas, realizaciones y posiciones que potenciara la construcción de caminos para transformar el lenguaje binario que ha caracterizado al modelo cartesiano de producción de conocimiento que domina la Universidad y que se ha caracterizado por producir rupturas entre el sujeto y el objeto, las partes y el todo y el conocimiento y la vivencia cotidiana.

En efecto, en el diálogo con los pares, se nos plantearon cuestiones que apuntaban a precisar los horizontes de sentido de la Maestría, pero en nuestro caso particular de la línea de investigación. Así las reflexiones de Santiago Castro-Gómez sobre la urgencia de transformar la estructura jerárquica de la Universidad y de superar los compartimientos estancos del conocimiento que impide los diálogos interdisciplinarios y, más aún, los devenires transdisciplinarios, nos plantearon preguntas sobre cómo nuestros trabajos de investigación aportaban o podían cooperar en este mundo globalizado a la formación de un artista que pudiese “tener la capacidad de pensar el arte y la práctica artística, no solo desde el arte mismo, sino en un intercambio permanente con otros saberes y otras prácticas. [...] que pudiera salir de la seguridad ontológica de su propio ambiente para pasar a otro ambiente distinto, [en el que] los artistas pudieran devenir antropólogos, filósofos, historiadores y activar otras potencias y vivir otros ambientes” (Castro-Gómez, 2017).

Por otra parte, las interrogaciones de Víctor Manuel Rodríguez sobre los posibles horizontes éticos de indagación, los ámbitos de estudio y el tipo de preguntas a enunciar desde el campo de los Estudios Artísticos y desde la línea de los Estudios Culturales de las Artes nos planteó cuestionamientos sobre los modos de hacer –tanto de la academia como del arte– y nos llevó a preguntarnos sobre cómo estas han contribuido y dado forma a dinámicas coloniales, al colonialismo y a la colonialidad en nuestro pasado y presente.

En consecuencia con estos diálogos, la Línea se empezó a definir como un espacio para la articulación de propuestas investigati-

vas que indagan, analizan y cuestionan las categorías y dispositivos a partir de los cuales se producen, distribuyen y apropian una serie de imaginarios en torno al arte –con sus modelos de validación, sus prácticas y sus repercusiones políticas y culturales, en tiempos de globalización– y, en particular, sobre el modo en que los actores sociales –dentro de un campo cambiante de contradiscursos y sincretismos– se apropian de estos imaginarios. Por lo tanto, y como resultado del debate y de la construcción colectiva del documento que soporta conceptual y metodológicamente la Maestría<sup>2</sup>, se delimitaron unos asuntos problemáticos, claves a la hora de construir una línea de investigación que desde los estudios culturales pensara las artes, sus prácticas y practicantes. Estos asuntos se agruparon de la siguiente manera:

- El análisis crítico sobre los nexos y conexiones entre prácticas artísticas y construcción de narraciones monoculturales de la nación, así como la indagación sobre formas artísticas que dibujan y contribuyen a hacer posibles narraciones instauradas en el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural.

- La reflexión sobre las posibilidades de los agenciamientos artísticos, es decir, de prácticas artísticas concretas que hacen “trabajar la cultura” en pro de la transformación social, vinculando, de esta forma, diversidad de creatividades con aportes sociales en contextos específicos.

- La indagación genealógica de la institución arte y las formas como se configuran sus discursos y condiciones de verdad para explorar el horizonte ético de estas prácticas en el contexto intercultural y analizar los relatos de política cultural y gestión pública que configuran el campo.

- La problematización crítica del valor y el interés inusitado que se presenta entre sectores sociales e institucionales en el ámbito local y global, por el patrimonio como un campo especializado (con autoridades legitimadas y legitimantes en el mismo campo), que determina atributos y condiciona las formas de circulación y de apropiación de ciertos bienes y expresiones culturales.

- La reflexión crítica sobre el imperante discurso de las industrias creativas y las industrias culturales y las transformaciones de

.....  
2. Registro Calificado del año 2010

los modos de organización del trabajo, así como la globalización de los intercambios en el contexto mundial contemporáneo.

En estos seis años de funcionamiento, la Línea ha acogido a docentes y estudiantes que han visto reflejados sus intereses en sus enunciados y que la han percibido como un lugar para su propio desarrollo. De su presencia, de la puesta en marcha de la Maestría y de la construcción y conexión con una línea de investigación en el nivel doctoral se ha derivado una redefinición de sus núcleos y del alcance de la propuesta investigativa. En esta reconfiguración y proyección, si bien persiste la idea de retomar los legados de los estudios culturales dentro y fuera de América Latina y de dar cuenta de la relativa y contingente autonomía del campo del arte y del carácter político y relacional de sus comunidades, se manifiesta de manera relevante nuestro interés por articular los debates surgidos dentro del colectivo Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad, con sus apuestas por una analítica de la colonialidad del poder en la modernidad y por la búsqueda de gramáticas que guíen las prácticas decoloniales en sus dimensiones epistémica, ética, estética y política.

En ese sentido, y tratando de hacer una práctica intelectual responsable con las condiciones, geográficas, históricas, políticas, intelectuales e institucionales en continuo cambio, en las que trabajamos, los núcleos se reagrupan, reorganizan y puntualizan en ciertos enfoques. Los asuntos definidos en un primer momento no se eliminan, sino que se rearticulan a partir de las apuestas investigativas que hemos desarrollado y que comprenden nuestros trabajos de investigación doctorales y nuestras propias experiencias vitales. Así, los integrantes de la Línea reiteramos nuestro interés por ubicarnos de manera reflexiva y estratégica frente a la condición heterogénea y al complejo escenario de producción y apropiación cultural, y proponemos rearticular los seis núcleos inicialmente planteados, de la siguiente manera: Estéticas decoloniales: corpopolíticas y geopolíticas del sentir, el pensar y el hacer; Políticas, economías y gestión de la cultura y el arte; Artes de la madre tierra, Teatralidades; y Relación entre arte y educación.

## Los estudios culturales de las artes y las políticas culturales

En el ámbito de la Maestría siempre he manifestado mi inquietud por el abismo que suele abrirse entre los análisis reflexivos y críticos que se adelantan en lo académico y las prácticas cotidianas que mueven nuestra vida, y en mi caso en particular, que me he movido a caballo entre la academia y la gestión pública, entre las reflexiones teóricas sobre la cultura y la gestión en el día a día de las instituciones públicas culturales en mi ciudad. Porque incluso cuando he trabajado en estas instituciones públicas, yo misma me he visto absorbida por la inmediatez del trabajo diario, los presupuestos y las metas a cumplir y he lamentado no tener el tiempo para analizar y sistematizar mis propias experiencias y lo que se mueve en cada actividad que promueven las entidades estatales que se encargan de “gestionar” la cultura. Y por no reconocerlo me he visto repitiendo formas de accionar que desde la academia he visto con ojos críticos.

Mi interés por realizar una reflexión en el campo de las políticas y la gestión cultural, en particular en el contexto de la ciudad de Bogotá, tiene que ver entonces con mi experiencia profesional en la ejecución de procesos que desde el Estado han promovido la formulación participativa de planes y políticas culturales. Pero también con mi relación –personal y profesional– con artistas, gestores y diversos agentes del campo cultural, del arte y del patrimonio que me ha permitido vivir de manera muy cercana la compleja trama de relaciones entre administración estatal, poder institucional, poderes personales y sociales que han contribuido a definir ciertas culturas y tipos de ser como válidos, que posicionan configuraciones simbólicas particulares como modelos para interpretar y hacer posibles ciertas actividades dentro del campo de la cultural y el arte en la ciudad. De igual manera, ello tiene que ver con mis intereses investigativos, que en los últimos años han estado enlazados a mi trabajo doctoral sobre las políticas culturales en la ciudad de Bogotá.

Esta preocupación me ha llevado a insistir en la construcción de un espacio para pensar el vasto campo de acciones institucionales, que incluye la definición o puesta en marcha de políticas, ejercicios de gestión y apuestas por configurar la denominada economía de la cultura en nuestro contexto. Estos tres aspectos, que frecuentemente se han estudiado o analizado de manera fragmentada, están imbri-



cados íntimamente e inscritos en disputas teóricas y políticas que nos evidencian la urgencia de explorar en la academia los procesos, recursos y usos divergentes que se movilizan con las acciones institucionales estatales en el campo cultural. Por fortuna he encontrado eco en mis colegas y un lugar en la Maestría para pensar y construir conjuntamente un núcleo que articula estas y otras preocupaciones en el campo de las políticas, la gestión y la economía cultural.

Abrir espacios para problematizar las relaciones sociales de producción y apropiación cultural, con sus discursos y condiciones de verdad, y llevar a cabo una revisión crítica de las relaciones de poder en las que se inscribe una determinada noción de cultura y las acciones que en su nombre se realizan, permite entender no solo las distintas maneras de concebir, adscribir y hacer funcionales el arte y la cultura, las relaciones de poder de las instituciones que las resguardan y las exclusiones y hegemonías que generan o reproducen, sino también las posibilidades de cambio hacia un sistema social que se fundamente en nuevas bases, en su dimensión tanto física como económica e institucional (relaciones entre actores sociales), y en la ética, estética y cultural.

Es importante destacar que para la reconfiguración del núcleo hemos contemplado la indagación genealógica de los sistemas de producción de la cultura y sus políticas, la exploración del horizonte ético de las acciones que se hacen en su nombre en contextos interculturales y el análisis de sus regímenes de representación cultural, los relatos de políticas, economías y gestión que determinan atributos y condicionan las formas de circulación y de apropiación de ciertos bienes y expresiones culturales. Es decir, le apostamos al uso de recursos intelectuales, saberes y conocimientos disponibles para lograr una mayor comprensión de las relaciones de poder en un contexto particular, con el fin de explorar posibilidades “otras” de cambiar el contexto y sus relaciones de poder, en otras palabras, de deconstruir, desnaturalizar y, sobre todo, rearticular o resituar sus aparatos y tecnologías.

A partir de asumir que aquello que denominamos cultura son construcciones de significado colectivas que crean, organizan y regulan las prácticas sociales y tienen efectos políticos y prácticos en la vida de las personas, quienes nos adscribimos al núcleo nos plan-

teamos desafíos éticos y políticos y también se los proponemos a las instituciones, agentes y prácticas culturales y artísticas y al conjunto de la sociedad. Esto porque trabajar desde allí implicaría, entre otros asuntos, explorar agenciamientos heterogéneos que conecten actores y recursos del circuito cultural y artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares y dimensiones del conocimiento y el saber.

### **Algunas reflexiones en y desde el núcleo “Políticas, economías y gestión de la cultura y el arte”**

En este apartado se presentan de manera sucinta los trabajos de investigación de tres estudiantes egresados de la Maestría que han abordado dimensiones de las políticas culturales que materializan las preocupaciones o que se derivan de las apuestas planteadas por el núcleo problémico “Políticas, economías y gestión de la cultura y el arte” de la Línea de Estudios Culturales de las Artes en la Maestría.

“Determinantes pedagógicos, de gestión administrativa y de política cultural en el desarrollo y sostenibilidad de la escuela de formación artística de la localidad de Puente Aranda (efapa) de la ciudad de Bogotá”, es uno de los primeros trabajos de grado que plantean una investigación en este núcleo problémico. Sary Murrillo, su autora, se propuso contribuir a la sistematización, registro y divulgación de las experiencias de la educación artística a nivel local y aportar a la organización y cohesión del sistema de educación en el Distrito, en materia de educación para el trabajo y desarrollo humano, a partir de las particularidades propias de las Escuelas de Formación Artística Local de la ciudad de Bogotá. En este sentido, tomando como punto de partida su experiencia en este ámbito, la autora se planteó contribuir no solamente al campo de la investigación académica, sino también a los agentes institucionales encargados de las políticas culturales y educativas de la ciudad, en tanto buscó llenar un vacío de información con su investigación, cuyo resultado podría ser útil a la hora de mejorar las estrategias de ejecución de las escuelas.

Sary, artista plástica que ha trabajado en este ámbito de la formación artística en el Distrito, identificó falta de sistematización e investigación en la educación no formal e informal y ausencia de datos completos, de seguimiento a los procesos, de evaluaciones só-

lidas y apropiadas a los proyectos de Escuelas de Formación Artística Local, que por tantos años se han implementado en la ciudad, todo lo cual debilita la interlocución de estos con procesos de otros territorios y va en detrimento de las experiencias significativas en educación artística, pues impide que sean conocidas, divulgadas y compartidas. Por ello se centra en analizar la escuela de la localidad de Puente Aranda como una experiencia significativa y una buena práctica que puede ser compartida.

Por su parte, Giovanni Andrés Moreno Rozo, administrador público y estudiante de la tercera cohorte, señala que su interés por estudiar en la Maestría en Estudios Artísticos las políticas culturales radicó en que las políticas permiten analizar y comprender parte de algunos fenómenos culturales que se agencian en las sociedades y que responden a un campo de acción, que no es propio ni exclusivo de los hacedores de cultura, artistas, administradores públicos y burócratas. Su análisis, desde el campo emergente de los Estudios Artísticos, buscó generar marcos de comprensión y de análisis en diversas disciplinas, para entender ciertas dinámicas de las prácticas culturales y la toma de decisiones en lo concerniente a la planificación y gestión cultural agenciada en las órbitas Estatal, privada y comunitaria.

Giovanni reitera que las Políticas Culturales son abordadas en su paso por la Maestría, “como ejercicios y dispositivos de poder, como prácticas semióticas y como instrumento de gestión, como resultado de las interacciones y luchas entre múltiples actores, con valores, intereses y realidades diferentes, que buscan posicionar sus discursos, prácticas y maneras de ser, coproduciendo un campo tan complejo como el cultural”<sup>3</sup>. A partir de allí, en su trabajo “Artes y administración pública. Análisis de referenciales de políticas artísticas y culturales en Colombia”, buscó comprender la manera en que el campo de las artes y la cultura están permeados por estructuras y luchas de poderes que configuran ciertos discursos y maneras de entender las artes, desde el Estado, como una de las instituciones encargadas de agenciar los procesos artísticos y culturales, mediante políticas que producen representaciones y maneras de actuar con relación a dichos campos.

---

3. Conversaciones con Jairo Armando Ortiz, Giovanni Moreno e Ivonne Paola Mendoza.

En su desarrollo intenta dar otra lectura a las maneras de comprender los discursos del Estado colombiano respecto a los campos de las artes y la cultura e incidir en las maneras de diseñar y evaluar las políticas públicas artísticas a partir del análisis de los referenciales sobre los cuales han sido construidas y finalmente, además de concebir y comprender las prácticas artísticas y culturales a partir de un pensamiento de frontera entre los estudios artísticos y la administración pública.

En esta misma línea, Jairo Armado Ortiz, estudiante de la tercera cohorte, aclara que

... su adscripción a la línea de investigación de los Estudios Culturales de las Artes de la Maestría en Estudios Artísticos de la faasab-ud (en la versión del registro calificado vigente cuando inicié la investigación), y también la ubicación de mi investigación dentro del núcleo problémico de las políticas de la institución del arte están relacionados con una suerte de vínculo emocional con los movimientos sociales, estudiantiles y, particularmente, con los procesos de movilización, organización y resistencia que se dieron en la faasab mientras estuve estudiando (también se relaciona con mi paso por la Facultad de Educación entre 2002 y 2008, mientras cursaba la Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística); es algo así como que me siento parte de la comunidad de la UD, y me gusta dedicarle tiempo y esfuerzo, me gusta pensarla<sup>4</sup>.

Ortiz enfatiza que su encuentro con los estudios acerca de lo político y la política basados en el pensamiento filosófico latinoamericano le abrió posibilidades para cuestionar y desbordar los límites que percibía en el ejercicio de la reflexión política en las ciencias sociales occidentalizadas y le brindó argumentos para romper la organización del ejercicio reflexivo a partir de algunas formas de proceder en la poesía, el dibujo, el collage y la pintura – ejercicio en el que su directora de trabajo de grado fue determinante–. Otro elemento que señala como clave a la hora de pensar un trabajo de grado en la Maestría en este núcleo fue su necesidad de establecer relaciones entre las manifestaciones de lo político y la política en su comunidad de aprendizaje, frente al contexto y la coyuntura de país entre 2013 y 2017. Es decir, su interés por observar los procesos políticos de la

.....  
4. Conversación personal

comunidad de la Facultad en relación con las manifestaciones de lo político y la política a nivel nacional.

En coherencia con estas inquietudes, en su trabajo de grado “Una apertura conceptual y crítica desde la ética de la liberación a la política cultural de 2015 de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas” plantea aportar a la labor realizada entre 2013 y 2014 por el Comité de Creación de la Facultad para proponer una ruta metodológica que lleve a la formulación de la política cultural de esta. A partir de reconocer y ser partícipe en esta tarea –que llevó a que entre 2013 y 2015 se adelantaran cinco fases de la agenda propuesta y se llegara a un documento preliminar–, el trabajo de Ortiz alimenta desde dentro esta experiencia.

En síntesis, el trabajo expone en primer lugar el posicionamiento del autor a partir de la experiencia vivida, haciendo referencia a lo que en un primer momento de la investigación motivó su interés por las categorías de pobre, pueblo y crítica. En segundo lugar, realiza un pronunciamiento acerca de la vida o, más bien, acerca de la creación artística frente a la vida, y expone el principio de proximidad que subyace al ejercicio valorativo de la política cultural de la Facultad. En tercer lugar, expone de qué manera se entiende a la Facultad de Artes ASAB como una totalidad de sentido, e introduce las categorías de exterioridad relativa y de pobre, como fundamentos del ejercicio crítico. Posteriormente, analiza la política cultural universitaria, el proceso y las memorias del documento de políticas y, dentro del marco categorial expuesto, aborda la ética, la política, la cultura, la política cultural y propone una redefinición de la categoría de política cultural universitaria. Finalmente, presenta las conclusiones y recomendaciones y, a manera de apéndice, incluye un proyecto cuyo referente directo fue el trabajo final realizado, junto con Giovanni Moreno, en un curso de economía de la cultura ofrecido por el Convenio Andrés Bello, en 2014.

Los tres trabajos de grado que se presentan se corresponden a momentos diversos de la Maestría y a inquietudes y trayectorias profesionales diferentes de sus autores. Cada uno de los autores se ubica en terrenos profesionales y existenciales distintos y da cuenta de intereses particulares. No obstante, se considera clave reseñarlos,

porque ellos dan cuenta, junto con otros más que vienen en camino<sup>5</sup>, de alguna manera –o, mejor, a su manera–, de la apuesta por lograr una comprensión más amplia e integral de las relaciones de poder en nuestros contextos y sobre todo para explorar posibilidades de lucha, resistencia y cambio de los modelos de organización social y de vida en nuestra ciudad, país, continente y, por qué no, en nuestro planeta.

Para finalizar este recuento de lo que se viene reflexionando y gestionando en el núcleo problemático “Políticas, economías y gestión de la cultura y el arte” de la Línea de Estudios Culturales de las Artes en la Maestría, es importante señalar el trabajo que venimos realizando, en particular en el grupo de investigación “Estudios culturales y visuales”, con Corporedes 365, entidad sin ánimo de lucro que durante cinco años ha desarrollado procesos de formación artística dirigidos a personas con capacidades diversas, con cualificación en gestión cultural para gestores y artistas del departamento de Cundinamarca, fomento a la lectura a través de estrategias lúdicas y pedagógicas y a la producción de eventos culturales y artísticos e investigación en el campo de la cultura.

Corporedes 365, a partir de las afinidades temáticas e investigativas con los docentes de la Maestría, firmó con la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el año 2015 un convenio de cooperación académica con el fin de articular acciones en torno al proyecto educativo de la Universidad y los procesos de formación, gestión e investigación que desarrolla la Corporación. A partir de ese momento, y hasta la fecha, el convenio se ha materializado acciones tales como:

- Socialización de la experiencia de gestión cultural de Corporedes en el marco de la cátedra de Gestión y Producción Cultural de la Facultad de Artes ASAB.
- Participación de maestros y estudiantes de la Maestría en Estudios Artísticos como jurados y expositores en el “Seminario taller: arte, gestión y cultura política” desarrollado en ocho provincias de Cundinamarca, entre 2016 y 2017.

.....  
5. En esta línea se vienen desarrollando trabajos que exploran y analizan los componentes y discursos que constituyen programas de la administración distrital en el campo cultural, otros que analizan experiencias en el teatro y la educación musical o que plantean asuntos asociados a los patrimonios que se derivan de prácticas dancísticas regionales o de los saberes que emanan de la vivienda autoconstruida en Bogotá.

- Socialización en espacios académicos de la Maestría en Estudios Artísticos de las experiencias de investigación de la Corporación y de algunos de sus investigadores.

Este trabajo que se viene tejiendo con docentes y estudiantes de la Maestría ha permitido expandir el diálogo entre la academia y las experiencias de gestión, formación, circulación e investigación que se desarrollan en territorios de la ciudad y del país, lo cual sin duda gesta horizontes distintos en los procesos formativos, al llevar a un escenario “real” las apuestas políticas, teóricas y metodológicas que la academia enuncia. Así mismo, la Corporación, y sus procesos, se enriquecen con el debate académico y las apuestas de investigación que allí se realizan, con lo cual nutre sus perspectivas de acción. Sin duda, es una experiencia donde se materializa un diálogo de saberes y experiencias que enriquece el campo de la cultura de la ciudad y sus territorios aledaños, que debemos seguir cultivando con Corporedes y con otras organizaciones, entidades y colectivos que le apuestan a la cultura y a sus prácticas, como caminos para la emergencia de formas inéditas de innovación y creatividad social que hagan posible nuevas relaciones entre los humanos y de todos nosotros con el planeta.

## Referencias

- Bustos, Marta, ed. (2017). Diálogos a propósito de los estudios artísticos. Bogotá: Facultad de Artes, ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Castro-Gómez, Santiago (2017). “Desafíos y tendencias de la universidad en Colombia: los retos de una Maestría en Estudios Artísticos”. En: Marta Bustos, ed., Diálogos a propósito de los estudios artísticos. Bogotá: Facultad de Artes, ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Moreno, Giovanni. (2017). “Políticas culturales en Bogotá: Análisis de los lineamientos y referenciales de la Política Pública Distrital de Cultura 1997-2015”. Trabajo de Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes, ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Murillo, Say. (2016). "Determinantes pedagógicos, de gestión administrativa y de política cultural en el desarrollo y sostenibilidad de la escuela de formación artística de la localidad de Puente Aranda (efapa) de la ciudad de Bogotá".. Trabajo de Grado Maestría en estudios Artísticos - Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Ortiz, Jairo (2017). "Una apertura conceptual y crítica desde la ética de la liberación a la política cultural de 2015 de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas" Trabajo de grado Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes, ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2010). Registro Calificado Maestría en Estudios Artísticos. Bogotá.



# Presencia y ausencia: la ceguera como “creación sensorial”

*Diego Alexander Chaparro Gil*

## **Ceguera y visualidad**

La ceguera y la visualidad se establecen en una relación antagónica. Esto, debido a que desde el siglo XV la cultura occidental se levanta sobre la visualidad, como lo sustenta Estrella de Diego (2008, pp. 32-33), con lo cual se configura toda una representación del universo centrada en el conocimiento que genera el sentido visual, alimentada y fortalecida por ciertas dinámicas del poder representadas en la ciencia, la medicina, las matemáticas, el arte, la filosofía y la tecnología, entre otras. En este contexto, la ceguera se establece como una relación negativa que se asocia a una imposibilidad, una limitación y una contrariedad respecto a los valores de realidad que solo el ojo puede brindar.

Esta idea no es reciente, se sumerge en las distintas épocas, hasta consolidar un imaginario social bien cimentado. Varios factores, en especial, han contribuido a tal valoración. En primer lugar, la mitología antigua y la Biblia perfilaron una imagen de la ceguera relacionada con el peor de los castigos imaginados por el hombre. En la mitología griega, era considerada como un castigo divino y fue una de las condenas por cometer incesto, por quebrantar tabúes naturales y sociales o por ofender a los dioses. En algunos relatos bíblicos adquiere mayor relación con el castigo, pero también con la locura y la muerte, porque ambas son condiciones en las que, como en la ceguera, se vive entre tinieblas, como recuerda Moshe Barasch (2003, p. 53). En un contexto más laico, el castigo sobre los ojos resultó ser un acto dotado de un fuerte simbolismo, ya que “la relación entre castigar un ultraje y a un enemigo mortal y la ceguera está tan profundamente grabada en la mente antigua que la destrucción de los

ojos podría convertirse en un acto simbólico de castigo, incluso en circunstancias en las que tiene un significado real” (p. 39).

Por su parte, la Edad Media y el siglo XV consolidaron la imagen del “mendigo ciego” como merecedor de caridad y objeto de piedad y compasión, en tanto comportamiento y hábito socialmente aceptado y reconocido por la religión. Es así como se prefigura un imaginario del ciego anclado en representaciones sociales cargadas de una aureola bastante negativa. El denominado Siglo de las Luces planteará el alejamiento de la oscuridad como metáfora de un estado de ignorancia que se debe superar guiado por las luces de la razón que proporcionan los sentidos, especialmente la visión, indispensable para acceder a la ciencia y a su mayor logro: la objetividad. “En los siglos XIX y XX, la función de la vista se amplió más con la invención de las tecnologías visuales como la fotografía, la televisión, el cine y la informática” (Villamil, 2003, p. 71).

El ascenso de la cultura visual significó el adormecimiento y la reducción del vasto universo sensorial que acompañó al ser humano durante siglos, afirma Le Breton (2007, pp. 31-43) desde el campo de la antropología sensorial. Así se estableció y consolidó una forma particular de sensibilidad que ubicó al órgano del ojo en un escenario sobrevalorado y sobredimensionado de representación de la realidad y redujo el espectro de la sensorialidad cotidiana a la jerarquía de un solo sentido: la visión. La visión se ha configurado en el aspecto sensible más importante de la experiencia del mundo actual, desde la cual se elabora nuestra realidad cultural. De los diversos y complejos aspectos que componen la sensorialidad humana, es principalmente la visión el sentido que se enfatiza para crear, configurar y acceder a lo conocido. Más aun, la fragmentación sensorial parece ser la manera como se configura la experiencia sensitiva contemporánea.

Así, la visualidad, como rasgo y modelo sensorial característico de la cultura occidental, sustenta una forma particular de filtrar, organizar, elaborar e interpretar el mar de estímulos que experimenta el cuerpo a cada instante, al punto de producir toda una tendencia moderna a plasmar en imágenes y a visualizar la existencia, como argumenta Mirzoeff (2003, p. 23). Por tanto, la visualidad es entendida no solo como la “construcción social de la visión”, sino como la “construcción visual de lo social” (Mitchell, 2003, p. 39). Así, este fenómeno funge como causa y efecto al mismo tiempo.

Pensando en la visualidad como construcción social de la visión, Bryson (1988, pp. 87-94) propondrá que ella debe ser entendida como un campo simbólicamente estructurado que concuerda con la descripción inteligible del mundo asumida socialmente en tanto constructo cultural. Por otro lado, la *visualidad como construcción visual* de lo social, apunta a todo un campo de experiencias cotidianas construidas visualmente, donde la sociedad se forma a partir y a través de parámetros, marcos y límites visuales.

En este contexto, la ceguera lleva consigo un peso muy fuerte de varios siglos, pues reafirma representaciones negativas y se ubica como un factor antagónico a valores sensoriales socialmente aceptados. Sin embargo, la cotidianidad de las personas con limitación visual contradice por completo estas representaciones y parece demostrar lo contrario. Por ello, a continuación, se pretende bosquejar algunas características y problemáticas determinantes de la experiencia sensorial de la ceguera. Se indican sus capacidades, posibilidades y potencialidades, tomando como sustento los relatos de algunas personas con ceguera innata y adquirida, quienes han contribuido y participado –con el autor– en dos investigaciones y algunos procesos de creación colectiva. De tal forma, se presentan cinco categorías, así: 1) imágenes perceptivas de la ceguera; 2) cuando el cuerpo reacciona; 3) rasgos de la corporeidad; 4) cuerpo y movimiento: acciones cotidianas; 5) ceguera y visualidad.

### **La ceguera como creación sensoria**

El argumento central que articula las problemáticas descritas sostiene que la sensorialidad experimentada por una persona ciega es un prisma de posibilidades de asimilación, adaptación y creación que se materializan en su propio cuerpo y en el despliegue de sus acciones cotidianas. Ello porque la ceguera es un proceso de creación, estructuración y reestructuración sensorial y no la adquisición o incorporación de un estado ya prestablecido. Por lo tanto, la ceguera no es la usencia del sentido visual, como comúnmente se cree, sino la *creación de una nueva sensorialidad o una forma particular de sensorialidad*.

Junto a Edwin, integrante de mi primer grupo de investigación que fue perdiendo la visión lentamente producto de retinosis pig-

mentaria<sup>1</sup>, comprendí lo complejo que puede llegar a ser el proceso sensorial de la ceguera. Él relataba cómo su cuerpo se transformaba lentamente mientras perdía la visión. Las nociones y conceptos con los que asociaba su realidad caían en un vacío experiencial particular y mutaban lentamente hasta entrar en un universo sensible totalmente nuevo. Sus movimientos, su territorio cognitivo y hasta sentimientos debían establecer nuevas relaciones con el medio, los otros y su propio cuerpo. Así, en él nacían nuevas formas de sensorialidad y, por lo tanto, nuevos conocimientos. Podría decir que hasta su personalidad, sus gustos e incluso sus emociones se transformaron y crearon un cuerpo distinto. Pero esta creación sensorial no solo se presenta en personas que adquirieron la ceguera, sino también en quienes nacieron sin ver, ya que su estructura sensible es el testimonio de una sensorialidad alejada de los parámetros de visualidad occidental.

### **Imágenes perceptivas de la ceguera**

Estos individuos conforman imágenes y forman mapas mentales sobre el medio en que están insertos. Ello les permite comprender, descifrar y desenvolverse en los distintos ambientes cotidianos.

EL ROSTRO DE LA VOZ: “con la voz... yo he aprendido cuándo la gente dice la verdad, cuándo la gente dice mentiras o cuándo la gente es así como rara; uno dice ‘este señor es como raro’, como que no le da confianza”. Es decir, “los timbres de la voz lo guían a uno para reconocer la gente” (Y., comunicación personal, 12 de marzo de 2013). Dice S. al respecto: “a mí me empiezan a llamar la atención las personas por las voces. Empiezo a cogerles fastidio a las personas por el tono de la voz”. Y A. R.: “¡Vea! uno adquiere la percepción de la energía de la persona, de lo que habla, que si es mentira, que si es verdad, uno tiene esa percepción, porque uno conoce como si lo que hablan es verdad o es mentira, como que uno cuando habla mentiras como que el mismo timbre de voz lo descubre” (comunicación personal,

.....  
1. Según Dieterich (1998, p. 111) La Retinosis pigmentaria es una enfermedad hereditaria que avanza progresivamente afectando a las capas de la retina, de las células foto receptoras y de la córnea. Altera la visión y el campo visual desde la periferia hasta el centro, avanzando hasta la ceguera total.

10 de abril de 2013). Las personas ciegas viven en un mar de voces distintas mediante las cuales recrean y construyen una imagen de quien está hablando. El otro se convierte en una voz. Las distintas formas que adopta la voz hablan de todo un mundo de significados y dibujan presencias particulares

**DIBUJOS SENSORIALES:** Al final de una entrevista con A. R., mientras conversábamos me decía: “vea, allá va alguien con una sudadera, lo sé por el rose de su sudadera cuando anda, debe ser un estudiante; por acá pasó alguien con unos tacones, por allá alguien con unas llaves en la mano. ¡Mire!, acá huele a aceite, es un taller y hay como tres personas al fondo”. Más adelante dice: “hasta sé cómo suena el motor de cada carro, así los reconozco, hasta sé dónde estoy porque el suelo tiene marcas que uno siente (entrevista, 20 de febrero de 2013). En ese momento comprendí que él se estaba haciendo una imagen del movimiento de los cuerpos en el espacio donde estábamos, muy distinta de la que yo tenía ante mis ojos. Podía comprobar lo que él me decía con mis ojos, y aunque estábamos en el mismo lugar, el sentía y recreaba un espacio distinto del mío.

Y dirá que los sonidos y los movimientos que produce cada persona describen un carácter y una personalidad particular. Ella plantea que sabe quién llega a su casa o quién está cerca de ella, por la forma particular de moverse:

Acá en la casa llega una persona y golpea, y mi mamá dice: ¿quién será? Yo digo: es tal persona. Y sí, efectivamente es esa persona. O alguien mete la llave y uno dice: ahí llegó tal. O sea, uno aprende a conocer como las particularidades que tiene la gente hasta en cómo camina. [...] el sentido de la percepción es una cosa que uno como persona ciega desarrolla demasiado. O sea, yo pienso que es un sentido que las personas videntes no lo usan para nada y uno como persona ciega lo usa muchísimo (comunicación personal, 12 de marzo de 2013).

Hellen Keller<sup>2</sup> va aún más lejos y propone de forma precisa cómo percibe los cuerpos que están a su alrededor. Logra describir

.....  
2. Hellen Keller nació el 27 de junio de 1880, en Alabama, Estados Unidos. A los diecinueve meses de edad, producto de una grave enfermedad que afectó su cerebro, sufrió la pérdida del sentido visual y auditivo. Junto con su maestra Ann Sullivan, logró establecer un sistema de comunicación que se configuró en todo un lenguaje sensorial que le permitió crear un pensamiento propio.

a esos sujetos que con sus pisadas hablan de lo que son y de lo que arrastran consigo como su personalidad.

Descubro que las pisadas varían de manera táctil según la edad, el sexo y el comportamiento del caminante. Es imposible confundir los pasitos de un niño con las pisadas de una persona adulta. El paso de un hombre joven, fuerte y libre es diferente a la forma de pisar, pesada, sosegada, de una persona de mediana edad, o del andar de un anciano que arrastra los pies o golpea el suelo con su paso lento y vacilante. Sobre el pavimento, una muchacha camina con un ritmo rápido y elástico, muy diferente del paso más grave característico de la mujer madura (2012, p. 38).

A menudo las pisadas revelan en cierto modo el carácter y el estado de ánimo del caminante. Puedo sentir en ellas firmeza e indecisión, prisa o pausa, actividad o pereza, fatiga, indiferencia, timidez rabia o tristeza. Soy muy consciente de estos estados de ánimo y rasgos de carácter cuando se trata de personas allegadas a mi (p. 39).

### **Cuando el cuerpo reacciona: percepción del peligro**

La percepción del peligro es uno de los aspectos que engloban la complejidad de la creación sensorial de la ceguera. Ella pone de manifiesto que la sensorialidad no se circunscribe a los cinco sentidos, sino que es la capacidad sensorial en su manifestación holística.

Por ejemplo, yo voy caminando por una calle y voy normal, tranquila, pues, como escuchando todo, como pendiente. Y como de un momento a otro siento como que no es un sitio seguro, y lo siento como en los brazos, como en los hombros, como en estas partes –señala su estómago–, como que me da un escalofrío o como que mi cuerpo se retrae así. Es como una reacción. Y pasa, digamos que a veces el susto pasa. Como el cuerpo que dice: ¡por acá hay algo malo! Entonces, como que uno debe estar más atento, entonces yo camino más despacio, escucho, le pongo más cuidado a la gente que hay a mí alrededor. Todo ese tipo de cosas. Como si el cuerpo le avisara a uno. Eso es algo que yo he aprendido a descubrir de mí mismo cuerpo (Y., comunicación personal, 12 de marzo de 2013) En la calle me ha pasado muchas veces que va uno por una cuadra y empieza a sentir como cosas, como la energía, como que se le paran los pelos de los brazos, como que se eriza uno. Como que hay algo que le avisa que no siga. Ha sucedido en varios sitios, en varias ocasiones, calles, carreras, barrios que se mete uno y no sabe cómo son. La percepción como

que empieza uno a cambiar de... los nervios como que empiezan a variar. Cuando uno pierde el sentido de la vista, como decía S., es muy interesante, cuando no podemos tener esa comunicación visual y esa gesticulación visual, pues nosotros percibimos de otra manera. Igual cuando te miran tú sientes la mirada (A. R., comunicación personal, 15 de marzo de 2014).

### **Rasgos de la corporeidad**

En esta categoría muestro tres características: el mundo de abajo: la memoria de los pies; el cuerpo extendido: el bastón como extremidad, y las relaciones emocionales y la sensorialidad:

#### **EL MUNDO DE ABAJO: LA MEMORIA DE LOS PIES:**

... yo me puedo poner zapatos altos y yo voy caminando y yo siento el piso, o sea, por encima de los zapatos. En los pies hay como el tacto desarrollado, así yo tenga los zapatos. Uno llega a un sitio y uno dice ¡acá hay baldosa!, ¡Ay! este piso es corrugado, y eso es algo que una persona vidente no lo hace consciente. Uno le dice a una persona “¿y cómo era el piso de tal casa?” “¡Ay! ¿Cómo era, cómo era...? Responde”. Sí, lo vio, pero uno lo sintió, o sea con los pies, porque uno necesita saber que está pisando bien y que no se va a caer. Entonces, en los pies uno también desarrolla mucha sensibilidad, o sea, uno es más consciente de su cuerpo (Y., comunicación personal, 12 de marzo de 2013)

El medio de la ceguera nace desde abajo, desde el suelo. Desde la planta de los pies crecen los mensajes que comunican y anclan al cuerpo con el medio. Sus pies despiertan una conexión, son una puerta que permiten al mundo entrar en el cuerpo de estas personas. Quienes transitan hacia la ceguera o quienes nacen ciegos respaldan esta tesis.

**CUERPO EXTENDIDO: EL BASTÓN COMO EXTREMIDAD:** Debido al uso cotidiano del bastón, su propia estructura física se transforma, toda vez que el cuerpo se debe extender más allá de sus propios miembros. Una transformación física ocurre a los ciegos, por cuanto incorporan un elemento externo a su propia anatomía. Por tal motivo, el bastón se convierte en una extensión de su cuerpo. Es así, debido a que este elemento pasa a ser un miembro más que se “encarna”. “El bastón se vuelve parte de uno” dice Y. (comunicación personal, 07

de febrero de 2014). De igual forma, A. R. plantea que el artefacto “son los ojos de uno” (comunicación personal, 15 de marzo de 2014).

Cuando los perros aúllan: relaciones emocionales y sensorialidad: De entre las miles de sensaciones que conforman su campo perceptivo, los sonidos naturales han despertado o creado emociones y sentimientos exclusivos en ellos. Especialmente, los sonidos producidos por fenómenos naturales y por animales les generan nuevos territorios emocionales que antes de la ceguera no habitaban su cuerpo. Así, el aullido de un perro, el maullido de un gato o los cantos de las diversas especies de pájaros que habitan la ciudad y que despiertan la mañana colorean de forma especial sus emociones. La fuerza de los truenos y la tormenta, el movimiento sonoro de la llovizna o la calidez del viento moviendo las hojas de los árboles, entre miles de momentos sonoros más, atrapan rápidamente su atención y la despiertan en su campo emotivo.

L. lo expresa así: “a mí el trueno me despierta mucho miedo, bastante miedo”. Este sonido inunda su cuerpo, y “sobre todo la lluvia me produce miedo, porque, yo no sé. A mí cuando llueve y eso, siento como nostalgia, me siento como triste, no sé, la lluvia me produce como muchas emociones” (comunicación personal, 21 de febrero de 2014). De igual forma A. R. comprende que los animales nos informan, si somos capaces de escucharlos. Por ello dice: “los sonidos de las aves te informan muchas cosas. Te informan que va a llover, que están alegres los pájaros. Cuando los pájaros están alegres y se ponen a cantar y las mirlas se ponen a cantar... cuando una mirla negra canta es porque va a llover y eso es fijo, llueve (comunicación personal, 15 de marzo de 2014).

### **Cuerpo y movimiento: acciones cotidianas**

Las particularidades del movimiento en esta población se dan según dos factores principalmente: la suavidad y la levedad.

CAMINAR: Una de las acciones que revista mayor complejidad sensorial para la persona ciega es caminar. Es posible plantear que en esta acción puede leerse el entramado de la complejidad sensorial de esta población en su cotidianidad, toda vez que allí se pone en juego toda su potencialidad sensitiva. Según Francesco Careri (2009, pp. 20-21), caminar es un acto simbólico de construcción del espa-



cio y a través de esta acción el hombre empezó hace miles de años a construir el paisaje<sup>3</sup> que lo rodeaba y a interpretar la infinitud de espacios que hallaba en un universo desconocido y nuevo. De igual forma, en el andar del ciego se erige un espacio rebosado de estímulos especiales que él teje en su universo de significaciones.

Los caminos quedan grabados en sus cuerpos, como mapas que despiertan ante el diálogo sensible, y en la acción de transitar, el camino se va escribiendo en la memoria de sus sentidos. De esta forma, los recorridos se reviven en señales que guían los pasos. Ciertos olores característicos del espacio anuncian hacia dónde dirigirse, las voces de los lugares comunes guían el sentido de la dirección tomada, mientras que los pies atienden a la realidad del suelo y los pasos restantes para la entrada a un lugar deseado los señala una “marca” que se muestra ante el bastón o que se percibe como golpes del viento o señales térmicas. De allí que caminar sea recrear y revivir un espacio dotado de significados que son atribuidos justamente por el efecto creativo de la acción de transitar espacios.

El sentido estético de esta acción se determina en su relación con el lenguaje. El transeúnte ciego escribe con sus pasos una forma sensible y muy especial de apropiación del espacio, que lo pone en la misma dirección que los actos de habla. Como afirma Michel de Certeau (2000, p. 110), el acto de caminar configura un espacio de enunciación. Andar, por lo tanto, es un acto expresivo que se constituye en una forma estética visible en las calles, cuando los individuos ciegos se mueven de un lugar a otro.

“AHORA TENGO MÁS CUIDADO CON LAS COSAS”. Suavidad y levedad: Quienes nacen ciegos o adquieren la ceguera coinciden en afirmar el cuidado que tienen al realizar sus acciones cotidianas. Esto se debe a diversos factores que están relacionados con la atención y la conciencia de lo que se está percibiendo y la manera como el cuerpo se comporta de acuerdo con ello. Un movimiento brusco en la mesa, por ejemplo, puede voltear un vaso, una desatención en la calle puede generar una caída repentina, si no se atiende conscientemente a lo que se percibe.

.....  
3. Para Careri (2009, p.21) el Paisaje debe ser entendido como el acto de transformación simbólica y no solo física, del espacio antrópico.

Uno empieza como a apreciar más las cosas, ¿no?, a tener más cuidado, más suavidad en el manejo de las cosas. Empieza uno a percibir los cambios de texturas que uno nunca los tiene en cuenta. Si yo toco acá y toco acá, y digamos las personas que ven es normal, pero ya cuando uno tiene que localizar las cosas, entonces uno percibe que acá es diferente que acá o que acá. Eso hace también que uno empiece a percibir las texturas suaves, gruesas y como a apreciar más las cosas (S., comunicación personal, 20 de abril de 2013).

Por otro lado, este detenimiento y cuidado en apreciar los objetos, las personas y los animales se configura en una “levedad” del movimiento y del comportamiento en general, dado por la lentitud con la que realizan sus movimientos.

Uno empieza a tener momentos de levedad, uno empieza a manejar su cuerpo más despacio, más leve, y en esa levedad lo que uno hace es tener cuidado. Tener cuidado con, digamos, un vaso de agua, tener cuidado con el almuerzo. Pero eso lo hace uno es con la concentración y la levedad. Mucha atención en lo que está haciendo y muy despacio, y eso lo va uno adquiriendo (A. R., comunicación personal, 20 de febrero de 2013).

**CEGUERA Y VISUALIDAD:** Propongo aquí la influencia de la visualidad en la ceguera. Las personas con limitación visual atienden y condicionan sus comportamientos de acuerdo con parámetros visuales. Es una relación muy compleja donde se presenta el problema de la mirada.

**LOS COLORES FAVORITOS DEL CIEGO:** ¿Por qué o para qué una mujer ciega se maquilla todos los días antes de salir de su casa?, ¿para qué llega a un almacén a comprar una prenda de determinado color y por qué utiliza ciertas combinaciones en su vestuario y no otras?, ¿por qué su interés por los colores?, ¿por qué su interés en la forma como son observados por otros, si para algunos la experiencia visual es algo que no hace parte de su experiencia sensible?, ¿por qué y para qué su interés en “constituirse como imagen para otros”?

De esta forma, la acción de vestirse o maquillarse, entre otras, significa constituirse en imagen visible y cobra sentido en cuanto que se realiza siempre imaginando a un observador externo. Así, la ceguera transita en una dirección sensorial muy compleja, ya que los ciegos no ven al mundo, pero comprenden que el mundo los observa. Cuando Jaime Cerón habla de la mirada se refiere a este fenómeno

que planteo: “La mirada está afuera, en el espacio de un ‘Otro con mayúscula’, e inscribe al sujeto dentro de un cuadro, tanto visual como cultural y simbólico” (2007, p. 74). En esta postura, los sujetos no detentan la mirada, sino que ella está por fuera de ellos, y así lo sienten y lo demuestran las personas ciegas, al asumirse como observados y condicionados por la visión de un “otro”. Claramente lo explica el autor, cuando asevera: “si la filosofía clásica afirmó que ‘el sujeto es el que mira’, el psicoanálisis lacaniano señalará que ‘el sujeto es el que es mirado’” (p. 74).

Este esbozo general indica un acercamiento solo a algunas características de esta compleja condición sensorial. Por lo tanto, la ceguera como campo de investigación y experimentación estética abre espacios de diálogo y conocimiento, en tanto sus cuerpos y sus acciones cotidianas son el testimonio y la evidencia de una forma de creación sensible que ocurre en el propio cuerpo. Son sus corporeidades la fuente de problemáticas, posibilidades y potencialidades de todo un universo sensible.

## Referencias

- Barasch, M. (2003). *La ceguera: historia de una imagen mental*. Madrid: Catedra.
- Bryson, N. (1988). *La mirada en el campo expandido*. En Hall Foster (ed.), *Visión y visualidad*. Cambridge.
- Careñi, F. (2009). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cerón, J. (2007). Género, sexualidad y prácticas artísticas: deseo y representación en la mirada. *Revista de Arte y Estética Contemporánea*. 11(1), 73-84.
- Cerón, J. (2012). El arte como investigación. *Revista Praxis & Saber*, 3(6), 231-238.
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chaparro, D.; D. Flórez y D. Susa (2007). *Propuesta pedagógica basada en el performance como un medio para potenciar la conciencia corporal enfocada en la práxia global en estudiantes del instituto para niños ciegos Juan Antonio Pardo Ospina*. Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Chaparro, D. (2014). *Relatos de vida: presencia y ausencia. Un acercamiento a la ceguera entendida como una “Creación sensorial”*. Tesis de Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital.

- Classen, C (1993). *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. Nueva York: Routledge.
- De Diego, E. (2008). *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela.
- Dieterich, H. (1998). *Curar en Cuba. Descubrimientos y prevención del Sida, cáncer y Parkinson y otras*. Cuba: Txalaparta.
- Keller, H. (2012). *El mundo en el que vivo*. Girona: Atalanta.
- Mirzoeff, N. (2003). *Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los Sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mitchell, W. (2002). *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*. *Estudios Visuales*, 1.
- Santa Biblia (1960). *Reina Valera. Sociedades Bíblicas Unidas*.
- Villamil, M. (2003). *Fenomenología del cuerpo y su mirar*. Bogotá: Universidad Santo Tomas.

# Reconociendo tú huella en mí... flexiones alrededor del saber pedagógico y las huellas musicales en resonancia con el entorno y la construcción de sujetos sensibles

*Diana Alejandra Herrera*

Esta breve narración es un tejido de palabras, sonidos, historias, encuentros, ausencias y reflexiones, las cuales bien pudieron iniciar hace pocos años, cuando se le dio cabida a esta historia en la Maestría en Estudios Artísticos, o hace siete años, cuando comenzó a tomar forma y encontrar resonancias en el colegio de Usme, ese que solo conocemos los que lo habitamos y hemos querido escuchar sus historias, o hace trece, cuando era simplemente un sueño sin una forma definida ni un “cómo”, un “porqué”, un “para qué”. Era un pequeño susurro que acompañaba mi formación en Licenciatura en Educación Artística. Quizá su origen esté diez y ocho años atrás, con las primeras notas y acordes que salían de este cuerpo, nacidas del deseo y la pasión por sonar, porque me escucharan, o, por qué no, incluso sin que este conjunto de huellas, resonancias e historias que soy comenzaran su existencia. Una evocación donde muchos ya se pensaban, se escribían, sonaban, reflexionaban y, desde ahí, ayudaron a matizar y construir la polifonía de voces que conforman esta narración.

Los anteriores son puntos de partida desde los que se puede contar. Y es que, como diversos autores han dicho, todos somos historia. Precisamente estas reflexiones parten del reconocimiento de las historias y de sus representantes, abordadas y entendidas a la luz de los relatos de pensadores latinoamericanos, como Freire, Zemelman

y Quintar, para quienes todo intercambio, tejido o relación de saberes deben partir del reconocimiento de la historicidad de los sujetos.

... nadie deja su mundo, adentrado por sus raíces, con el cuerpo vacío y seco. Cargamos con nosotros la memoria de muchas tramas, el cuerpo mojado de nuestra historia, de nuestra cultura; la memoria, a veces difusa, a veces nítida, clara, de calles de la infancia, de la adolescencia; el recuerdo de algo distante que de repente se destaca nítido frente a nosotros, en nosotros, un gesto tímido, la mano que se estrechó, la sonrisa que se perdió en un tiempo de incomprensiones, una frase, una pura frase posiblemente ya olvidada por quien la dijo (Freire, 2011).

Este grupo de ideas iniciales posibilitan la introducción a un interrogante que acompañó durante mucho tiempo mi acercamiento al ejercicio musical: ¿por qué una canción o sonido es capaz de evocar personas, momentos, lugares, olores o emociones? Además, ¿por qué, si una pieza musical tiene una estructura gramatical definida, una armonía, un ritmo, en el momento de la interpretación se generan cambios sonoros tan significativos con solo cambiar a uno de los músicos que la interpretan? Intentando encontrar respuestas a estos interrogantes, surgió lo que sería uno de los pilares más importantes para el desarrollo de las reflexiones y sospechas que acompañan esta propuesta investigativa, a la que se le dio el nombre de Huella Musical.

Dicha huella la enuncio como todas aquellas marcas o señales sonoras dejadas en nuestra memoria corporal y auditiva desde las vivencias, las relaciones con el entorno y las personas, junto con aquellas dejadas en nuestra memoria por herencia, las cuales materializan y constituyen un conocimiento sonoro sensible. Lo anterior lo relaciono con las huellas dejadas en los árboles, a los cuales, si les haces una marca superficial en su corteza, con el paso del tiempo esta termina por borrarse –igual que ocurre con algunas experiencias sonoras, que con el paso del tiempo no tienen mayor trascendencia–; sin embargo, cuando se hace una incisión profunda en el árbol, este crece con esa huella, es decir, esa marca aparentemente ajena pasa a convertirse en parte de su ser, como ocurre con todas las interacciones significativas con el sonido y la música.

Sumado a lo anterior, del árbol reconocemos también las raíces, como una especie de huellas heredadas a través de nuestra memoria genética y social, pues en la mayoría de las plantas las raíces dan soporte al árbol, además de ser el puente de comunicación con la tierra y las otras gentes<sup>1</sup> que la habitan. En relación con lo planteado en esta reflexión, se trataría entonces de esos sonidos y canciones que aparecen de repente y que despiertan las más inesperadas emociones en nosotros, sin que hubiéramos tenido una relación previa con ellos. Lo anterior termina integrándose en el ejercicio sonoro, y quizá sea lo que hace que cada persona tenga un matiz, un sabor, un flow característico, el cual hace que su sonido sea totalmente distinto al de cualquier otra persona.

Integrándose a la polifonía que se enunciaba al inicio del escrito, aparecen otros interrogantes que se sitúan en el rol del maestro de artes en la escuela y la visión de la educación artística en la formación de los chicos. ¿Para qué educar en artes?, ¿se educa en artes?, ¿cuál es la función del arte en la escuela? Estas y muchas preguntas más se agruparon en otro pilar al que se le dio el nombre de “Saber pedagógico”, idea retomada por el grupo de Historia de la Pedagogía en Colombia, cuyos miembros tienen una postura pedagógica clara: “decimos saber pedagógico porque hemos asumido la pedagogía como saber. El saber es el espacio más amplio y abierto de un conocimiento” (Zuluaga, 1999). Para el caso puntual de la propuesta de investigación, se entiende como todos aquellos conocimientos de tipo pedagógico adquiridos durante la formación académica, en la práctica cotidiana y en la interacción con nuestros estudiantes, los cuales se encuentran inmersos en el ejercicio de aproximación, experimentación, sensibilización y reconocimiento sonoro y musical. Ello de la mano de los planteamientos sobre educación por el arte. Como lo menciona Herbert Read, la educación artística no debe dedicarse a la imitación y repetición de técnicas, símbolos y grafías, sino que debe buscar sensibilizar y establecer un diálogo entre los sentidos y el entorno del sujeto en formación. Se utiliza el arte como pretexto para lograr esta relación: “el tránsito por la escuela debería preparar al

.....  
1. Término utilizado por Jeyeroñakudo (Isaías Román), miembro de la comunidad indígena huitoto, del Amazonas, quien nos dio la dirección para emprender camino hacia lo que es un tejido de saberes, en la clase de coloquio II, de la Maestría en Estudios Artísticos en 2014, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital.

niño para tomar su lugar en la sociedad y hacer de su transición de la escuela a la sociedad, algo natural y fácil” (1986).

En este mar de interrogantes e indagaciones, resulta de suma importancia introducir un espacio que nace desde la iniciativa de los chicos en 2010, que consistió en la conformación de un grupo en el cual ellos pudieran experimentar con la música a través del aprendizaje de diferentes tipos de instrumentos musicales, la fusión de músicas provenientes de distintas partes del mundo y el gusto propio : “es bueno recordar que a un grupo no se entra, que un grupo se construye entre todos los que están en él y esto, mucho más, cuando hablamos de espacios formativos” (Quintar, 2008). Así, este espacio posibilitó la indagación y la puesta en escena de los cuestionamientos planteados anteriormente, vinculándolos a la participación de mis estudiantes, los cuales entraron a dialogar con mi realidad, mi particularidad, mi saber, mi humanidad, pero, sobre todo, con mi ignorancia de algunas propuestas sonoras contemporáneas.

Al espacio donde terminaron juntándose las historias de una serie de sujetos que se encuentran, se reconocen, se construyen y se reconstruyen se le dio el nombre de Atabanzha, Cuero & Tambó. Más que un grupo, es una familia surgida en las entrañas de Usme, al suroriente de Bogotá, en el Colegio Distrital Atabanzha, institución educativa que atiende poblaciones de los estratos uno y dos y que desde hace 25 años ha desarrollado su trabajo pedagógico de formación, con educación preescolar en un rango de edades entre los 5 y 7 años, en primaria de 6 a 14 años y en bachillerato entre los 10 y los 20 años, aproximadamente, rangos de edades variables, debido a la inclusión al aula regular de chicos con Necesidades Educativas Especiales, síndrome de Down, déficit cognitivo leve y moderado.

Respecto de las dinámicas de Atabanzha, Cuero y Tambó, las historicidades de cada uno de nosotros, las relaciones de igualdad entre estudiantes y maestros y el reconocimiento mutuo como sujetos de conocimiento posibilitaron el desarrollo de una serie de experimentaciones sonoras y la construcción de un colectivo donde se juntaron las huellas musicales de todos, lo cual dio al grupo un sonido específico, basado en “el sentir humano [que] es la base de las interacciones estésicas, las cuales son tanto poéticas, artísticas, como prosaicas en las estéticas de la vida cotidiana” (Mandoki 2006, citado por Castillo, 2014). Todo esto posibilitó el fortalecimiento del



tercer pilar sobre el que se soporta esta investigación. A este se le dio el nombre de Coralidad, término retomado del teatro francés. En el escrito de Cristophe Triau que trae el concepto se postula que la construcción y creación colectiva dentro del grupo es posible si todos los miembros tienen el mismo estatus y cada uno contribuye con su ser en la construcción de uno más “grande”, de un nosotros. Aquí cabe traer a cuento las palabras de Paulo Freire: “Entendimos muy claramente lo que significaba el concepto de la participación, componente esencial de la pedagogía actual. Y no lo comprendimos escuchando disertar sobre él, sino siendo profundamente coherentes con la lógica y el sentido de la participación popular” (1997).

En resonancia con todo lo anterior, ese conjunto de huellas, historias, sujetos y saberes se comenzó a redescubrir, releer, repensar, guiado por la mirada de una investigación crítica y reflexiva y la adaptación de la Investigación Acción (IA), planteada por Jhon Eliot, matizándola con la Reflexión-Creación. Ello generó una composición metodológica a la que se le dio el nombre de Investigación, Acción, Reflexión, Creación (IARC), la cual involucra no solo la participación del maestro, como investigador reflexivo, sino a todos los miembros que participan en la investigación como agentes de creación y reflexión, ya sea sobre una investigación o sobre una práctica artística, cultural o educativa.

Para transformar no solo basta con soñar, hay que hacer visible lo que no existe, hay que vernos a nosotros para poder ver a los demás y de lo que se trata entonces en la educación es de convertirla en espacio estratégico del cruce e interacción entre los diversos lenguajes, culturas y escrituras que pueblan los ámbitos ciudadanos (Martín-Barbero, 2009).

Este conjunto de ideas e interrogantes –surgidos desde mi práctica pedagógica y artística– y las experiencias vividas en Atabanza, Cuero & Tambó se juntaron en el planteamiento de una propuesta de investigación que inicialmente se inscribió en la Línea de Investigación de los Estudios Culturales de las Artes, dentro del eje problemático Arte y Pedagogía, de la Maestría en Estudios Artísticos. Sin embargo, dentro de las transformaciones del campo de los estudios artísticos y de la Maestría propiamente dicha, estas reflexiones encontraron resonancia en otras propuestas de investigación e investigación-crea-

ción, bandera de un grupo de docentes, maestrantes, artistas e investigadores, quienes veíamos la importancia de la educación por el arte y el hecho de la pedagogía como un acto creativo, pensando en que claramente “no puedo separar mi ser pedagógico, de mi ser artístico, porque para mí es uno solo” (nota de campo, 24 de mayo de 2014). Esta dualidad o doble condición de pedagogo-artista, como es mi caso, y de artista-pedagogo, como es el de muchos de compañeros, nos permitió discernir –con la mirada puesta en los estudios artísticos– los procesos pedagógicos y educativos, la construcción de sujetos, la educación por el arte.

Como aportes para mi trabajo destaco las siguientes ideas:

1. Muchos de los que llegamos al campo de las artes como artistas, pedagogos o investigadores lo hicimos porque tuvimos una vivencia pedagógica significativa, que nos llevó hacia el camino de las artes, lo que señala “la voz del maestro como un punto de ubicación del estudiante” (Hernández, 2017).

2. En la pedagogía, entendida como un diálogo y un tejido, se conjugan las experiencias en una relación de saberes y una creación de mundo.

3. La práctica pedagógica vista como una puesta en escena donde el pedagogo se pone en el escenario –llamado aula, maloca, círculo–, con una partitura, guion o planimetría, estudiada y apropiada previamente, la cual vuelve vivencial, práctica, experiencial, con su público, que en este caso son sus estudiantes.

4. El ser pedagógico es el que a través de su conocimiento en el arte forma sujetos y transforma realidades y la obra del ser artista no es otra que aquella en la que se crean formas en las cuales todos los días construye y se reconstruye, en la interacción con sus estudiantes.

Estas ideas las contamos, las sonamos, las bailamos y las pusimos en escena en innumerables espacios de la Maestría, lo que posibilitó la apertura de una electiva donde nuestra excusa era estudiar, indagar y teorizar sobre el arte, la pedagogía, pero sobre todo sobre los sujetos que las posibilitan. Y aunque hoy en día ese espacio académico ya no existe, reflexiones y voces como las que se escuchan en Atabanzha, Cuero & Tambó, recogidas en la tesis

que lleva el mismo nombre de este escrito, ayudaron a consolidar la creación de la línea de Construcción de Sujetos, Estudios Artísticos y Prácticas Educativas, de la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital.

A manera de conclusión, estas búsquedas y sueños de ir tras esas huellas musicales y pensarse la pedagogía artística son una invitación a pensarnos más allá del paradigma de la escuela y a traspasar las fronteras disciplinares de la técnica y la reproducción de la obra de arte, dándole prioridad al reconocimiento de los contextos, reconociendo las sensibilidades y performatividades de los cuerpos latinoamericanos, la particularidad de nuestro entorno sonoro y la riqueza visual de nuestra imágenes cotidianas. Se busca con ello responder a las necesidades de los actores del proceso educativo y a captar la resonancia de sus memorias, vivencias y experiencias sensibles que lo construyan como sujeto, pues “la educación no cambia al mundo, cambia a las personas que van a cambiar el mundo” (Freire, 2011). Desde ahí, ellas deciden hacer propios el lenguaje y la disciplina que quieran. Es así como logran una transformación de su propia realidad.

## Referencias

- Castillo Ballén, S. (2014). Algunas reflexiones sobre investigación-creación. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Elliott, J. (1990). La investigación acción en educación. Madrid: Morata.
- Freire, P. (1997). La pedagogía de la autonomía. México: Siglo XXI.
- Freire, P. (2010). Cartas a quien pretende enseñar. 2 ed. México: Siglo XXI.
- Freire, P. (2011). La pedagogía de la esperanza. Río de Janeiro: Siglo XXI.
- Hernández, M (2017). Memoria Seminario Historia Local, Teatro Nacional, Bogotá.
- Mandoki, K. (2006). Prácticas estéticas e identidades sociales. Conaculta: Siglo XXI
- Martín-Barbero, J. (2009). Ciudad educativa: De una sociedad con sistema educativo a una sociedad del conocimiento y el aprendizaje. Simposio “Educación expandida”, Sevilla, España, 23 de marzo. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-Zbdediiuo8>
- Quintar, E. (2008). Didáctica no parametral: Sendero hacia la descolonización. México: Instituto Pensamiento y Cultura en América Latina.
- Read, H. (1986). Educación por el arte. Buenos Aires: Paidós.
- Zuluaga Garcés, O. L. (1999). Pedagogía e historia: La historicidad de la pedagogía. La enseñanza, un objeto de saber. Bogotá: Anthropos-Universidad de Antioquia.

# El pornoterrorismo: influencia trasgresora y subversiva. Cuatro experiencias sensibles en la ciudad de Bogotá

Diana Marcela Garzón Rojas

*“No se nace mujer: llega una a serlo.” Simone de Beauvoir “Otras formas me son reveladas, otras construcciones de cuerpo descifran en mí unos modos de ser que me permiten desinhibirme a partir de la búsqueda de mis profundidades y enigmas.” Bitácora, 6 de mayo de 2016*

Esta investigación-creación nace por la inquietud de indagarme acerca de mi ser y postura política que, aunque parece un ejercicio que se lleva en muchas de las acciones cotidianas o del diario vivir, para mí se torna borrosa y un poco vacía. Por esta razón, el acercamiento a la experiencia del pornoterrorismo<sup>1</sup> de Diana Torres, como práctica política, me ha permitido, en parte, encontrar nuevos enlaces y desciframientos de mi condición política, más aún cuando logro vincular a esta búsqueda otras cuatro experiencias sensibles bogotanas: las de las agentes<sup>2</sup> Lady Zunga, Denial Pit, Yecid Calderón y Nadia Granados, quienes, a través de sus acciones y experiencias,

.....

1. Diana J. Torres, madrileña activista feminista posporno, del feminismo pro-sex, donde el pornoterrorismo es artilugio, creado por ella en el año (2006), para, de alguna forma, poner en escena prácticas corpóreas que no estaban siendo visibilizadas. Usa el performace como herramienta artística, a manera de mecanismo de comunicación directa que involucra e implica emocionalmente a las personas en lo que se quiere decir. “El pornoterrorismo es una estrategia artístico-política para hacer de nuestros cuerpos la mejor arma”. “El pornoterrorismo nos recuerda nuestra carnalidad, nuestra animalidad, nuestra brutalidad y, sobre todo, nuestra sexualidad, nuestro deseo. Más aún: nos dice que todo eso que creemos nuestro es territorio colonizado, y que es nuestra responsabilidad expulsar al enemigo invasor”. “Si el “terrorismo” es una forma de respuesta legítima y violenta ante una carencia de diálogo o negociación con quienes nos oprimen. Entonces, el pornoterrorismo se puede considerar esa respuesta dada a las instituciones o entes de poder (Estado, ciencia médica, religión, educación) que intentan controlar nuestro género y nuestra sexualidad desde que nacemos” (Torres, 2011, p. 11).

2. A lo largo del texto, la idea de agente, se apoya en el concepto de agenciamiento desarrollado por Doris Sommer (Revista Letra anexa No. 1 / noviembre 2015 / ISSN 2463-0268) cuando se refiere al sujeto que produce cambios con sus acciones políticas y sociales, transformando

me presentaban nuevas e inconfundibles formas sensibles que llevan vinculado profundamente lo político a la propia pulsión. Hay que señalar que esta pulsión se caracteriza por una presión constante, por una fuerza indomable que se organiza desde la falta y que se dirige hacia un objeto inespecífico que se produce en la búsqueda de un reencuentro con algo que se ha perdido. Es en esta medida que el psicoanálisis ha mostrado que la pulsión sexual busca su objeto con indiferencia del sexo anatómico y que el deseo humano, al contrario del instinto animal, jamás se colma (Lamas, 2002, p. 63).

Por lo tanto, una existencia más allá de los lineamientos planteados por una sociedad que busca enmarcar los cuerpos y ponerlos a disposición de un sistema hace que estos se estructuren en una resistencia mediada por la marginación y enmarcación. Así se posee la subjetivación, a través de la monstruosidad, como reacción frente a los biopoderes. “Los sujetos políticos son los que luchan por apropiarse de la vida a la que el biopoder intenta capturar, el monstruo político es la manifestación de la potencia de la multitud que se enfrenta al biopoder imperial” (Torrano, 2014, p. 5).

Estar en esta búsqueda e indagación sensibles que voy encontrando en cada uno de los agentes, desde una voz personal, que se vuelve colectiva, me ha llevado a indagarme sobre mi propia sensibilidad corpórea, confrontando y reconfigurando mi postura política a lo largo de esta investigación-creación. Cuando hablo de agentes, me refiero también a la capacidad de acción que tienen los sujetos en pro de sus ideales y de impregnar a los demás o, por lo menos, de crear estados de conciencia en quien se encuentra en alguna medida expuesto a sus planteamientos; también, hablo de crear alianzas en pro de defender sus ideales y de crear cultura desde la disidencia.

Al investigar sobre los agentes, es inevitable no indagarse sobre las propias construcciones o construcción que se tiene del cuerpo, en unión con la sensibilidad y las propias vivencias, ya que se invita al análisis de las formas alternativas, nuevas construcciones o deconstrucciones y discursos del cuerpo que hacen parte de las sensibilidades de cada uno de los agentes, de sus ideologías, de su forma de ver

---

los paradigmas a nuevas perspectivas. En este texto se refiere a otras personas Diana Torres, Ladyzunga, Denial Pit, Yecid Calderón y Nadia Granados que son capaces de construir formas de la sensibilidad corpórea a partir de la disidencia respecto a maneras hegemónicas de definición de dicotomías en el escenario del género.

la vida y de sus luchas políticas. Ello me permite encontrar mi propio discurso, consecuente con mi forma de ver el mundo. Los agentes hablan y dan paso a mi voz. Esta, que se presenta en el desarrollo del proyecto como una manera escritural que surge desde la autoetnografía, permite que no se pierda la visceralidad de muchas de mis palabras, algunas de ellas cambiantes, dependiendo de las condiciones y de sus constantes hallazgos.

Un primer paso que me permitió acercarme de manera consistente a mis agentes fue la delimitación de una serie de categorías con que abarcar de una manera precisa y concisa los puntos de encuentro y de diálogo de los agentes. Estas categorías fueron:

- Pornoterrorismo: esta categoría permite saber el origen, concepto, inicios y fines del pornoterrorismo, así como también conocer más acerca de la ideología del pornoterrorismo, desde la perspectiva directa con su autora Diana Torres, hasta encontrar diferencias y similitudes con los agentes del proyecto.

- Cuerpo, sensibilidad: esta categoría hace énfasis en el cuerpo y la sensibilidad como motores de las prácticas pornoterroristas, así como también de los hallazgos corpóreos y sensibles en cada uno de los agentes.

- Entes de poder, subversión-trasgresión y crítica social: esta categoría nos da a conocer los ideales, los principios, las luchas, las posturas sociales y políticas de los agentes frente a una sociedad regida por parámetros heteronormativos.

- Estados de creación y performatividad: esta categoría permite entender las maneras de crear de los agentes a partir de sus miradas de mundo, sus corporeidades y sus maneras discursivas.

Cada categoría será abordada a lo largo del texto, mediante el diálogo con cada uno de los agentes, siendo esto un canal y acto de comunicación, un intercambio de ideas, miradas de mundo y otras formas de reinterpretar lo político. Esto permite encontrar puntos de confluencia y de diferencia entre el análisis de las categorías para llegar a los resultados y reflexiones finales, apuntando a mi inmersión directa en el proceso por medio de la creación de un alter ego, llamado “Menina porno”, como otra posibilidad discursiva que permite un encuentro sensorial desde el propio cuerpo; que se indaga desde

la mirada hetero queer; otra posibilidad de existencia y de narrativa, que se busca desde la movilidad y la construcción corpórea.

El diálogo y el transitar con las experiencias, vivencias y modos de pensar de los agentes nos está dando una manera de ampliar los conceptos a otras dinámicas propias del género y la sexualidad; así mismo, nos aboca al desprendimiento de dichos conceptos para entender que la corporeidad es nuestra, que nos pertenece y que puede ser construida a partir de nosotros mismos, pero no desde la naturalización de los cuerpos, sino, todo lo contrario, como afirma Butler, desde la desnaturalización de los cuerpos, que posibilita la resignificación subversiva de nuevas categorías corporales, más allá del mundo binario.

### **Desde el pornoterrorismo**

Existe una identificación con los cuerpos que están en constante cambio y que continuamente se expresan aludiendo discursos hacia las inconformidades e injusticia de un Estado opresor que se expande hacia muchos ámbitos de la vida. Pude presenciar el performance de Diana Torres Pornoterrorista cuando estuvo en Bogotá en el año 2013 y encontré que dentro de sus acciones de performance había un ser empoderado, con una contundente postura política, que reafirma el cuerpo como discurso de poder, y esta característica fue lo que dio paso a seguir indagando sobre el tema del pornoterrorismo.

Puesto que Diana Torres encuentra en el pornoterrorismo una construcción de performance, un camino para llevar sus acciones y cuestionamientos normativos al escenario, invitando a expandir las posibilidades sensoriales de su cuerpo a quienes aprecian sus intervenciones, la experiencia que me fue muy grata cuando tuve la oportunidad de vivirla personalmente y de encontrar que me dan rabia tantas cosas, tantas ofensas, tantas injusticias. Por lo tanto:

El pornoterrorismo surge como una reacción a un sistema que se nos mete entre las piernas para instalar en nuestros sexos dispositivos de control: es un terrorismo cuya base es la defensa propia, una forma de no quedarse de brazos cruzados ante la injusticia. Reconozco que mi forma de hacerlo no es ni sutil, ni discreta, ni necesariamente respetuosa. De hecho, es bastante bestia, lo sé. Pero soy una perra demasiado rabiosa como para hacer las cosas de otra forma, quizás si no me hubieran tocado las pelotas me limitaría a

escribir poemas de amor. Nunca he confiado en las “buenas maneras” (Torres, 2011, p. 67).

Ya delimitando en la ciudad de Bogotá la investigación-creación, me encuentro con otras prácticas con cierta afinidad con los planteamientos del pornoterrorismo, entendido como ideología política-artística, y ahlló que había otras pulsiones de agentes bogotanos, como: Nadia Granados, Lady Zunga, Denial Pit, Yecid Calderón, que se estaban pensando e indagando desde la disidencia acerca de las opresiones que se hacen a la sensibilidad corpórea.

### **Tránsito desde los cuerpos**

Esta inquietud sobre el pornoterrorismo como ideología político-artística y delimitada en los agentes bogotanos Nadia Granados, Lady Zunga, Denial Pit, Yecid Calderón, permite entender otras construcciones que se analizan a partir de las cuatro categorías. Así se encontraron construcciones discursivas basadas en procesos de resistencia de los cuerpos que constantemente se están reconfigurando y que tienen un particular debate sobre el modo como se relacionan con las instituciones a las cuales critican e indagan. Al respecto, dice Teo Pardo:

El debate en cuestión gira alrededor de cómo nos queremos relacionar con las instituciones (o como queremos no hacerlo) desde los movimientos transfeministas, en tanto que apostamos por una lucha política basada en la disidencia, que busca romper el actual orden de dominación y que, por lo tanto, entra en conflicto con las instituciones que lo sostienen. Al mismo tiempo, estas instituciones nos ofrecen oportunidades, muchas veces de carácter económico, que nos permiten abastar más, pero que siempre tienen contrapartidas (Pardo, 2013, pp. 167-168).

Y aunque no es fácil la decisión que se debe tomar de cara a las instituciones y sus dispositivos de control, los agentes de esta investigación-creación han expuesto sus acciones por medio de los cuerpos que se exponen y que muestran que se están pensando fuera de los contextos de normalización de los comportamientos. Estos agentes ven desde un estado de extrema conciencia, ya que es un discurso que retornan en cada momento, pero que es analizado según sus modos de sensibilidad.



Estos agentes se han pensado el cuerpo desde la disidencia, el cuerpo como espacio político, la no estandarización de los cuerpos, la no etiqueta, una crítica constante a la heteronormativa, la potencia del cuerpo desde la sexualidad pensada como propia, la multiplicidad de deseos, y la deslocalización de los órganos de placer, el travestirse como modo de encontrar las caras silenciadas por el sistema, la incómoda y perturbadora acción de sus cuerpos, la creación de personajes guiada por cada una de sus pulsiones, con lo que logran formas colectivas de crear conocimiento y dar a conocer situaciones de injusticia, de violencia, de discriminación, a una sociedad que le cuesta el cuestionamiento de sus actuaciones.

Los agentes de esta investigación-creación han expuesto sus acciones por medio de los cuerpos que se exponen y que muestran que se están pensando fuera de los contextos de normalización de los comportamientos. Estos agentes ven desde un estado de extrema conciencia, ya que es un discurso que retorna en cada momento, pero que es analizado a partir de sus modos de sensibilidad. Diana Torres una pulsión latente, fuerte, visceral y expone de una manera contundente su cuerpo para realzar las injusticias de unos con otros; Lady Zunga es un cuerpo que se presenta como un lienzo, cambiante, mutante, nada fijo, que no se puede definir; Nadia Granados constituye un sentido de conciencia política acerca de su país y es el vivo recuerdo de la violencia sufrida por décadas y décadas, donde su cuerpo es una herramienta de comunicación que fulmina; Denial Pit es un ser extremadamente generoso que percibe su existencia desde el deseo propio, que se traviste para dar la batalla en la igualdad de derechos; Yecid Calderón es la fusión del binomio perfecto.

### **Perpetuando para crear**

Como desde las subjetividades se crean nuevos constructos – aunque, claro está, se trata de subjetividades que interrogan los discursos heteronormativos y se piensan a la vista de otras maneras sensoriales –, pues el cuerpo disidente no es solo eso, un cuerpo que se posiciona como diferente, sino uno que se establece en otros sentidos sensoriales, lo que le permite a la Maestría en Estudios Artísticos ir a la búsqueda e indagar más acerca de las construcciones que se generan en estas corporeidades, con otras miradas que sí están

fisurando los modelos de pensamiento y constructos de normalidad y normatividad corpórea.

Esta alteridad tiene que ver con los planteamientos del posporno. Como lo afirma Milano, en “una de estas estrategias: por medio de múltiples lenguajes expresivos, intervenciones urbanas, performance, fotografía, audiovisual– los/as hacedores/as del posporno se apropian de las herramientas discursivas del porno y lo subvierten, habilitando otras representaciones de la sexualidad” (2014, p. 10). Se reivindica entonces la sexualidad, esa sexualidad oprimida, más aún cuando el pornoterrorismo es empleado como estrategia para poder en gran medida reflejar la venganza y la supervivencia de la que nos habla Diana Torres, porque ha logrado introducir en el arte acciones muy sexuales y muy obscenas que de alguna manera debilitan el sistema, donde el mismo arte “es un caballo de Troya” (comunicación personal, 2016). Se podría decir que se trata de una posición subversiva, desde la cachondez, que aun siendo parte de la vida cotidiana es un punto que produce una gran fisura en los planteamientos del heteropatriarcado, como lo ha sido el género, que, por suerte, se ha ido desmoronando.

Lo que se busca es una reflexión, a partir de una libertad que se encuentra en entender que el cuerpo es un arma de bastante poderío, utilizada por unos pocos como pronunciamiento de varios. Un cuerpo que nos pertenece, que grita desde sí, que no se deja oprimir, que se rehúsa a estar encadenado a unas relaciones de poder que no le pertenecen, que lo alejan, lo suprimen o lo niegan. Entender que el cuerpo es un arma de mucho poder, y con las reflexiones acerca de la investigación-creación, dadas dentro de la Maestría en Estudios Artísticos, me llevó a una exploración personal de mi cuerpo, en un transitar con los cuerpos de los agentes.

Mi alter ego, llamado Menina Porno, nace desde la necesidad y la capacidad de pensar que el cuerpo se mueve a partir de otras expresiones. En este performance, indago simbólicamente la posibilidad de lograr terminar el tejido que he ido construyendo a lo largo de mi vida y, al estar en estos espacios de creación e investigación, con la experiencia y vida de otras dinámicas surgidas de los agentes, me he dado la posibilidad de tejer con otras compresiones de cuerpos disímiles y me ha permitido otros vínculos, otras oportunidades de asumir el cuerpo desde la reflexión y otros modos de crear.

## Conclusiones

El diálogo y el transitar con las experiencias, vivencias y modos de pensar de los agentes de la investigación-creación nos está dando una manera de ampliar los conceptos a otras dinámicas propias del género y la sexualidad; así mismo, nos aboca el desprendimiento de dichos conceptos para entender que la corporeidad es nuestra, que nos pertenece y que puede ser construida a partir de nosotros mismos. Pero no desde la naturalización de los cuerpos, sino, todo lo contrario, como afirma Butler, desde su desnaturalización, lo que posibilita la resignificación subversiva de nuevas categorías corporales más allá de lo binario.

Las sexualidades disidentes son una manera de accionar socialmente, porque permiten romper el binomio hombre-mujer como único paradigma legítimo. Es una manera de desestabilizar el sistema y sus normas. Los agentes tienen la capacidad de regenerarse constantemente con emociones y acciones que se hacen narración.

Así, Diana Torres, Lady Zunga, Denial Pit, Yecid Calderón y Nadia Granados nos dan a conocer sus procesos de lucha, resistencia y contraposturas, y sus acciones encuentran validez cuando se efectúan inmersas en un proceso creativo que se da a conocer a los demás a través de manifestaciones artísticas en las cuales el arte es herramienta de expresión y de comunicación independiente. Con ello denuncian sus inconformidades a través de otros discursos, narrativas e imaginarios, nacidos de la disidencia, como mecanismo de representación efectiva. El cuerpo en el escenario está cuestionando temas, como la sexualidad y el género, y no solo se trata de un cuestionamiento personal, pues también se moviliza el cuestionamiento colectivo.

Quienes establecen otros modos de enriquecer la dinámica social y cultural con sus cuerpos, ideologías y sus mutaciones; que crean fisuras en las coreografías de los binomios y el dualismo de la heterónoma, para establecer el tránsito de sus propios modos de ser, de sentir, de hacer; y establecen así intercambios que enriquecen las posibilidades sensibles, a las cuales se acerca la Maestría en Estudios Artísticos por medio de su línea de investigación Estudios de la Corporeidad y Estudios de la Sensibilidad o conocimientos sensibles, de las cuales hace parte esta experiencia de investigación-creación.

El Arte es herramienta de transformación social que se evidencia a través de los agentes que hacen parte de esta investigación-creación, como una manera de “ser”, “estar” y “sentir” otras perspectivas de la vida, desde esa fuerza pulsional, visceral que posee el cuerpo, como parte del encuentro y la reflexión nacida de la sensibilidad y nuestra corporeidad, lo que posibilita el desprendimiento o por lo menos la indagación acerca de muchos de los dispositivos socialmente estructurados.

## Referencias

- Butler, J. (2007). El género en disputa. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. y B. Preciado (2012). Judith Butler y Beatriz Preciado. Entrevista. Revista Têtu, 20 (abril).
- Milano, L. (2014). Usina Posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Título.
- Lamas, M. (2002). Cuerpo: Diferencia Sexual y Género. México: Taurus.
- Pardo, T. (2014). Transfeminismos epistemes, fricciones y flujos. Disforias institucionales en las luchas transfeministas. España: txlaparta.
- Sommer, Doris. (Revista Letra anexa No. 1 / noviembre 2015 / ISSN 2463-0268)
- Torrano, Andrea (2014). “Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico”. 24 de abril. En línea: <http://documents.mx/documents/ontologias-de-la-monstruosidad-el-cyborg-y-el-monstruopdf.html>
- Torres, D. J. (2011). Pornoterrorismo. España: Txalaparta.
- Unimedios Televisión (2011). Nadia Granados. La Fulminante. Óptica - Arte Actual.. En línea: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_etEvMQgVIA](https://www.youtube.com/watch?v=_etEvMQgVIA)

# Los Estudios Artísticos en mi proyecto de investigación-creación

*Ricardo Andrés Londoño Muñoz*

Mi proceso de investigación pretende aportar y reconocer el campo emergente de los Estudios Artísticos desde la indagación de las heces y las posibles relaciones con la corporeidad. La finalidad no es establecer afirmaciones absolutas, pero sí dilucidar condiciones sensibles establecidas en nuestra corporeidad. En la investigación se aborda una perspectiva que ha sido alimentada por los planteamientos teóricos de la Maestría. Por ejemplo, el pensamiento crítico y reflexivo latinoamericano, el reconocimiento de los estudios de la sensibilidad, la investigación-creación y la revisión del concepto cuerpo en las prácticas artísticas y en los campos disciplinares que teorizan dicha noción.

Debo ser enfático en que este es mi primer proceso investigativo, pero también es una oportunidad para aceptar y comprender que existe una jerarquía en el conocimiento científico que invisibiliza otras posibilidades de interpretar y comprender el mundo. Por ejemplo, la producción epistémica de carácter reflexivo y crítico de Latinoamérica interroga el presente histórico y socioespacial de nuestro continente. Entonces, el pensamiento latinoamericano refleja nuestros contextos de manera clara y cercana. Frente a esta postura, se permite visualizar particularidades de dicha producción según nuestra geopolítica del conocimiento, y al realizar una aproximación, tal vez se pueda generar una subordinación y transformación de los campos epistémicos, ontológicos, éticos, estéticos y socioculturales, para erradicar o, en primera instancia, develar las injusticias ancladas en los procesos civilizatorios y el régimen corporal que nos imponen los sistemas enraizados en nuestros territorios y corporeidades.

Otra posibilidad son los estudios de la sensibilidad, que “buscan la revisión crítica de las nociones y teorías del conocimiento basadas

únicamente en el logocentrismo, que históricamente privilegia el tratamiento disciplinar de los problemas epistémicos, que son tratados como abstracciones filosóficas, sin corporeidades, sin humanidades, sin animalidades, sin sensibilidades, sin lugares y sin planetas”<sup>1</sup>. Esta indagación tiene en cuenta todas las dimensiones humanas enmarcadas en los principios epistémicos de la Maestría: “la racionalidad, la sensibilidad, la intuición, los sentimientos y los afectos”<sup>2</sup>.

Los Estudios Artísticos propician una revisión de los discursos sobre el cuerpo que se han establecido y perpetuado en la academia desde las artes y las ciencias; por ejemplo, las maneras como nos enseñan a hacer las imágenes, los modos de sentir, pensar, escribir y articular el lenguaje, las reglas estéticas, los modos de medir lo “bello” –proporción aurea, simetría– e incluso lo que se debe y cómo se tiene que investigar. Estas reflexiones pueden plantear y reconocer otras formas de conocer y de develar situaciones y argumentos que solo se imponen para mantener la estabilidad de un sistema. Estas limitaciones de carácter epistémico y estético para controlar el rumbo de nuestras vidas.

En el proceso de investigación-creación se reconoce lo singular en lo colectivo. Esta subjetividad reconoce el tiempo, el espacio, la condición corporal y las convenciones culturales como modos de generar intercambios de comunicación basados en la creación epistémica y la práctica artística, para producir cambios sustanciales en la subjetividad. Pero, aunque enajenado, se pueden modificar, comprender y deber aspectos no visibles que se han instalado en mi cuerpo. Alterar y contemplar mi percepción para poner en marcha otros modos de apreciación del mundo, para situarme de otro modo en el cuerpo que somos. Por lo tanto, es necesaria una postura crítica que genere cambios en mi vida, tal vez, una onda pequeña que transforma el contexto que me rodea. Estas modificaciones personales pueden darse atendiendo a las implicaciones del conocimiento sensible, porque en ocasiones el proceso de investigación-creación permite sumergimos e integrarnos

.....  
1. Documento final Registro Calificado Maestría en Estudios Artísticos. Facultad ASAB. Universidad Francisco José de Caldas, p. 85.

2. Documento final Registro Calificado Maestría en Estudios Artísticos. Facultad ASAB. Universidad Francisco José de Caldas, p. 92.

Durante el desarrollo de una investigación-creación no solo se crean imágenes, se crean también sujetos, ya que sus lecturas, intervenciones y apropiaciones del mundo cambian con los nuevos aprendizajes de tipo sensible, académico, social y cultural. Y esto modifica al sujeto, ya que ahora este tiene conciencia de otro tipo de elementos, lo que le brinda una mayor conciencia de sí mismo y de su papel como actor-lector del mundo.

No debemos olvidar la revisión de las prácticas artísticas en el contexto local y otras maneras de concebir la investigación desde un planteamiento interdisciplinario y transdisciplinario. Para este caso, la investigación creación es un puente entre el acto de imaginar-investigar-crear-recrear-hacer, sin un orden, pues simplemente son componentes que se acompañan para dar un resultado de la indagación o evento de estudio.

### **Dar cuenta de un proceso**

Mi indagación: “Este montoncito de mierda que yo amaso, ahí ante mi puerta, es mío y nadie podrá decirme si está bien hecho o no” (Laporte, 1988, p. 35). La siguiente metáfora emerge del sentir, oler, gustar, tocar, ver, imaginar, escudriñar, recordar: casas, familias, días, colores, palabras, gestos, juegos, lluvias, risas, entre otras miles que me hacen lo que soy. Se trasciende no solo para brindar un informe, sino para estar en la vida y tratar de invitarla a que se sienten al frente de nosotros. Dejarla hablar y aprender a escucharla con mucha atención. Esta es la apuesta que toma la Maestría en Estudios Artísticos con sus principios epistémicos. Aquí se encuentran pequeños aspectos de orden experiencial, teórico, proceso creativo y quizás metodológico.

**Cuatro pasos para un proceso digestivo:** Ingestión, digestión, absorción y excreción. Pensé que esta intención investigativa era una completa mierda, pero mi proyecto aún es una materia no ingerida, que ni siquiera está en la ruta del tracto intestinal para que sea expulsada por el ano. Este trabajo de investigación está ingresando por un umbral, la boca, y busca salida para dar una reflexión, una representación de mi posición de mundo respecto a la indagación que trato y busco plantearme. En este instante, aun me encuentro

mascando, triturando y clasificando. Bolo alimenticio que se regurgita, y quizás, por ese motivo, no hay finalización de la danza fecal. Mi proyecto está situado en la primera fase de la digestión: ingestión.

Mi bolo se impregna aún más de ácidos salivales y se transforma a partir de los intercambios y nuevos saberes que se vayan adquiriendo en la Maestría y con las personas con la cual puedo interactuar. Por lo pronto, es necesario mascar y regurgitar para dar búsqueda al umbral inferior. Al salir, resignificar, esa materia ajena y propia. Necesario dar uso y compartirla.

### **El primer paso es poner la nariz; después, marcar tranquilamente**

Muevo mis fosas nasales y acerco la nariz a la mesa, porque tengo al frente platos servidos. Calientes, deliciosos, exuberantes. Soplar para dirigirlos al umbral superior, la boca. Han enfriado un poco, listos para darle cuchara o que me ayuden a cucharearlo. En ocasiones, colocan otras exquisiteces complejas, pero las hago retirar. Por lo pronto, el menú de la mesa es: corporalidad, heces, ordenamiento corporal, abyección.

### **El sabor, el olor, la textura, la mirada y el recordar en algunos alimentos**

Hace días, al meter algunos de mis dedos en la boca para tomar el bolo, me he dado cuenta de que mi corporalidad está presente en este proyecto. Por ejemplo, buscar relaciones entre la vida –mi vida, mi cuerpo–, las excreciones y algunas experiencias y las palabras que he tratado de ingerir me demuestra e interpreto que “cada hombre es la representación de todos los hombres” (Rico, 1988, p. 116).

Aquí se encuentra presente mi lugar de enunciación y la indagación de mi proyecto de investigación. Pero debo reconocer que esta mirada a lo corpóreo hace parte de los ejes temáticos de los Estudios Artísticos, que se proponen una revisión crítica de las disciplinas que teorizan el concepto cuerpo, sin negar el campo de las artes y la cultura. Entonces, al sacudirme y escudriñar un poco mi ser, puedo brindar una aproximación de lo que es mi cuerpo y comprender cómo se ha formado el cuerpo del otro. Siempre en búsqueda de una emancipación.



## Referencias

- Laporte, Dominique (1988). Historia de la mierda. Valencia: Pre-Textos.
- Rico, Arturo (1998). Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad. Quito: Abya-Yala.
- Niño Morales, Santiago et al. (2014). Diálogos sobre investigación-creación. Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos Facultad de Artes ASAB. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas.

# Dispositivos de confluencia entre humanos y entidades virtuales. Antecedentes de la configuración de una mimesis de lo virtual

*Natalia Marín Ruiz*

En este artículo expongo los antecedentes de la investigación-creación “Incorporación de las entidades virtuales. Hacia una mimesis de lo virtual”, configurada en la relación cuerpo-máquina, que permite indagar por la noción de entidad virtual. Motiva este proceso de investigación-creación la intención de aportar a la reflexión sobre las prácticas y los discursos contemporáneos a partir de nuestra relación con los dispositivos productores de virtualidad, reconociendo además la especificidad de las interacciones producidas gracias a la mediación tecnológica en el marco de la cultura posdigital, dimensión que no atraviesa aún los discursos de las prácticas relacionales. Con ello, además, contribuyó a la Línea de Investigación en Estudios Artísticos de la Maestría en Estudios Artísticos, desde el núcleo problémico “Estudios relacionales de las artes”.

Mi interés por las relaciones que se tejen entre distintos órdenes de la realidad (lo físico, lo virtual) mediante la apropiación de nuevas tecnologías y, en consecuencia, por las representaciones que de allí se derivan me lleva a indagar conceptual y creativamente a través de la exploración de dispositivos productores de virtualidad que, en nuestro contexto, potencian nuevas prácticas inscritas en la producción de la imagen en la cultura posdigital.

Es decir que, en tanto la influencia de estos dispositivos productores de virtualidad permean los modos en que nos imaginamos<sup>1</sup>,

.....  
1. Imaginar tiene en su raíz etimológica el término latino *imagināri*, que corresponde a la forma verbal de *imāgo*, es decir, imagen. Por lo tanto, su uso remite a los modos en que generamos imágenes mentales o materiales.

bien sea porque tales dispositivos sumergen a los usuarios en mundos virtuales o porque permiten a los sujetos la experimentación en el mundo físico a través de sus aparatos, estos se constituyen en motivo de la investigación-creación, para revisar desde allí los modos en que los dispositivos reconfiguran nuestra experiencia y, en consecuencia, la imagen que de ella se deriva y que producimos de nosotros mismos.

Doy apertura a la indagación sobre la “Incorporación de las entidades virtuales. Hacia una mimesis de lo virtual”, como un ejercicio que permite pensar las relaciones entre la realidad física y la realidad virtual, tomando como referencia y antecedente las formas de producción y circulación de imágenes de lo corporal, como posible registro de las formas de representación producidas en la pantalla, a través del dispositivo maquínico, como medio de producción simbólica.

### **Apertura a la investigación-creación**

El problema planteado busca dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo las entidades virtuales sugieren transformaciones de la imagen de los sujetos de la cultura posdigital y de qué manera son configuradas? A partir de este interrogante, el proyecto de investigación-creación busca reconocer cómo los medios y las tecnologías se constituyen en agentes de producción simbólica y cuál es su influencia en la producción estética que emerge con el advenimiento de la cultura posdigital. Me aventuro a suponer como investigadora que, enmarcados en ese contexto, los sujetos contemporáneos agenciamos autorrepresentaciones en distintas escalas, ejerciendo como operación estética una mimesis de lo virtual, que resulta evidente en aproximaciones conceptuales y artísticas acerca de la relación cuerpo-máquina, soportando la entidad virtual en el cuerpo como medio y buscando traer la imagen virtual al espacio de lo actual<sup>2</sup>.

.....  
2. Deleuze plantea en su obra *Diferencia y repetición* que “lo virtual no se opone a lo real, sino tan sólo a lo actual” (2002, p. 314), pues lo virtual es parte constitutiva de lo real y “posee una plena realidad en sí mismo” (p.318), mientras que lo actual se constituye por sí mismo como resolución del entramado que constituye lo virtual. En correspondencia con lo anterior, en este proyecto hago referencia a la actualización como dinámica que sucede en relaciones del espacio-tiempo y, por lo tanto, la considero una categoría performativa, aspecto que desarrollaré al hablar del cosplay como práctica relacional.

La apuesta metodológica del proyecto es por la investigación-creación, modalidad del campo de conocimiento de los estudios artísticos, que se indaga, a través de enfoque cualitativo de carácter interpretativo, aquello que hace posible estudiar la realidad para interpretarla a partir de información empírica, en el espacio donde se desenvuelven los acontecimientos a través de la observación etnográfica y ciberetnográfica. Los escenarios de la indagación definidos fueron la consulta de referentes y la exploración en redes sociales acerca de procesos de creación, representaciones y prácticas culturales. Se evidenció así cuáles de ellas corresponden a las entidades virtuales y se constituyen en configuraciones sistemáticas de las propiedades de la *mímesis de lo virtual*.

Para orientar mi ejercicio de ciberetnografía, en correspondencia con la naturaleza de la indagación, los referentes escogidos fueron Pearce, Boellstorff y Nardi (2009), en su investigación sobre las comunidades de juego, a partir de su experiencia de creación de un avatar para interactuar con jugadores en mundos virtuales. Por su parte Valls (1998) y Hine (2000) defienden el escenario virtual como un campo nuevo para la etnografía y plantean su abordaje metodológico. Las visiones de estos autores reiteran la necesidad de adentrarse en las comunidades virtuales para el desarrollo de procesos ciberetnográficos.

## **Reflexión**

La creación escritural que emerge de mi proyecto de investigación-creación se articula en tres ámbitos: el primero hace referencia a las formas de representación de las entidades virtuales con relación a los dispositivos que las producen; el segundo explora la práctica del cosplay en sus dimensiones sociales y artísticas; y el tercero se instala en la revisión de las formas de creación específicas a la cultura posdigital. En este texto, expongo los antecedentes de la relación hombre-máquina que me han conducido a la interpretación de la categoría central de la indagación: las *entidades virtuales*.

## Dispositivos de confluencia entre humanos y entidades virtuales

En el curso de los tiempos, los humanos hemos configurado sistemas de representación que responden al modo en que interpretamos la realidad. Estos sistemas encierran órdenes o cánones, técnicas, medios e intencionalidades particulares. Al respecto Debray (1994) sugiere que las imágenes en el tiempo de lo humano han pasado por tres modos de existencia: presencia, representación y estimulación, que a su vez median lo sobrenatural, la naturaleza y lo virtual, y señala que estas mediaciones no operan sobre la naturaleza de la imagen, sino que advierten una transformación de la mirada.

El régimen visual de nuestra época se caracteriza por la distribución globalizada de una virtualización de la mirada: la pantalla. Para Lévy “lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: La actualización” (1995, p. 18), y en ese sentido, tales entidades, objetos u acontecimientos portan y producen sus virtualidades, y la virtualidad es a la vez constitutiva de estos mismos.

En ese sentido, es importante comprender que las entidades virtuales son una dimensión de las imágenes, a las que podemos acceder digitalmente y que se presentan como simulaciones<sup>3</sup> del cuerpo físico, cuya forma se hace representativa de personificaciones modeladas que ocupan la visualidad del ciberespacio. Tal como indica Machado, la pantalla es “el lugar donde viven las imágenes, esas entidades virtuales que ‘imitan’ los gestos y los comportamientos de los seres de nuestro mundo, pero cuya existencia es puramente luminosa” (2002, p. 147). Al respecto, Gabriela Habich, en su Décalogo de la imagería electrónica, indica que “las nuevas iconografías digitales ponen en crisis los diversos sistemas de representación; tal vez porque, en su conjunción tecnológica, surgen con aspectos y características anteriormente inexistentes. Nuevos potenciales que acusan diferencias abismales con las imágenes técnicas tradicionales” (1999), y anota Phillippe Quéau: “la imagen generada por ordenador debe ser considerada como una metaimagen, o sea, como la actualización provisional de un campo de posibilidades. Desde esta perspectiva, la

3. Phillippe Quéau se refiere a la simulación como la “experimentación simbólica” de un modelo matemático. (1986, p. 112).

imagen generada en un ordenador sería algo necesariamente parcial, una metonimia de un universo plástico potencial” (1986, p. 190). Así pues, presumo que, como imaginario, las entidades virtuales no solo rompen el paradigma de la representación visual, sino que instalan una nueva relación entre la imagen y su espectador: la incorporación.

Para Paula Sibilia “el cuerpo humano parece haber perdido su definición clásica y su solidez analógica: en la esfera digital se vuelve permeable, proyectable, programable” (2005, p. 13). En el medio digital, tejemos relaciones con personajes como superhéroes, avatares y quimeras, que nos indican la aparente existencia de otro ser. Me atrevo a suponer que por efecto de la mimesis de lo virtual, los sujetos de la cultura posdigital trascendemos nuestra solidez analógica, haciendo que la condición material de nuestros cuerpos se constituya como interfaz portadora y resignificante de las entidades virtuales. Al respecto, en la contemporaneidad nuestra relación con el dispositivo de la pantalla no se centra, pues, en reconocernos como agentes pasivos que perciben una imagen, sino en devenir sujetos deseantes de esa luz que portan las imágenes que emergen de la pantalla.

Para aproximarme a las entidades virtuales como fundamentación de la indagación, exploré registros que, desde varias perspectivas, mapean la relación hombre-máquina y se enfocan en la cibercultura como espacio de construcción de subjetividades (Haraway, 1995; Turkle, 1997; Preciado, 2008). De modo paralelo, son puestas en relación aquellas visiones que abordan la conexión entre formas de producir una imagen corporal a través de la producción de artificios o artefactos (Baudrillard, 2006; Sibilia, 2005; Debray, 1994). Por otra parte, los antecedentes de este proyecto sobre las entidades virtuales me han permitido encontrar otras formas que en tiempos previos a la digitalidad ha tomado la entidad, como lo son: el disfraz, el ícono, la muñeca y el robot y el cyborg, y otros que delatan nuestra condición posdigital: la inteligencia artificial, el poshumano y los cuerpos-pantalla, además de prácticas, como los juegos de rol, el body art y el cosplay; todo ello como evidencia de una elaboración actual de las imágenes corporales, que, en consecuencia, me permiten enunciar la incorporación de las entidades virtuales como una manifestación de las reelaboraciones de la imagen del cuerpo en la contemporaneidad.

A mi modo de ver, una de las maneras en las que el sujeto contemporáneo experimenta estas transformaciones se da en el ámbito

del deseo, que se forma a partir del contacto con las entidades virtuales, su aparente belleza, su superficie lisa y brillante, y que redefine la imagen con la que el sujeto se encuentra ante el espejo, prefiriendo volver al espacio de la luz, quizás deseando habitarlo. Para ello apropia artificios como el maquillaje, la indumentaria, el body art, las cirugías cosméticas y los implantes. Desde mi perspectiva, estas prácticas configuran lo que para Ihde (2001) es una tercera categoría de lo corporal, donde nuestro cuerpo físico y fenomenológico se suma a la construcción corporal en los marcos de la cultura y lo social, cruzados transversalmente por la dimensión tecnológica. Así pues, eso a lo que denomino aquí entidades virtuales no respondería solo a la definición de Debray, quien considera que “una entidad virtual es efectivamente percibida (y eventualmente) manipulada por un sujeto, pero sin realidad física correspondiente” (1994, p. 238), ya que los cuerpos, en la virtualidad, representados como imágenes audiovisuales en la pantalla, también se incorporan a la realidad, mediante transformaciones temporales que afectan al cuerpo físico de los sujetos que desean encarnarlas.

Para dar cuenta de estas relaciones, y así acercarme a la formulación de las entidades virtuales como categoría fundamental, cito a continuación algunos antecedentes de la relación hombre-máquina, que aportan múltiples miradas sobre otras formas de incorporación.

### **Sobre el artificio y los órdenes corporales**

La sociología y los estudios culturales han abordado ampliamente el tema del cuerpo en la contemporaneidad, centrando sus indagaciones en las formas en que nuestro cuerpo es afectado física y simbólicamente. La multiplicidad de estas miradas puede resultar abrumadora, aun cuando se encuentran pocas elaboraciones sobre una nueva categoría de lo corporal que respondan a la relación que en esta dimensión pueda tejerse con dispositivos tecnológicos, condición que ha sido explorada ampliamente en la producción artística contemporánea.

1. En su mayoría, las perspectivas sociológicas centran su atención en criticar las dicotomías heredadas del pensamiento cartesiano y la reducción del cuerpo a lo vivo, físico, biológico y, por ende,

mecánico, “un pensamiento que privilegia la sustancia respecto del proceso, la materia con relación a la forma, la estabilidad por sobre la transformación, la simplicidad mecánica a la complejidad de la vida” (Najmanovich, 2001, p. 2), complejidad que solo hasta la enunciación de la cibernética por Wiener, en 1948, sería tenida en cuenta y que desde entonces intentaría ampliarse hacia territorios múltiples, como los de las tecnologías (Ihde, 2001; Sibilia, 2005; Preciado, 2008).

Beatriz Preciado define nuestro tiempo como era farmacopornográfica, una época regida por “un conjunto de nuevos dispositivos microprostéticos de control de la subjetividad con nuevas plataformas técnicas biomoleculares y mediáticas” capaces de reconfigurar la realidad “en sustancias químicas, en moléculas comercializables, en cuerpos, en biotipos humanos, en bienes de intercambio gestionables por las multinacionales farmacéuticas” (2008, pp. 31-32) y que en su influencia definen subjetividades toxicopornográficas que se constituyen además por aquello que consumen, “sustancia (o sustancias) que domina sus metabolismos, por las prótesis cibernéticas a través de las que se vuelven agentes, por los tipos de deseos farmacopornográficos que orienta sus acciones” (p. 33). Para Preciado, somos agentes del gran dispositivo capitalista que transgrede nuestra corporalidad para mantenernos activos en ella, cuerpos-máquina al servicio de su pensamiento creador.

### **Coevolución cuerpo-máquina**

Es importante tener en cuenta, desde una perspectiva crítica, los grados de favorecimiento que otorgamos a las representaciones de humanización de lo maquínico y de objetualización de los cuerpos, representaciones estas que constituyen dos estadios de la transformación de la imagen corporal. Respecto de las primeras, es bien evidente el profundo miedo que estos fenómenos producen en los sujetos, como plantea Mori en su teoría del Uncanny Valley. La idea de ser reemplazados y, por ende, dominados por máquinas que superen la condición humana configura una visión occidental que se opone a la noción de seres acompañantes que regula estas relaciones en el pensamiento oriental. Respecto a la segunda representación, que proyecta una clara referencia a lo cyborg, también hay oposición en las posturas teóricas. De una parte están los discursos positivistas



como el transhumanismo (Vita-More, 2009) que favorecen la tendencia a la maquinización de lo humano y, de otra, algunos teóricos de lo biopolítico nos llaman la atención sobre cómo cada vez resultaría más difícil evidenciar las transformaciones que las nuevas tecnologías ejercen sobre nuestros cuerpos (entre ellas, las denominadas *Flesh Machine* por el Critical Art Ensemble, y la ya referida *Farmacopornografía* enunciada por Beatriz Preciado), en tanto que su representación ya no es únicamente la de lo protésico, como objeto que se adjunta a un cuerpo, sino que suponen una afectación de eso que comprendemos como realidad. De esta manera, conviene revisar la genealogía de estas ideas.

### **La imagen exógena**

El primer estado referente a la relación cuerpo-máquina que me interesa revisar lo denomina Koval (2004) como integración exógena, producto de una lógica mimética en la construcción de las máquinas, de la cual emergen figuras como los autómatas y robots humanoides, que replican la forma y movimiento de animales y humanos, como valores de representación de lo vital. La réplica mimética distinguirá a estas máquinas de las máquinas industriales únicamente dedicadas a la producción y a la ingeniería. Así a las máquinas antropomorfizadas se les otorgan tareas distintas que en su mayoría procuran reproducir el funcionamiento de organismos vivos, usando la biomímesis como estética.

Un ejemplo de lo anterior es el *Canard Digérateur* que diseñó Jean Charles de Vaucanson en 1739, un autómata en forma de pato que intentaba reproducir las funciones digestivas de un pato real, en el que se inspiró el artista Vim Delvoye, para dar vida a su máquina *Cloaca*, que realmente es capaz de imitar la digestión de un cuerpo humano. El pato puede compararse con la ejecución de ejercicios virtuosos, tales como los *Karakuri* japoneses, artefactos capaces de hacer tiros a dianas, servir el té y replicar caligrafías, tal como el autómata del francés Henri Maillardet en el siglo XVII, el cual no era sólo capaz de escribir, sino también de dibujar, dando cuenta así de un discurso corporal que resignificaba las funciones de la máquina como acompañante u objeto de entretenimiento. Con los posteriores desarrollos tecnológicos, a estas construcciones mecánicas fueron

integrándose dispositivos electrónicos provenientes de la robótica, de allí que hacia finales del siglo XX robots humanoides hubiesen pasado de las prospectivas de la ciencia ficción a la vida real y alcanzaran cada vez más un acercamiento a una condición imitativa del humano. Recordemos al robot performer K456 creado por el artista Nam June Paik en 1964, atropellado durante uno de sus performances mientras caminaba por la quinta avenida en New York, o al amigable Asimo desarrollado por Honda durante veinte años y presentado al mundo en el año 2000, o la creciente proliferación de actroids que ya no solo son exhibidas como muñecas o bellas gynoids, sino que reemplazan a seres humanos en trabajos como ser modelo, vender boletas o incluso enseñar, hasta la aparición de la ídolo virtual japonesa Hatsune Miku, cuyo cuerpo ya no es el de una máquina robótica sino una personificación, a manera de proyección holográfica capaz de representar corporalmente los datos del banco de voz Vocaloid 2. Resulta evidente que nos enfrentamos a una multiplicación de la imagen corporal, en el territorio de lo denominado artificial por oposición a la condición natural-biológica que compromete a la vida.

No obstante, según perspectivas no biologicistas, la inserción de estas formas de lo maquínico en los espacios de la vida del hombre contemporáneo podrían suponer la aceptación de la condición de lo vital y, por tanto, de lo corporal, sin que ello dependa de lo biológico. Sobre el tema, las máquinas y robots del artista Fernando Orellana nos presentan una probable dimensión espiritual y onírica de estas incorporaciones. Como antecedente de esta perspectiva, las leyes de la robótica<sup>4</sup> que Asimov (1942) y la Carta de Ética Robótica, que actualmente está elaborando el gobierno de Corea del Sur para prevenir que los humanos abusen de los robots y viceversa, evidencian que es caduca la escisión entre artificio-naturaleza y, por tanto, constituyen una invitación a la redefinición del tema de la corporalidad respecto de lo maquínico.

.....  
4. "Un robot no puede hacer daño a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano sufra daño. // Un robot debe obedecer las órdenes dadas por los seres humanos, excepto si estas órdenes entrasen en conflicto con la Primera Ley. // Un robot debe proteger su propia existencia en la medida en que esta protección no entre en conflicto con la Primera o la Segunda Ley".

## Imagen endógena

La resignificación de lo corporal respecto de lo maquínico ocupará también la definición de la segunda forma de relación cuerpo-máquina, la integración endógena (Koval, 2004), la cual se funda hacia la mitad del siglo XX y hace referencia a un uso de lo maquínico como forma de expansión de sus capacidades fisiológicas, lo cual va a representarse en la prótesis. Esta nos permite pensar esta integración a la luz de la incorporación de múltiples formas de lo maquínico representadas por las nuevas tecnologías. La primera representación de lo endógeno será, pues, la del cyborg, definido por Clynes y Kline (1960) como un organismo cibernético capaz de vivir en condiciones extraterrestres, que simboliza la entonces nueva maquinización del cuerpo humano. Para Donna Haraway (1995), el concepto de cyborg adquiere una significación mayor en las sociedades actuales: “un Cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”, lo que define al ser contemporáneo como ontológicamente cyborg y desdibuja la dicotomía entre lo biológico y lo tecnológico, para constituir un lugar de hibridación de aquello que puede ser ambiguamente natural y artificial, nociones que, una vez superadas, se alejan de la lógica mecánica y hace que los cuerpos contemporáneos se presenten como “sistemas de procesamiento de datos, códigos, perfiles cifrados, bancos de información” (Sibilia, 2005, p. 13).

Artistas como Sputniko, Marcel-lí Antúnez, Orlan, Stelarc y Kac han desarrollado este tema en sus obras mediante la transgresión de sus propios cuerpos, cuestionando así la eficacia y adaptación de una biología estática frente a la configuración de una realidad ampliada por las tecnologías de información y comunicación, es decir, enunciando la obsolescencia del cuerpo biológico frente a una realidad construida tecnológicamente, muy diferente de la condición mecanicista de los siglos XVIII y XIX.

Las lógicas de lo corporal se manifiestan hoy como un asunto programable y codificable por cuenta de la expansión hacia lo que podríamos definir como configuraciones otras de lo maquínico-tecnológico –representado para Haraway (1995) por las tecnologías de las comunicaciones y las biotecnologías–, como “herramientas decisivas para reconstruir nuestros cuerpos, pues están construidas por

un mismo movimiento: la traducción del mundo al problema de códigos”. Tal noción la amplía Sibilia cuando afirma que:

Los organismos contemporáneos se transforman en cuerpos conectados, ávidos y ansiosos, cuerpos sintonizados y también sin duda cuerpos útiles. Acoplados a la tecnología digital, estimulados y propulsados por un instrumental siempre actualizado de los dispositivos no-orgánicos, cuerpos cuya esencia se considera inmaterial: pura información compuesta de energía eléctrica que podría ser transferida a un archivo de computadora, o bien alterada en su base genética para corregir eventuales errores inscriptos en su código, o bien hibridizada con los bits de otros organismos o con los más diversos dispositivos electrónicos (2005, p. 262).

De este modo, como la información se sitúa por sobre las lógicas previas que definían lo corporal de acuerdo con su estructura biológica y las nociones de movimiento, esfuerzo físico, gestualidad, sensaciones, entre otras, se plantean reconfigurables a la luz de los tecnocuerpos arquetípicamente representados en el Poshumano, es decir, en la configuración del hombre como una entidad indistinguible de la máquina (Hayles, 1999; Ema, 2008).

### **La imagen del cuerpo expandido**

Desarrollada desde comienzos del siglo XX, la relación cuerpo-información encuentra su potencia en los estudios genómicos, que ganarán un lugar importante en la década de los noventa y en la actualidad se presentan como lugares asequibles para la creación. Para Nayar (2007), hoy en día, la genética es mediatizada a través de formas de la representación visual, lo cual, a su parecer, da lugar al surgimiento de una nueva iconología, pero más allá de la sola imagen, lo que ha supuesto que este conocimiento en manos de bioartistas surja críticamente como un nuevo territorio plástico. En este marco, Catts y Zurr se atreven a hablar del cuerpo extendido, definiendo “una visión suave, artística y conceptual del tema de la vida mediada y aumentada tecnológicamente” (2006, p. 2), que intenta explicar la condición de semiser o semivivo, términos que usan para denominar cúmulos de células –biomasa y tejidos– disociadas del cuerpo, las cuales no encajan en las definiciones que la ciencia o la cultura hacen de lo corporal. Para precisar esta condición, los artistas se pre-

guntan: “si el cuerpo es una comunidad de células, ¿cómo nos podemos referir a la colección de células que crecen fuera del cuerpo?, ¿cuál es la ‘comunidad’ a la que pertenecen?” (p. 4).

Para ilustrar algunas formas del cuerpo expandido, resulta interesante partir de la historia corporal de Henrietta Lacks, una mujer fallecida en 1951 a causa de cáncer de cérvix, cuyas sus células tumorales fueron extraídas para estudio, sin su consentimiento, y luego nombradas por la ciencia como células HeLa –aludiendo al nombre de la paciente–, que en un laboratorio continuaron reproduciéndose después de su muerte, e incluso hoy continúan existiendo, se comercializan y son usadas para estudiar enfermedades, efectos de la radiación, realizar pruebas de productos cosméticos, desarrollar vacunas y ejecutar otros estudios científicos. El de Henrietta Lacks es un cuerpo que fue biológica y tecnológicamente fragmentado y multitemporalizado. Su familia llevó el caso ante la Corte por faltas a la bioética, y el juicio tuvo un infortunado fallo en el que el jurado determinó que los tejidos y células extraídos de una persona no son de su propiedad. Es posible incluso que nosotros mismos alberguemos algunas de estas células, en lo que consideramos nuestro propio cuerpo. Al respecto, es importante volver a la pregunta de Catts y Zurr sobre los cuerpos semivivos.

La creación artística ha cuestionado fuertemente la hegemonía de la tecnociencia y su dominio privilegiado de lo celular y lo biológico. Así, desde hace un par de décadas varios artistas han comenzado a trabajar con tejidos y cultivos celulares como materia para su obra, poniendo en tela de juicio nuevamente las dimensiones ética y estética que comprometen la manipulación de lo vivo, incluso cuando por ello puedan ser acusados de bioterrorismo, como en el caso de Steven Kurtz, a quien se le imputaba la muerte de su esposa por llevar a cabo experimentaciones artísticas con material biológico en su propia casa.

En esta línea de la producción artística, Julia Reodica cultiva células extraídas de su vagina, que combinadas con células musculares de roedores y colágeno bovino se transformaron en un tejido para producir HymNext (2004-2008), una serie de hímenes sintéticos que reemplazarían al original biológico, en una confrontación de las concepciones que su cultura originaria establece para esta membrana, antiguo signo de virginidad y pureza. Reodica resitúa el himen dentro

del cuerpo, disponiéndolo sobre cualquier otro orificio posible. Con ello realiza una fuerte y provocadora crítica de las prácticas sexuales. El cuerpo extendido permite así la quimerización de lo corporal, como en *The Cactus Project* una obra del C-Lab, en la cual un gen de queratina se introduce en la línea genética de un cactus, de modo que en lugar de púas le crece cabello humano, o como *Edunia* (2003-2008), de Eduardo Kac, un híbrido de sus células sanguíneas y una petunia, representado en venosidades rojas en la flor rosada. Ambos ejemplos son manifestación de una nueva biología, que anticipa un futuro en el que el cuerpo continuará reconfigurándose. En perspectiva, Michael Burton cuestiona con su obra *Stem* (2006) las formas económicas de la sociedad capitalista y asume que estas regirán en el futuro a partir de una comprensión del cuerpo como valor de cambio, en el cual cultivos de células madre, que crecerían en cúmulos adiposos dentro del cuerpo, podrían ser luego intercambiados por dinero, para beneficio de los estudios de las compañías productoras de recursos para la salud.

El proyecto *Tissue Culture & Art* (TCA) ha explorado ya el territorio de la carne cultivada en su obra *Victimless Series*, donde se contempla “la posibilidad de comer carne sin víctimas produciendo filetes semi-vivos”, transformando el alimento en una “nueva clase de objeto/ser” potencialmente explotable. Me pregunto, a propósito de lo anterior, cómo nos relacionaríamos con ese objeto/ser/cuerpo con el que otro se podría alimentar. ¿Le extrañaríamos?, ¿podrían generarse nuevas ritualidades en torno a la sacralización de esa forma de cuerpo desaparecido?, ¿sería probable que su consumo llevase a una nueva condición emocional/sensorial del cuerpo que lo recibe? Cabe recordar aquí las teorías de Hipócrates sobre los cuatro humores y su influencia en el desequilibrio de los cuerpos. Tuur Van Balen (2011) vuelve a esta teoría para su acción *Cook me-Black Bile*, en la que decide cocinar sangre extraída de su propio cuerpo por una sanguijuela que luego se transformará en un mousse que posteriormente el artista ingiere en un acto de reconfiguración de su propia corporeidad. *Antiviral*, de Brandon Cronenberg (2012), es una película en la cual se narra la historia del comercio de cuerpos-espectáculo y tecnocuerpos que van creando las coreografías propias de una sociedad futura, sujetos que pueden incorporar las enfermedades contraídas por sus ídolos, alimentarse de su carne, implantarse su piel. Con ello se delinea un

futuro cercano en el que la condición biológica de la corporalidad se verá exaltada por influencia del dominio espectacular de los relatos mediáticos, lugar de emergencia de los cuerpos-pantalla, luminosas imágenes del cuerpo.

### **La imagen de los cuerpos-pantalla**

Para Del Val, la esfera tecnológica es una de las formas de ejercer la producción de marcos estandarizados de comprensión de la realidad: “La cámara y junto a ella la pantalla y su correlato escénico en la sociedad del espectáculo” son artífices de una visualidad que influye en nuestro sentido de lo corporal (2008, p. 125). Somos un cuerpo objetualizado que enfoca y encuadra correctamente, como lo hacen las cámaras. De ahí el salto a la pantalla es simple: ante el auge de la digitalización en los años 90, el surgimiento de Internet y, con ello, de las redes sociales, espacios virtuales habitables, juegos en línea, hemos ido migrando nuestra experiencia vital a la pantalla. Nos conectamos con ella como antaño lo hacíamos con otros cuerpos. Nuestro cuerpo se ha hecho imagen y como imagen permite ser actualizada, transformada y reconstituida constantemente.

En la obra de Sherry Turkle (1997), pueden encontrarse referencias fundamentales a la construcción de corporalidad e identidad en el ámbito digital. Indaga en los metaversos y juegos en línea acerca de las relaciones que como seres humanos construimos a partir de las realidades que emergen en nuestra interacción con dispositivos tecnológicos. Cuestiona la posibilidad de que allí emerjan nuevas relaciones intercorporales, en tanto que estos espacios configuran la realidad deseada por muchos sujetos. Para Sibilia (2008), esto da lugar dos fenómenos: a hacer lo real una ficción y a la autoestilización de los sujetos, que se piensan como personajes de ficción.

Podría pensarse entonces que el cuerpo-pantalla es apenas evocación del cuerpo físico, pues, contrario a usarlo como referente mimético, lo usa como territorio de transposición dimensional. Es cada vez más frecuente encontrar cuerpos-pantalla habitando los espacios analógicos, e intuyo que estos cuerpos-pantalla podrían ser equiparados a las entidades virtuales.

## Hacia una mimesis de lo virtual

El tránsito por los dispositivos de producción de imágenes virtuales del cuerpo nos permite aproximarnos a la mimesis de lo virtual como una operación estética que no se constituye únicamente a partir de una acción de réplica o copia, sino que se produce en procesos de incorporación, lo cual le otorga un cuerpo a la imagen virtual, fisicalizándola e insertándola en un espacio distinto al de la pantalla. La presencia múltiple de las imágenes virtuales se redefine, al ser asimilada en las diversas variaciones que tienen lugar en la incorporación, con lo que se desborda la lógica de la simple imitación. Por lo tanto, se modifican las apariencias, a la vez que los efectos que estas producen.

Al respecto, me atrevo a pensar que el ejercicio de incorporación produce como efecto la emergencia de medios del cuerpo, en los que la propia autonomía, las relaciones que se establecen con otros, la imagen que se produce e interpreta sobre sí mismo y la experiencia mediada por la tecnología demandan ser revisadas en ámbitos como el de los estudios artísticos.

## Conclusiones

El tránsito conceptual por las formas de hibridación entre hombre y máquina que conducen a la emergencia de una mimesis de lo virtual da cuenta de cómo se han hecho difusos los límites históricamente trazados entre lo digital y lo análogo, lo natural y lo tecnológico, al punto que hemos de reconocernos en una dimensión de los posdigital y lo poshumano. Entendiendo que el prefijo pos- nos sugiere continuaciones, procesos, actualizaciones, nuevas imágenes y miradas críticas que respondan a cambios culturales y a mutaciones en proceso, resulta urgente diferenciar entre las modulaciones de lo digital y lo tecnológico frente a las intensidades de lo corporal y relacional, pues la condición híbrida que resulta de la incorporación de las entidades virtuales deviene tanto experiencial, espacial y materializada, como nuevamente virtualizada.

Lo anterior marca la necesidad de aproximar la relación entre humanos y entidades virtuales a un contexto próximo donde evidenciar operaciones estéticas y relacionales, razón por la cual el curso de



la investigación se orientará a la selección e indagación de entidades virtuales a través de la práctica del cosplay y el autoregistro. De lo anterior, como aporte de esta investigación, se espera identificar las transformaciones que estas prácticas sugieren a los ámbitos propios de la representación y la interpretación, como dimensiones de lo sensible que, agenciadas en una cultura posdigital, den apertura a otros ámbitos de referencia para los estudios relacionales de las artes.

## Referencias

- Anceschi, G. y A. Giordano (1990). Videoculturas de fin de siglo. Madrid: Catedra.
- Baudrillard, J. y A. Vicens (1978). Cultura y simulacro. Barcelona: Kairós
- Baudrillard, J. (2006). El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas. Madrid: Amorrortu.
- Baudrillard, J. y J. Solar (2000). Pantalla total. Barcelona: Anagrama.
- Catts, O. e I. Zurr (2006). Hacia una nueva clase de ser – El cuerpo extendido. En “Organicidades” [nodo en línea]. Artnodes, 6.
- Critical Art Ensemble (1998). Flesh machine: cyborgs, designer babies, and new eugenic consciousness. Brooklyn: Autonomedia.
- Castano, C. (2007). Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX. Madrid: Abada.
- Debray, R. (1994). Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu.
- Del Val, J. (2009). Cuerpo común y guerra de los afectos. Coreografías globales y cuerpos en serie del Afectocapital. Cuadernos de Información y Comunicación, 14, 121-139.
- Habich, G. (1999). Decálogo de la imagerie electrónica. Signo y pensamiento, 18(35), 39-50.
- Haraway, D. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza. Madrid: Catedra.
- Hayles, K. (1999). How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. Chicago: University of Chicago Press.
- Hine, C. (2000). Virtual ethnography. Londres-Thousand Oaks: SAGE.
- Koval, S. (2004). Integración endógena e integración exógena: los dos caminos del matrimonio hombre-máquina. Kubernética.
- Ihde, D. (2001). Bodies in technology. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Lévy, P. (1998). *Qué es lo virtual*. Barcelona: Paidós.
- Ena López, J. (2008). "Posthumanismo, materialismo y subjetividad". *Política y Sociedad* 45 (3), 123-137.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla: la aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.
- Mori, M (2007). The uncanny Valley. K. F. MacDorman y N. Kageki, trans., *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19(2), 98-100.
- Najmanovich, D. (2001). Del "cuerpo máquina" al "cuerpo entramado". *Campo Grupal* 30, Buenos Aires.
- Nayar, P (2007). *The New Monstrous: Digital Bodies, Genomic Arts and Aesthetics*. *Nebula*, 4(2), 1.
- Pearce, C., T. Boellstorff y B. Nardi (2009). *Communities of play: emergent cultures in multiplayer games and virtual worlds*. Cambridge: MIT Press.
- Preciado, B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Quéau, Ph. (1986). *Eloge de la simulation*. París: Champ Vallon.
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorganico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Turkle, Sherry (1997). *La Vida en la Pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet*. España: Paidós.
- Valls, J. L. (1998). *Dentro y fuera de la pantalla. Apuntes para una etnografía del ciberespacio*. I Congreso Virtual de Antropología y Arqueología, Ciberespacio, Octubre de 1998.
- Vita-More, N. (2003). *Transhumanism Art Manifesto*. Recuperado de: <https://www.digitalmanifesto.net/manifestos/35/>
- Wiedemann, Julius (2004). *Digital Beauties. 2D & 3D computer generated digital models, virtual idols and characters*. Italia: Taschen.

# Preguntas por la ausencia de un legado patrimonial de teatro musical en Colombia y su impacto en la investigación en estudios artísticos

*Andrés Rodríguez Ferreira M. G.*

Advirtiendo que las reflexiones que siguen son el resultado de las inquietudes, preguntas y apuntes surgidas del completo recorrido por los temas nodales de la materia electiva Patrimonio Cultural II, señalo que su consignación en el presente artículo me ha permitido una mirada más holística y comprensiva del campo referido a mi investigación y de sus consecuencias en aquellos que adelantan procesos de investigación en el campo de los estudios artísticos. La realidad nos indica que no son muchos los hallazgos y que los que hay no han sido inscritos ni en la categoría ni en el género propuesto, al modo de las culturas sajonas, lo que una vez más muestra que las taxonomías y clasificaciones también son heredadas de y postuladas por Occidente.

Explorando las determinantes históricas y culturales que nos alejan de tradiciones afines con condiciones similares, en cuanto al proceso de colonización (nombre anodino que esconde el vasallaje y arrasamiento acaecidos), podemos arriesgar una explicación acaso satisfactoria: en Colombia no se estructuró una idea de música nacional en la misma perspectiva que en otros países “colonizados”, como México, Brasil y Argentina. La presencia en el tronco occidental de la música sinfónica, erudita o académica de compositores como Silvestre Revueltas, Heitor Villalobos y Astor Piazzola, respectivamente, no se dio en nuestro caso colombiano. La existencia de compositores locales, contemporáneos a estos, como Guillermo Uribe Holguín, Adolfo Mejía y Antonio María Valencia, entre otros, no proyectó su

obra con la contundencia e impacto que el mundo musical les ha otorgado a los otros<sup>1</sup>.

No obstante, y au contraire, en el campo teatral los hallazgos de un lenguaje propio, auténtico y de resonancia allende las fronteras representaron valiosas obras de creación para mostrar y ser listados en el concierto continental. Las características que dieron origen y fuerza al llamado Nuevo Teatro Colombiano –y que no se han dado para la música nacional<sup>2</sup>– hacen que los nombres de Santiago García, Enrique Buenaventura –junto a sus colectivos teatrales Teatro Candelaria y TEC– y de dramaturgos como Jairo Aníbal Niño figuren en la lista mundial de creadores e innovadores teatrales, al lado de autores como Bertolt Brecht, Fernando Arrabal y Eugène Ionesco.

Dicho lo anterior –y en relación directa con el patrimonio que se construye en un tácito acuerdo por parte de una nación, que para el caso de los movimientos de música nacionalista se constituyó en reacción a la hegemonía de las escuelas italianas y alemanas–, formulo las siguientes preguntas: ¿Qué grado de responsabilidad le cabe al Estado, a la academia y a la sociedad por la ausencia de un patrimonio musical de las características mencionadas? ¿Por qué razones un país que preserva con celo su multiculturalidad no ha podido configurar un nacionalismo musical ni, por ende, una tradición susceptible de innovación? ¿Se puede afirmar que no puede haber teatro musical colombiano sin una propuesta de música nacionalista previa?

Pese a los interesantes aspectos sociológicos que podrían desencadenarse de las posibles respuestas, tamañas preguntas desbordan nuestra limitada perspectiva y conocimientos y, peor, el objetivo de este escrito se extraviaría. Se pretende acá simplemente ubicar las dificultades que presenta para los estudios artísticos la articulación de lo escénico-musical en nuestro país, sobre todo aquellos acercamientos que pretenden una configuración basada en un corpus patrimonial que arroje elementos de análisis en asuntos identitarios. La incógnita florece cada vez que se aborda la gran dicotomía tradición e innovación, a la luz de Pareyson (1987, p. 35), pero cuando a ella se suma la inexistencia de una tradición contundente y poderosa

.....  
1. Sobre al importante asunto se habrá de finalizar en un futuro no lejano, una condigna investigación.

2. En aras de la claridad conceptual, me referiré al término nacionalismo musical atendiendo a los alcances, configuración estética y epistémica que del mismo hace Donald Grout, en su libro Historia de la Música Occidental (1960).

como adelante señalamos, ¿qué camino toma el investigador desde el campo de los estudios artísticos?

Empero, no se puede desconocer la aportación hecha por los valiosos compositores colombianos mencionados y otros más en la búsqueda de ese segmento que se remonta al desarrollo del romanticismo tardío, aquel que, agotado en las genialidades de compositores alemanes, italianos y austriacos, se ubica en sus propios entornos geográficos y produce portentos sinfónicos y magnas obras de música para la escena: nombres como Kórsakov, Dvóák, Bartók, Grieg, Albéniz o Falla en el mundo y, además de los ya reseñados, Ponce, Gershwin, Copland y Guastavino en América, pueden dar la idea precisa que lo aquí se señala.

Abocándonos a señalar ese valor inmaterial entre patrimonio cultural e identidad nacional, y sus correspondientes valores en la formulación de un arte nacional, permítasenos citar el siguiente texto sobre el espíritu que se podría impulsar en torno a las políticas culturales y patrimoniales de la nación:

Poner en discusión la incidencia del mercado en la producción del patrimonio, su gestión y su legitimación, para vislumbrar alternativas que amplíen la reflexividad en la formulación de normativas y políticas culturales es un reto que debemos abocar desde el campo académico para potenciar la capacidad de acción y negociación de quienes participan en las diferentes instancias de la política y la industria del patrimonio cultural. (Chaves, Montenegro y Zambrano, 2009, p. 15)

Pero esa completa reflexión puede ser detonante en la formulación de unas políticas culturales que promuevan la creación y la formulación de expresiones artísticas conducentes a generar obras que de alguna forma indaguen acerca de lo que denominamos nacionalismo. Empero, la desconexión de la academia musical y sus orientadores –durante un siglo por lo menos– con las particularidades vernáculas que hicieron valiosísimos los nombres de los arriba citados –paradójicamente músicos formados en Europa–, impidió ver de una manera más creativa e inspiradora nuestra particular realidad.

## Afuera

El fuerte influjo que la ópera y sus formas hereditarias: drama, comedia y teatro musical, entre las más influyentes, irradiaron por las colonias americanas –anclando de manera decisiva en Estados Unidos en la forma del musical, music hall, comedia musical y opera pop–, crea un movimiento cultural y comercial que respondía a necesidades identitarias, (fundamentalmente desde lo “blanco, anglosajón y protestante” WASP) y se sustentaba en una industria del espectáculo con toda su tramoya: escuelas, creadores, compositores, diseñadores y, primordialmente, público.

En una posible asignación de la “personalidad” a los países que han desarrollado un lenguaje contundente de teatro musical y que bajo el término de idiosincrasia podrían generar una teoría de estilo, encontramos, entre otros, que en Italia la apropiación afectiva del subgénero proveniente de la “elitista” ópera en el “verismo musical”, permitió al hombre de la península itálica dar cuenta de su realidad social abordada con perspectivas contemporáneas (el naturalismo de la época). Apropiación que, al aguijonear el espíritu creativo y la ingente creación de obras, logró que se tradujera en música para la escena y obras del género el sentimiento popular que reflejaba sus angustias y miserias. En Francia se elabora la relación música-escena a partir de la profunda reverencia por el artificio de la palabra; y prueba de ello es la densa *tragedie lyrique*, la rimbombante *opera comique* y el elegante *ballet de cour*, géneros enlazados en la tradición de música para la escena. La configuración de un mundo escindido entre nobleza y plebe, la lucha permanente entre el refinamiento y la carencia de clase son las fuerzas que generan sus historias y dramas intrincados. Alemania reproduce en la profundidad de pensamiento que dimana de los dramas musicales wagnerianos la perfecta relación música-filosofía y drama-destino, interés central para el hombre del romanticismo alemán (aquí no incluimos las perfectas óperas a la italiana hechas por el genio de Mozart). La inevitable búsqueda de realización y trascendencia románticas que atormenta a los héroes y heroínas de la saga nórdica tiñe estos dramas de un tono griego en una poderosa alma germana.

En el Reino Unido y su antigua colonia, Estados Unidos, la cultura anglosajona se volcó en la recreación de historias enmarcadas

por un idealismo seráfico, mas no exentas de realidades agobiantes como la guerra, en busca de proyectar una identidad más mundana y cosmopolita en creaciones como *The Sound of Music*, *Mary Poppins* y *West Side Story*, con sus determinantes políticos y pugnas sociales (ocupación nazi, ética y marginamiento racial, entre otras).

### **Adentro**

Volviendo a estos lares, y admitiendo nuestra precariedad republicana, la cortedad de visión de nuestros gobernantes y su pequeñez histórica no soslayan la fortaleza de expresiones artísticas y culturales que trascienden, por su valor estético, las propias fronteras. La cumbia, el vallenato y el realismo mágico, como géneros o manifestaciones específicas, por un lado, concitan el interés foráneo, a la vez que de alguna manera nos permiten reconocernos mediante los conceptos de nación diversa y multicultural, pero, por otro lado, no dan cuenta de la diversidad y complejidad que nos nutre, amén de las problemáticas sociales de violencia política, pobreza y exclusión social que nos agobian. En otras palabras: “reducir la opción intercultural a una simple necesidad de ‘integración social’ o a un tipo de reconocimiento ‘dialogal’ puramente discursivo es solamente una nueva fantasía del orden existente” (Vich, 2006, p. 272).

Entonces ¿dónde estaría el patrimonio musical que nos sirve a la vez de conjuro y crisol para encontrarnos, identificarnos y avanzar como nación? (Lo que significa una cuarta pregunta.) La mirada tendría que dirigirse a lo central: la definición de las políticas culturales que hablen de ese país real –no del que ha sido configurado por los relatos oficiales–, aquel que se debate día y noche en dificultades proverbiales, algunas de las cuales las resuelve con imaginación y creatividad y otras –muchas– las tramita con violencia y muerte, mientras que las restantes quedan sin solucionarse en el tiempo y en el espacio.

Nuestro rol de “elaboradores” de metodologías que indaguen sobre el campo del arte y construyan discursos a partir de su dimensión estético-política no puede deslindarse de las implicaciones sociológicas subyacentes al discurso que promueve y estimula una hegemonía cultural. Debemos edificarnos como sujetos que controlan el discurso oficial, como punto de partida, y pese a la como-

didad que brinda la universidad pública –que no es formuladora de políticas públicas–, desde su lugar de enunciación de la cátedra libre, debemos proyectarnos más allá de lo que las ciencias sociales han conquistado, y ponernos en función de construir “tejido”:

Y ese tejido no puede zurcirse únicamente por caprichos de funcionarios que vienen y van al gairete de las políticas culturales y educativas en un país que no tiene ninguna constante. Deben ser las universidades fuentes confiables de indagación sobre los proyectos curriculares que demanda una nueva sociedad, transformadora, crítica y con consciencia de identidad cultural. El teatro musical, como se ha dicho arriba, ha sido vehículo expresivo a través del cual, países de todas las latitudes han construido su propia memoria y la forma de proyectarse ante los otros; ha comunicado los vasos que contienen elementos de nacionalidad e identidad cultural; ha dinamizado procesos creativos desde la escritura, la construcción simbólica, la iconografía, la música y el teatro, para finalmente “cantar” un lenguaje que le es particular, específico y privativo. Y desde ahí arranca la labor de la academia en el propósito de fundamentar, contextualizar y dotar de todos los elementos inherentes a la creación artística a una franja poblacional interesada y necesitada de espacios de formación artística enfocada en la creación [de un patrimonio, la cultura base y la consiguiente economía de la cultura] (Rodríguez, 2016, p. 131).

## **Conclusiones**

Desde el libro *El ciclo musical candelario, análisis y resignificación de un opus teatral examinado desde el proyecto de transmodernidad, donde se estudia “la aportación del Teatro la Candelaria de Bogotá a un esbozo de teatro musical colombiano, original y crítico”*, pretende el articulista dar respuesta a las inquietudes planteadas. Dicha publicación pretendía dar cuenta de una primera fase de la investigación “Elaboración de un marco conceptual que sustente y proyecte el diseño de un currículo en teatro musical en la Facultad de Artes ASAB, fundamentado en las propuestas escénico-musicales del llamado Nuevo Teatro Colombiano (proyecto institucionalizado)”. Como quiera que el presente artículo fue elaborado con anterioridad a su publicación, queremos invitar al amable lector especializado a una lectura implacable y crítica, con el propósito último de continuar trajinando este apasionante recorrido de la aportación a los estudios artísticos.

Es la producción circundante el resultado de unas visiones de país que no abarcan todos los sectores, pues el privilegio lo tienen



aquellos que disponen de los medios adecuados para elaborar, proyectar y promocionar sus resultados artísticos, que no son necesariamente contruidos a partir de alegatos o intereses claros de identidad.

Creemos haber propiciado otra lectura acerca de lo que es un lenguaje artístico construido con imaginación y simbologías propias, con la decantación justa que pide toda obra de arte. Para el caso de ese esbozo de teatro musical que produjo La Candelaria, es simplemente ver su época dorada con ojos más “sonoros” y menos políticos o ideológicos.

Finalmente, creemos que es a través del conjunto de expresiones culturales, vitales y artísticas sustentadas en lo propio como habremos de encontrarnos uno con otro, y que, si bien es mucho el camino por recorrer, el estudio de campos específicos inexplorados, como el teatro musical en Colombia, plantea una problemática a resolver en la configuración de criterios y agenciamientos a aplicar en las esferas académicas, gubernamentales y, ¡qué tal que no!, por los propios creadores.

## Referencias

- Chaves, Montenegro y Zambrano (2009). Mercado, consumo y patrimonialización cultural. Bogotá: Icanh.
- Grout, Donald (1960). Historia de la Música Occidental. Nueva York: Norton.
- Pareyson, Luigi (1987). Conversaciones de estética. Madrid: la Balsa de la Medusa.
- Rodríguez, Andrés (2016). El ciclo musical candelario. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Teatro La Candelaria (s.f.). Guadalupe años sin cuenta. En línea: Hemispheric Institute Digital Video Library: <http://hidvl.nyu.edu/video/000512389.html>
- Vich, Víctor (2006). Las políticas culturales en debate: lo intercultural, lo subalterno y la dimensión universalista. En Víctor Vich (ed.), El Estado está de vuelta. Desigualdad, diversidad y democracia (pp. 265-278). Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

# El Tango como baile relacional: una experiencia de conocimiento sensible<sup>1</sup>

*Edis Aleida Villa Martínez*

Inicialmente el proyecto de investigación estaba encaminado a hacer un análisis del baile de tango en relación con la tradición popular, la identidad y la corporeidad, como una práctica cultural apropiada por algunos grupos sociales colombianos, enfatizando en la observación y reflexión alrededor de las acciones corporales, casi rituales, de los milongueros en la ciudad de Bogotá. Ahora, en el transcurso de la Maestría y las fuentes teórico-prácticas aportadas en la misma, el proyecto se ha ido transformando y ajustando.

Tomando como antecedentes mis trabajos de pregrado, le he dado continuidad a un interés personal por comprender esta práctica artística que hace parte de mi vida, como una herencia familiar impregnada en mi cuerpo. En el programa de profesionalización de artistas de la Universidad Distrital pretendí decantar cuáles son las particularidades del tango como baile relacional, a partir de la aplicación de los conceptos de composición y dirección coreográfica. Pude comprender entonces que el tango, como baile relacional, requiere un estado de cuerpo particular que tiene que ver con la conciencia de ser sensible, sintiente, emotivo, expresivo y cambiante. En la Universidad Pedagógica Nacional procuré relacionar dos áreas de conocimiento específicas: la educación física como campo pedagógico y la danza como campo artístico, partiendo del análisis de mi experiencia docente y asumiendo el tango como una práctica artística y cultural que potencia la educación corporal y la construcción de la subjetividad, esto es, de re-conocerme como persona con capacidades, habilidades y debilidades corporales,

.....  
1. Este documento es una reflexión en torno a la pregunta por los estudios artísticos desde el trabajo de investigación en configuración

emocionales, sociales y re-conocer al otro en términos de respeto, tolerancia y aceptación por la diferencia. Actualmente, en el nivel de maestría, surge en mí la necesidad de indagar acerca de la naturaleza sensible del tango. De ahí que el problema de investigación gire en torno a la pregunta: ¿qué elementos del tango determinan que sea una fuente, vía o manera de conocer sensiblemente el mundo?

En esta medida, el objetivo general del proyecto de investigación es analizar el tango como una fuente de conocimiento sensible. Como una ruta a seguir para llevar a cabo dicho objetivo, pretendo indagar sobre los conceptos de corporeidad y conocimiento sensible e interpretar el tango en su naturaleza sensible, como baile que es. Esto evidencia tres categorías de análisis que guiarán el recorrido de la investigación sobre el baile de tango: la práctica social, la corporeidad y el conocimiento sensible. A la luz del método fenomenológico, estas categorías aportarán herramientas para describir el significado de las experiencias vividas con una mirada integradora del proceso de investigación y del fenómeno a investigar. La recolección de datos y el análisis de las experiencias sensibles con el tango me han permitido construir conocimiento, reflexionar sobre diversas dimensiones de la vida y erigirme como ser humano cualitativamente superior en diferentes facetas u órdenes de mi vida: como mujer, como bailarina, como docente, como directora, como gestora cultural, como persona, etc., para luego contrastar, correlacionar (no comparar) mis propias experiencias sensibles con las experiencias sensibles de una pareja de cultivadores de tango (bailarines profesionales) mediante entrevistas abiertas, y de algunos de mis estudiantes de tango, en trabajos escritos, conversatorios y clases prácticas. De tal manera, así puedo indagar qué ha significado el tango para ellos desde diferentes puntos de vista, priorizando lo sensible.

Esta reflexión en torno a la pregunta por los estudios artísticos la hago a partir de mi propia experiencia con el baile de tango y de la revisión bibliográfica, que arrojó algunos referentes teóricos que, poco a poco, fueron configurando el marco teórico del informe escrito. El resultado final del proceso investigativo, podrá satisfacer la necesidad personal de reflexionar acerca del baile de tango, puesto que he dedicado la mayor parte de mi tiempo a practicarlo.

## El tango en mi vida

Este proyecto parte de un interés personal por comprender una práctica artística que hace parte de mi vida, puesto que, al pertenecer a una familia paisa amante de la música y el baile, el tango integra el legado cultural que recibí de ellos como herencia inconsciente impregnada en mi cuerpo. Tomo como antecedentes mis trabajos de pregrado, tanto de la Universidad Distrital como de la Universidad Pedagógica Nacional, los cuales, junto con mi experiencia en el campo, se constituyen ahora en mi lugar de enunciación, en el desarrollo del presente ejercicio investigativo, para indagar acerca del tango en tanto práctica corporal y sensible expresada en el baile.

Inicialmente el tango para mí fue un hobby, una actividad corporal que alternaba con mis estudios y con otras actividades diarias. Crecí en el seno de una familia tradicionalista y católica, cuyo núcleo familiar se componía de papá, mamá y cuatro hijas, pero también compartíamos la vivienda con mi abuela materna, que nos cuidaba mientras mis padres trabajaban y, aunque no vivíamos cerca de mi abuela paterna, teníamos (y aún tenemos) un vínculo muy cercano con ella y con mis tíos y tías. Mi madre amaba mucho la música y el baile, pero su vida artística se vio sacrificada por la condición económica de la familia en su juventud. Fue una mujer muy alegre y con espíritu luchador; mi padre, por su parte, es callado y tímido; ello se debe quizás a que su juventud se vio marcada por el sufrimiento que mi abuelo le causaba a mi abuela y a que mi papá, siendo el mayor de siete hermanos, tuvo que asumir la responsabilidad de la familia desde muy temprana edad. Por eso creo que mi gen artístico, el que descubrí a mis 16 años de edad, lo heredé de mi madre, más que de mi padre, y de mi abuela, quien ha vivido toda su vida en Manrique, uno de los barrios tangueros de Medellín que se ha caracterizado, al igual que las personas que lo habitan, por ser rumbero y melancólico a la vez (Villa, 2011).

Quería bailar tango para tener un reconocimiento familiar, porque mi hermana mayor era quien se destacaba en la casa por su excelente rendimiento escolar y universitario, y era mi ejemplo a seguir. Yo, en cambio, académicamente no fui la mejor. Era la artista, y mi protagonismo resaltaba en las fiestas familiares. Entonces el tango se convirtió en el medio a través del cual podía expresar que yo existía y hacía parte de la familia. Fue una manera de figurar en ella y lograr

que me dieran tanta importancia como lo hacían con mi hermana, ya que en mi hogar nadie bailaba tango, a excepción de mi abuela, que lo bailó en su juventud. Al resto de mi familia les gusta mucho el tango, pero para ellos es una música que no quieren bailar porque prefieren cantarla (Villa, 2011).

Bailar tango me dio entonces un lugar en mi familia y en mi grupo social, y hoy me permite expresar ese otro yo que no aflora en mi vida cotidiana, que busca otro modo de relación con el mundo a través del cuerpo en movimiento. Tuve la oportunidad de vivir el tango en clases, espectáculos, seminarios, milongas y campeonatos. Después, afloró en mí un interés por estudiar, ya a nivel universitario, una carrera relacionada con el cuerpo, donde pude correlacionar este tango que porto conmigo en el campo de la danza y en el campo pedagógico como hecho artístico y social. Actualmente, me interesa indagar acerca de la naturaleza sensible del tango como una posible fuente de conocimiento.

### **Conocimiento de experiencia = conocimiento sensible**

Según Sergio Rábade Romeo, las expresiones “experiencia” y “conocimiento sensible” se han usado como sinónimos, puesto que “para muchos el mundo de la experiencia cognoscitiva coincide con el mundo del conocimiento sensorial” (1985, p. 93). En este sentido, el conocimiento sensible está relacionado con la cualidad sensible del cuerpo. Asimismo, el autor, en el campo gnoseológico de la experiencia que analiza, se pregunta si existe un nivel de conocimiento sensorial puro o si, por el contrario, se puede asumir que el conocimiento racional no puede adjetivarse como sensible. Ello para analizar si es posible distinguir y hasta separar niveles de conocimiento totalmente distintos en el dinamismo humano, de tal modo que cada uno tenga su respectiva autonomía: el conocimiento sensible en el origen de los contenidos y el conocimiento intelectual en la manipulación legalizadora y generalizadora de los contenidos de que disponga (p. 95).

Evidentemente, ambos niveles de conocimiento se requieren y complementan. Ello se debe a la condición holística del ser humano, en la que solamente pueden diferenciarse niveles energéticos, corporales y de conocimiento en el proceso de su desarrollo evolutivo (Rico, 1998), sin que puedan separarse; por el contrario, deben asu-

mirse en términos de interrelación y dependencia mutua, porque “el dinamismo cognoscitivo del hombre es un todo continuo, en el que cabe distinguir planos o niveles, pero no hacer cortes absolutos” (Rábade, 1985, p. 95).

Como un acercamiento a una definición de lo “sensible”, para Katya Mandoki (2006a, p. 64) esta palabra evoca una familia de términos que son semejantes por su raíz común “sen” y se derivan de la sensibilidad, pero no se limitan a uno solo de ellos. La Real Academia Española define la sensibilidad como la facultad de sentir, propia de los seres animados y lo sensible como adjetivo, que se siente física y moralmente, puede ser conocido por medio de los sentidos y es perceptible, manifiesto, patente al entendimiento. Por otro lado, define la sensación como la impresión que las cosas producen por medio de los sentidos (RAE, 2001). Todos estos conceptos nos remiten al cuerpo y sus sentidos, y pueden unificarse con el término “percepción”, que proviene del verbo “percibir”, definido por la RAE como el recibir por uno de nuestros sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones externas, y como comprender o conocer algo.

Siguiendo a Rábade (1985), la sensación está conformada por datos sensoriales puros que hacen parte de la percepción, y esta última es considerada como una forma de conocimiento humano que ha sido calificado como conocimiento de experiencia o conocimiento sensible. Parafraseando al autor, la percepción es un conocimiento sensible porque incluye elementos sensoriales y, además, porque cada uno de estos elementos constituye el eje de integración de cada conocimiento perceptual. Es decir, en torno a un dato sensorial, que puede ser auditivo, táctil, visual, etc., se nuclea la unidad de sentido que nos estructura como un todo complejo. Dicha complejidad alude al hecho de que el conocimiento no puede asumirse como pura y simple sensación, puesto que en el dinamismo humano no es posible la actuación atómica y aislada de un órgano, sino que los sentidos y sus funciones orgánicas se integran en el esquema corporal y en la sinergia de nuestro cuerpo “percipiente” como un todo (pp. 101-102).

Para Rábade la sensación no comporta un conocimiento por sí misma, porque en ella no intervienen elementos de la memoria, en imágenes o intelectuales, y por esto la define como respuesta sensorial, diferente o menos compleja que la percepción. Sin embargo, Rico Bovio emparenta los conceptos de “sensación” y “percepción” como

sinónimos, los cuales son usados dependiendo del contexto o campo disciplinar. Define la sensación como fenómeno general de la vida y resalta la estrecha relación que hay entre esta y la consciencia:

“Sentir” o “percibir”, según el uso adoptado, es detectar aspectos de la realidad exterior para reaccionar frente a ellos. Se trata de una apertura vital con pretensiones cognoscitivas en el amplio sentido, dado que no es de índole pasiva de una grabación, sino con el objeto de responder adecuadamente a los estímulos recibidos, los cuales son usados como “información”. De esta manera no encontramos impedimento alguno para sostener que la sensación es una cierta clase de “darse cuenta” y ¿no es precisamente el “darse cuenta” la nota peculiar de la consciencia? (Bovio, 1998, p. 64).

En esta medida, “percibir” o “darse cuenta” es ser consciente de algo a partir de la experiencia, lo que evidencia un conocimiento. Estos dos autores toman como material de sus análisis filosóficos la obra de Merleau-Ponty, análisis que me han dejado ver interpretaciones diferentes de la misma, pero no distantes, que son importantes para el proyecto de investigación. Para Rábade (1985), en su análisis gnoseológico de la experiencia, es imprescindible la mediación del lenguaje, los conceptos, el pensamiento, para generar uno de los niveles más altos de conocimiento, que es, sin duda, el racional, propio de los seres humanos, puesto que son poseedores de un cerebro mucho más desarrollado que el de otras especies. Rico Bovio (1998) no discrepa de Rábade, puesto que en su visión holística del ser humano el último nivel alcanzado es el racional, que desemboca en el desarrollo de la persona y su autoconsciencia, para lo que también es imprescindible la mediación del lenguaje y la cultura.

Pero, entonces, ¿solamente podemos dar estatus de “conocimiento” a aquellos datos percibidos cuando logran un nivel racional mediado por el lenguaje verbal? De acuerdo con Rico Bovio (1998), en ciertas ocasiones se reduce la acción interventora del lenguaje a ese “darnos cuenta”, como pasa por ejemplo en la vivencia estética, y es entonces cuando toda esta teoría se conecta con la danza, como campo de conocimiento, más específicamente con el baile, como una de sus expresiones o manifestaciones y como lenguaje corporal.

Partiendo de Merleau-Ponty, se define el esquema corporal como una manera de experimentar que mi cuerpo está en el mundo como un todo; por ello el cuerpo tiene una capacidad significativa natural para com-

prender su mundo, sin tener que pasar por las “representaciones” ni subordinarse a una “función simbólica” u “objetivante”, y esto lo hace a través del movimiento. Al ser el cuerpo el vehículo de ser y estar en el mundo, es a través del movimiento como genera su mundo, le da sentido y crea significaciones nuevas y nuevos hábitos motrices. Con el movimiento crea su cultura (Rico, 1998, p. 46).

Con una mirada fenomenológica, para Luz Helena Gallo (2010, p. 76) este movimiento corporal puede presentarse de dos maneras: como “ser movido”, en un movimiento pasivo, biológico, natural, no voluntario ni espontáneo –un movimiento mecánico que puede explicar la física-; y como “moverse”, con lo que alude a un movimiento que parte de la intencionalidad motriz, entendida como forma de conciencia perceptiva, operante de los deseos y la subjetividad. Esta “intencionalidad motriz” se diferencia de la “intencionalidad de acto” en la medida en que es “operante y pre-reflexiva, y consiste en ese movimiento de la existencia por el cual nos dirigimos al mundo” (Merleau-Ponty, citado en Gallo, 2010, p. 91), mientras que la “intencionalidad de acto” es temática y discursiva y se refiere al hecho de tener conciencia racional de algo. A esta última pertenecen nuestros juicios y tomas de posición frente a la realidad (p. 91).

“Moverse” es, pues, un acto libre a través del cual el hombre toma conciencia de sus capacidades para satisfacer sus necesidades, lo que le permite abrirse al mundo y experimentarlo. “En este sentido, mover el cuerpo es apuntar a través del mismo hacia las cosas, es dejarle que responda a la sollicitación que estas ejercen en él sin representación alguna” (Merleau-Ponty, citado en Gallo, 2010, p. 91). Es por esto que la intencionalidad motriz no es atributo de la conciencia, sino que es pre-reflexiva y hace parte de la experiencia:

En el baile es el cuerpo el que atrapa y comprende el movimiento, es la captación motriz de una significación motriz. Resulta de ello que los lugares del espacio no se definen como posiciones objetivas, sino que se presenta como una situación. “Un movimiento se aprende cuando el cuerpo lo ha comprendido, esto es, cuando lo ha incorporado a su mundo” (Merleau-Ponty). Aquí, el comprender se entiende como sentido porque la intencionalidad motriz no se corresponde con un acto de pensamiento o conciencia “pura” o como operación de un yo puro sino como contenido sensible. Es decir, a diferencia de una intencionalidad de la conciencia, la intencionalidad motriz no es pura conciencia de algo sino que es también un modo de percepción y de



entendimiento que remite a una determinada manera personal de entender y asumir el mundo (Merleau-Ponty, citado en Gallo, 2010, p.92).

En última instancia, la intencionalidad motriz, al ser un modo de percepción y de entendimiento, es un modo de “darse cuenta”, un conocimiento sensible que da cuenta de una determinada manera de entender el mundo, la realidad, y el baile nos ofrece una manera, entre tantas, de lograrlo. Rico Bovio emplea el vocablo “consciencia” en un sentido amplio, para referir a todas las formas del “darse cuenta” de los seres vivos, y reserva la expresión “consciencia reflexiva” para designar la modalidad específica del hombre, a través de la cual se genera la autoconsciencia, ese darnos cuenta de nosotros mismos (1998, p. 65). Este conocimiento sensible que se genera en la práctica del baile puede proyectarse a un nivel racional gracias a esa “consciencia reflexiva” que está mediada por el lenguaje, lo cual afecta la dimensión de la persona y transforma la realidad a la cual pertenece.

### **El arte como lenguaje específico**

“La especificidad del arte como modo de producción de pensamiento es que en la acción artística, las transformaciones de la textura sensible se encarnan, presentándose en vivo. De allí el poder de contagio y de transformación que esa acción lleva potencialmente: es el mundo el que esta pone en obra, reconfigurando su paisaje.” Suely Rolnik (s.f./a)

El conocimiento sensible es una cualidad congénita del ser humano, puesto que gracias a la percepción corporal el hombre conoce y se apropia de su realidad. Entonces, la pregunta ahora sería: ¿cuál es la especificidad del arte como disciplina respecto a este tema? Esto nos remite a un campo de la estética, objeto de estudio de diversos autores y disciplinas. Para el presente trabajo, tomaré como referente teórico a Mandoki (2006), quien aporta una mirada crítica a la estética tradicional y propone una prosaica o estética de la vida cotidiana, como categoría de estudio importante en dicho campo. “La teoría estética tradicional supone que el objetivo de esta disciplina es descubrir las características especiales de los objetos que puedan ser categorizados como estéticos, particularmente de ciertos artefactos clasificados como ‘obras de arte’ elucidando qué criterios deben nombrar tal clasificación” (2006, p. 61).

Evidentemente, esta teoría tradicional de la estética se contextualiza en unos parámetros modernos en los que prevalece un orden dominante de conocimiento racional que se caracteriza por ser excluyente de otros modos del conocer humano. Para Mandoki (2006a, p. 16), la estética no puede limitar su estudio solamente como teoría filosófica, puesto que de ella emanan diversas categorías de análisis y perspectivas, desde lo cultural, lo social, lo político, lo económico, lo histórico, lo antropológico, entre otras. En esta medida, lo bello es una de tantas categorías de la estética, que se manifiesta a través del arte, pero no es la única categoría a la cual debería dedicarse la teoría estética, puesto que, por su etimología griega, “la estética se refiere específicamente al sujeto de sensibilidad o percepción” (p. 64).

La autora expone entonces la estética como el estudio de la estesis, entendida como la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso. Esto genera un desplazamiento del objeto de estudio, que pasa de esos momentos privilegiados de la “contemplación estética” a la condición de estesis del sujeto abierto a la vida y al mundo. La estesis como condición fundamental de todo ser viviente. En esta medida, Mandoki propone estudiar la estética por fuera del campo privilegiado del arte, cuyo interés ya no gira en torno al objeto artístico, sino al sujeto, porque lo bello solo existe en los sujetos que lo experimentan. Así, no es una cualidad de los objetos en sí mismos, sino un efecto de la relación que el sujeto establece con el objeto. Tampoco el arte es exclusivo de la obra ni de la forma con que se expresa, sino que incluye al artista –quien comunica emociones a través de ese lenguaje específico que es el arte– y al espectador – quien percibe e interpreta una expresión de emociones y genera otras a partir de su experiencia con tal objeto- (pp. 19-21).

Para mi investigación lo interesante de esta teoría que propone Mandoki es el valor que da a la vida cotidiana y a la estética que emana de sus acciones. En palabras de la autora, “ya no se puede hablar de Sensibilidad con mayúscula y en singular como patrimonio privilegiado de genios y artistas, críticos o *connaisseurs*, sino de sensibilidades en plural, expuestas y vulnerables a la vida, que se revisten de diferentes maneras dependiendo del contexto cultural” (2006a, p. 10).

Y define la prosaica como la “estética de la vida cotidiana que se expresa de mil maneras; pero el papel primordial que la estética tiene

en nuestra vida cotidiana se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales” (p. 9). Estas se gestan en la comunicación e intercambios con otros sujetos mediados por sus condiciones corporales, históricas y sociales que se van construyendo gracias a sus experiencias. Bailar tango hace posible dicha comunicación e intercambios entre sujetos.

Atendiendo al campo de conocimiento al que se dirige la Maestría en Estudios Artísticos (MEA), y siendo estos una de sus líneas de investigación, en la que “se propone el estudio de desplazamientos teóricos y prácticos que históricamente son consecuencia de la enseñanza del arte basada en los pilares del esquema hegemónico tradicional” (2010, p. 84), el baile emerge como una práctica artística “otra”, popular, que se presenta extraacadémicamente y hace parte de lo cotidiano y remite al juego, al divertimento y al placer. Por ello puede definirse como una de las “diversas manifestaciones e interacciones que se dan entre el arte y la cultura como modos legítimos de conocer, crear y establecer vínculos sociales, para aportar a la transformación de las condiciones de vida de los individuos y las colectividades” (MEA, en línea), lo que evidencia que el ser humano no solamente tiene como vía de conocimiento su capacidad racional.

En este campo específico del arte, entiendo entonces el “conocimiento sensible” como una forma de nombrar o hacer “ver” esas maneras “otras” de conocer la realidad que no van en la misma línea del orden que privilegia lo racional. Maneras de conocer el mundo a través de experiencias multisensoriales, para recordarnos que el ser humano no solamente se relaciona a través de los ojos y la razón, sino también a través de su piel, su boca, su nariz, sus oídos, su corazón.

... pensamos transitoriamente los estudios artísticos como una noción que habla de un campo epistémico emergente, en las fronteras de las artes particulares, las disciplinas científicas y el conocimiento ancestral y popular donde pueden agenciarse procesos de creación de conocimiento y de formas simbólicas que subvierten el orden actual de las cosas en la sociedad del capitalismo contemporáneo” (MEA, 2010, p. 25).

Ahora bien, no me interesa con este trabajo vanagloriar el conocimiento sensible en detrimento del conocimiento científico, se trata más bien de comprender el vínculo que existe en entre ambos y la importancia de su entramado para el desarrollo humano. Sin em-

bargo, teniendo en cuenta el carácter exclusivo y excluyente que el pensamiento moderno introdujo en nuestras sociedades, dando primacía al orden racional-mental, sí es de mi interés valorar esa condición sensible del ser humano, sus prácticas estéticas-prosaicas y la importante participación de estas en los procesos cognitivos de la persona, puesto que afectan su dimensión personal. De acuerdo con Rico Bovio, “el arte es una de las extensiones corporales de nuestra vida psíquica. Pero mientras las matemáticas extienden las operaciones racionales, el arte hace otro tanto con la emoción. Se trata de un nivel afectivo superior de emociones simbólicas” (1998, p. 139). No obstante, apoyándome en Mandoki (2006a), no aludo al Arte propio de genios creadores, sino a la prosaica, para identificar el baile de tango como una práctica artística cotidiana y popular, correspondiendo también con los estudios de la sensibilidad o conocimientos sensibles que propone la Maestría como uno de los núcleos articuladores para la investigación-creación, en la línea de investigación de los Estudios Artísticos, a través de los cuales se pretende hacer una revisión crítica de las nociones y teorías del conocimiento logocéntricas.

Los estudios de la sensibilidad o conocimientos sensibles buscan provocar la comprensión integrada de la acción intelectual como acción sensible y de la acción sensible como acción intelectual, con miras a la flexibilización de las nociones de investigación y creación, con la mira puesta en las artes para la vida, para encarnar socialmente la comprensión del conocer como el modo en que habitamos y nos relacionamos con el mundo de la vida y los modos en que somos, hacemos y pensamos la vida. El conocer, como potencia y habilidad, se pone en juego en todas las facultades humanas, como competencias que se ejercen, se enriquecen y se modifican (MEA, 2010, p. 85).

### **Cuerpo vibrátil y baile relacional**

Un primer acercamiento al concepto de cuerpo vibrátil se dio en la elaboración de mi trabajo de grado en el programa de profesionalización de artistas de la Universidad Distrital; sin embargo, ahora es necesario profundizar en el tema, dada su importancia para comprender la condición corporal que requiere la práctica del baile de tango. Esto me lleva también a establecer la necesidad de ahondar en la cualidad del tango como baile relacional.

Nicolas Bourriaud ve el arte relacional como un arte que toma “como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que [como] la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”, el cual se gesta a partir del desarrollo de un modelo cultural urbano que potencia los intercambios sociales. En esta medida, el arte relacional se ocupa menos de la producción de objetos artísticos y obras, como espacios por recorrer, y más de la problematización de las relaciones sociales y humanas. Una forma de encuentro intensivo que parte de la intersubjetividad y tiene por tema central el “estar-junto” y la elaboración colectiva de sentido (2008, pp. 13-14). Actualmente asistimos a una posible mala interpretación de estas ideas del autor sobre arte relacional, dado que hay un gran florecimiento de este tipo de estrategias que no logran el objetivo contundente de “estar-junto”, sino que consisten “en tratar como materia plástica el campo relacional para luego exponerlo como obra de arte” (Buitrago, 2014, p. 47), lo que desemboca en la tan discutida fetichización de la obra de arte y del artista como genio creador.

De acuerdo con Buitrago (2014, pp. 46-47), para que el arte sea relacional es necesario que una comunidad sea invitada a participar en un diálogo creativo y vinculante, como los que se establecen en cualquier relación, ya sea personal o profesional. A través de estos vínculos se generan posibilidades agenciales para satisfacer necesidades vitales de cohesión, de intercambio y de auto-representación de todas las personas involucradas en el proyecto artístico. Pero se ha fallado metodológicamente en la creación de este arte relacional, en la medida en que el artista se acerca a una comunidad, convive con ella, vive la experiencia, toma la información necesaria y hace la obra con la “colaboración” de las personas, y después agradece, pero no pasa nada más. Es decir, el artista no trasciende su mirada de la comunidad como un recurso para crear su obra, de tal manera que pueda generar encuentros mucho más densos, amistades, esfuerzos compartidos, emprendimientos, diálogos agenciales que beneficien tanto a la comunidad como a sí mismo y que dejen ver la manera como el proyecto afecta las necesidades sentidas y vitales de todos los involucrados. Así, las personas de la comunidad dejan de ser simples herramientas para la construcción de la obra del genio creador y se abren espacios para compartir conocimientos y experiencias,

lo cual posibilita cambios de incidencia tanto estética como política para el colectivo.

Aun generando estas situaciones, como lo propone Buitrago, se sigue hablando de obra de arte como un producto que arroja el encuentro, ya sea una instalación, un performance, una exposición, etc., pero lo relacional en el baile de tango, en su sentido de práctica social, tal y como se asume en mi ejercicio investigativo, no persigue la creación de una obra, sino generar un momento compartido: en la milonga prevalece la experiencia, y a través de esta se genera la creación sensible, gracias a la improvisación del movimiento motivado por la música, la disponibilidad del espacio y el contacto corporal con el otro. Es por esto que se puede decir que la creación sensible no es exclusiva del campo del arte, sino que es una condición congénita del ser humano, presente tanto en el campo poético como en el prosaico... y también en el campo científico.

Para Ángel Quintero (2009), el baile es de por sí relacional. Es una forma de comunicar emociones, saberes, identidades y sentidos de historia compartida, de pertinencia social y de ciudadanía, que hacen parte del “inconsciente colectivo” y son su habitus. Así se constituye otra relación intersubjetiva donde el diálogo con el cuerpo no se presenta como una manifestación individual, sino como una expresión de la individualidad en una labor de conjunto... Otra vez el cuerpo. Pero, ¿debe este poseer unas condiciones específicas para llevar a buen término la práctica del baile de tango? Considero que sí, pero, más allá de ser un cuerpo con capacidades físicas extraordinarias, debe ser un cuerpo vibrátil.

En otra mirada o interpretación de los conceptos de percepción y sensación –diferente de los presentados anteriormente de Rico Bovio y Rábade–, Rolnik sostiene que la neurociencia ha comprobado una doble capacidad de cada órgano de los sentidos: cortical y subcortical. La primera es la de la percepción y se restringe a las formas; está asociada al tiempo, la historia del sujeto y el lenguaje; nos permite aprehender el mundo separado del cuerpo y crear representaciones del mismo; y delimita claramente las figuras de sujeto y objeto en una relación de exterioridad. La segunda capacidad es la sensación y “nos permite aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones. El ejercicio de esta capacidad

está desvinculado de la historia del sujeto y del lenguaje” (s.f./a, p. 3). Esta segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos es lo que la autora nombra como “cuerpo vibrátil”. Parafraseando a Rolnik (s.f./b), el cuerpo vibrátil está en íntima relación con el campo de las sensaciones y se define como la capacidad de los órganos de los sentidos para relacionarse con el mundo como un todo, a partir de la micropercepción, que es un tipo de percepción en la que, a diferencia de la macropercepción, no se presenta una separación entre el sujeto y el objeto, sino una fusión en el contexto.

Ahora bien, lo interesante de estos aportes teóricos de Rolnik para mi trabajo de investigación radica en dos características fundamentales: en primera instancia, la autora plantea que la macropercepción y la micropercepción no se superponen, sino que poseen una imprescindible necesidad de complementariedad:

Entre la vibratibilidad del cuerpo y su capacidad de percepción hay una relación paradójica, ya que se trata de modos de aprehensión de la realidad que obedecen a lógicas totalmente distintas e irreductibles una a la otra. (Rolnik, s.f./a) Es la tensión de esta paradoja entre micro y macrosensorialidad lo que da impulso a la potencia creadora. No obstante, para que esta se atice, es necesario habitar la paradoja, o sea, activar simultáneamente ambas capacidades de lo sensible (Rolnik, s.f./b).

Esto nos remite nuevamente a esa mirada holística del cuerpo y muestra la importancia de tener siempre presente todas las dimensiones corporales a las que remite Bovio.

Como segunda característica considero importante los planteamientos de la autora respecto a la especificidad del arte como modo de producción de pensamiento. Para Rolnik, los problemas que se presentan en un contexto singular atraviesan nuestros cuerpos y provocan cambios en el tejido de nuestra sensibilidad, y la crisis de sentido que ello genera activa el trabajo de pensamiento/creación y dando paso a otras posibles maneras de existencia:

Es el malestar de la crisis el que desencadena el trabajo del pensamiento [...], proceso de creación que puede expresarse en forma verbal, ya sea teórica o literaria, pero también en forma plástica, musical, cinematográfica, etc., o simplemente existencial [como en el baile]. Sea cual sea el medio de expresión, pensamos/creamos porque algo de nuestra vida cotidiana nos

fuerza a inventar nuevos posibles que integren al mapa de sentido vigente, la mutación sensible que pide paso (Rolnik, s.f./a, p. 2).

Es interesante la manera en que la autora relaciona pensamiento y creación, cuando se ha tenido el imaginario de que las actividades del pensamiento son propias únicamente de las disciplinas que enfatizan en lo racional, y que las actividades creativas son exclusivas de las artes. Pero no, en lo que he escrito hasta aquí, queda estipulado que en nuestra contemporaneidad ya no es viable ni recomendable seguir pensando en dualismos, sino en términos de reciprocidad y muta referencia. El hombre es uno en su totalidad, poseedor de capacidades congénitas y de habilidades-destrezas que va adquiriendo en su proceso de desarrollo. Siempre ha vivido entre paradojas (bien y mal, cuerpo y mente, naturaleza y cultura, etc.), pero, como plantea Rolnik (s.f./a, p. 4), habitar la paradoja potencia el ejercicio de pensamiento/creación e interfiere en la realidad, transformando el paisaje subjetivo y objetivo.

La autora hace también una crítica a las expresiones artísticas que se han alineado con la institucionalidad y la voracidad del mercado, aquellas que se acogen a la “tendencia” del momento para ganar reconocimiento y prestigio, con lo que despojan al arte de su capacidad crítica y transformadora de la realidad. Esto se debe a la falta de vulnerabilidad frente al otro, no reconociéndolo como un igual, sino identificándolo jerárquicamente de acuerdo con su condición social, económica, racial, entre otras. “Es que la vulnerabilidad es condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad” (Rolnik, s.f./a, p. 3), y para que dicha vulnerabilidad sea posible, es necesario activar el cuerpo vibrátil. Bailar tango es una posible manera de potenciarlo, porque en el abrazo con el otro, y al compás del tango, tengo la posibilidad de reconocer a ese otro como persona y, en esa medida, reconocermé a mí misma como igual, ya que a través del cuerpo vibrátil “el otro constituye una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, que se convierte así en parte de nosotros mismos” (Rolnik, 2007).



Es importante resaltar acá que el tango, al ser baile relacional, se da en la macropercepción y en la microsensación, y es allí donde reside la naturaleza de su creación. En él, el cuerpo vibrátil, como objeto relacional, entra en contacto con otro cuerpo vibrátil a través del abrazo. Ello genera una sinergia cuya magia reside en su cotidianidad, en su habitus. Por tanto, los cuerpos del tango están cargados de emotividad. Son sensibles, expresivos y cambiantes. Y es precisamente esa fusión de los cuerpos, esa sinergia mágica que habita en el abrazo de los bailarines, lo que posibilita el acto creativo (Villa, 2011, p. 57).

\* \* \*

A modo de conclusión, puedo decir que los Estudios Artísticos nos abren posibles caminos para la transdisciplinariedad y el diálogo entre opuestos que, finalmente, se complementan. En el recorrido de este escrito ha quedado evidenciada la necesidad de pensar el cuerpo humano en su cualidad holística, tanto natural como cultural, y es claro ya que habitar la paradoja entre la macropercepción y la micropercepción activa la capacidad creativa del ser y genera nuevos posibles. Transitar entre las prácticas artísticas populares y las prácticas artísticas académicas, además, posibilita nuevas agencias y permite reconocer la mutua referencia vital entre la sensibilidad y la razón para el desarrollo humano. No podemos seguir pensándonos como seres duales, porque eso que sentimos y somos no está separado de la razón, y muchas cosas se aprenden y se comprenden racionalmente, pero otras lo hacen partiendo de la sensación, el disfrute y el gozo.

## Referencias

- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buitrago, Andrés. (2014) ¿A qué suena la 'Perse'? Prácticas artísticas contemporáneas y experiencias de comunidad. *El Astrolabio*. En línea: [http://astrolabio.phipages.com/storage/.instance\\_32710/astrolabio13-2\\_43-58.pdf](http://astrolabio.phipages.com/storage/.instance_32710/astrolabio13-2_43-58.pdf)
- Gallo Cadavid, Luz Elena (2010). *Los discursos de la educación física contemporánea*. Bogotá: Kinesis.
- Lave, Jean (1996). *La práctica del aprendizaje*. En: Seth Chaiklin y Jean Lave (comps.), *Estudiar las prácticas. Perspectivas sobre actividad y contexto*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Mandoki, Katya (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo XXI.
- Mandoki, Katya (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. México: Siglo XXI.
- Mandoki, Katya (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI.
- Maestría en Estudios Artísticos (2010). Documento de Registro Calificado. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Bogotá.
- Quintero Rivera, Ángel G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Rábade Romeo, Sergio (1985). *Experiencia, cuerpo y conocimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rico Bovio, Arturo (1998). *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Quito: Abya-Yala.
- Rico Bovio, Arturo (2005). *Las coordenadas corporales. Ideas para repensar al ser humano*. *Revista Filosofía Universidad Costa Rica*, 43(108), 89-96.
- Rolnik, Suely (2007). *La memoria del cuerpo contamina el museo*. En línea: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>
- Rolnik, Suely (s.f./a). *Geopolítica del rufián*. En línea: [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH011a/801bf971.dir/r67\\_05nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH011a/801bf971.dir/r67_05nota.pdf)
- Rolnik, Suely (s.f./b). *Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía*. En línea: [www.traficantes.net/var/.../5cde0f979a7512a682a4c74405305fa8.rtf](http://www.traficantes.net/var/.../5cde0f979a7512a682a4c74405305fa8.rtf)
- Villa Martínez, Edis Aleida (2012). *Análisis del baile de tango como una práctica socio-cultural que posibilita experiencias corporales significativas para la educación del ser humano*. Proyecto Curricular Particular. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Villa Martínez, Edis Aleida (2011). *Tango: Baile de salón. Danza de escenario*. Programa de profesionalización de artistas, opción Danza, énfasis en Dirección Coreográfica. Bogotá, Facultad de Artes ASAB-Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

## Las y los autores

### **CLAUDIA JIMENA MONDRAGÓN, EDITORA**

Licenciada en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana; Especialista en Pedagogía de la Comunicación y Medios Interactivos, y Magíster en Comunicación-Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Su experiencia profesional se ha desarrollado en la docencia universitaria y en los procesos académico-administrativos de la educación superior. Su trabajo en procesos de autoevaluación y acreditación en la Maestría en Estudios Artísticos le ha permitido un mayor acercamiento y comprensión del campo de los Estudios Artísticos.

### **SANTIAGO NIÑO MORALES, EDITOR**

Docente e investigador de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Ha sido decano de la Facultad de Artes, coordinador de la Maestría en Estudios Artísticos y coordinador del Subcomité de Investigaciones del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la misma institución. Magister en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona (España) y Especialista en Gerencia y Gestión Cultural de la Universidad del Rosario (Colombia). Miembro del grupo de investigación CuestiónArte (Categoría A Colciencias). Ha publicado artículos y documentos sobre economía y cultura, educación musical, políticas culturales y prácticas musicales populares urbanas. Ha sido docente de cátedra en la Universidad del Rosario, la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y la Pontificia Universidad Javeriana. Ha presentado ponencias en universidades e instituciones de Colombia, España, Inglaterra, Italia, México, Cuba, Brasil, Eslovenia y Estados Unidos. Es miembro del comité editorial de la revista indexada A Contratiempo: Revista de la música en la cultura. Es miembro de la Popular Culture Association (PCA) y de la American Culture Association (ACA); de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM); de la Asociación Colombiana de Investigación en Psicología de la Música y la Educación Musical (PSICMUSE).

### **WILLIAM CAMILO AFRICANO**

Licenciado en Educación Artística, Especialista en Infancia, Cultura y Desarrollo y Magister en Estudios Artísticos De la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En la actualidad es docente en el área de artes de la Licenciatura en Pedagogía Infantil de la Universidad Distrital.

### **MARTA BUSTOS GÓMEZ**

Doctora en Estudios Culturales, Universidad Andina de Quito, Ecuador; Magíster en Planeación y Administración del Desarrollo Regional, Centro de Estudios Interdisciplinarios-CIDER-, Universidad de los Andes; Maestra en Textiles, Universidad de los Andes. Becaria del Instituto Colombiano de Cultura y de la Organización de Estados Americanos. Ha sido profesora de las universidades de los Andes y Distrital en Bogotá. Ha trabajado en la formulación de políticas culturales y en el diseño e implementación de planes, programas y proyectos en arte y cultura y en su gestión a nivel nacional con el Ministerio de Cultura. Se ha desempeñado como Directora de Arte, Cultura y Patrimonio de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Fue Gerente de Artes Plásticas y Visuales del Instituto de las Artes de Bogotá y Decana de la Facultad de Artes de la Universidad Francisco José de Caldas, donde lideró la creación de la Maestría en Estudios Artísticos. Profesora asociada de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, actualmente se desempeña como Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios Artísticos

### **DIEGO ALEXANDER CHAPARRO GIL**

Licenciado en Educación Especial de la Universidad Pedagógica Nacional, y Magister en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Las investigaciones de pregrado y posgrado han girado alrededor de la compleja experiencia de la ceguera innata y adquirida, enfocando temas como la sensibilidad y la sensorialidad de la ceguera como acto corporal creativo, la representación, la cotidianidad, y las prácticas de expresión plástica. Ha realizado exposiciones artísticas individuales y colectivas con participación de personas ciegas. Ponente en el II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades. Ha participado como coautor en publicaciones institucionales desde el sector de la Movilidad Urbana de las personas con diversidad funcional en el contexto de la inclusión social. En el mo-

mento se desempeña como pedagogo del área de seguridad vial y comportamiento del tránsito en la Secretaría Distrital de Movilidad.

#### **DIANA MARCELA GARZÓN ROJAS**

Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Magíster en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Participó como auxiliar de la investigación “Estudios de la educación teatral en Bogotá 1960-2004. Primera Vigencia construcción del estado del arte en Bogotá de la Universidad Pedagógica Nacional”; perteneció al coro de la Fundación Música en los templos, con la que grabó el trabajo Semillas de libertad. Mil coros para el milenio. Obtuvo la distinción Académica Premio Galardón al desempeño laboral, en el colegio Colsubsidio. Ha trabajado con población vulnerable en fundaciones y colegios de Bogotá en los cuales ha buscado la dignificación de la población infantil y adolescente a través del arte y la pedagogía. Actualmente es docente rural de artes con énfasis en el arte escénico, lugar en el que ha realizado montajes inéditos y publicaciones internas acerca de la importancia del arte como herramienta creativa y sensible.

#### **DIANA ALEJANDRA HERRERA LEAL**

Magíster en Estudios Artísticos y Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Actualmente cursa el Posgrado en Políticas Culturales de base Comunitaria, de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO. Trece años de experiencia como docente en el área de Música, acompañando procesos con estudiantes desde el grado de preescolar a 11. Actualmente, está vinculada con la Secretaría de Educación en el Colegio Atabanzha IED. Miembro del grupo de investigación Derechos Humanos en la Escuela (DHELE), de la Facultad de Ciencias y Educación de la Universidad Distrital y miembro fundador de la línea de investigación “Construcción de sujetos, imaginación y prácticas educativas” de la Maestría en Estudios Artísticos ASAB.

#### **RICARDO ANDRÉS LONDOÑO MUÑOZ**

Licenciado en Educación Básica con énfasis en Educación Artística y Magíster en Estudios Artísticos, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Docente de música en la Institución Distrital INEM Francisco de Paula Santander

### **NATALIA MARÍN RUIZ**

Estudió Diseño Visual y es Especialista en Creación Multimedia y Magíster en Estudios Artísticos, título al que se presentó con la tesis de investigación-creación “El rediseño del yo en la pantalla: un tránsito hacia la posdigitalidad a través de la mimesis de lo virtual”. En la actualidad labora como docente del programa de Artes Plásticas de la Universidad El Bosque y del Departamento de Estética de la Pontificia Universidad Javeriana.

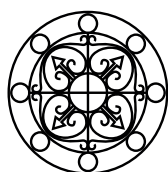
### **ANDRÉS RODRÍGUEZ FERREIRA M. G.**

Maestro en música, especialista en Voz Escénica, magister en Estudios Artísticos; dramaturgo, director y compositor; investigador asociado en las áreas de música para la escena, voz, agenciamientos artísticos y políticas culturales; música y sociedad. Formación superior en artes bajo la perspectiva de la pedagogía crítica. Línea de investigación principal: Formación de sujetos, imaginación creadora y prácticas educativas. Actualmente, se desempeña como docente de carrera en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

### **EDIS ALEIDA VILLA MARTÍNEZ**

Magister en Estudios Artísticos; maestra en artes Escénicas con énfasis en Dirección Coreográfica; licenciada en Educación Física; técnica en Danza de la Escuela Popular de Arte-EPA de Medellín. Desde 1999 se ha desempeñado como bailarina en importantes compañías nacionales como Vos... Tango, Tango Vivo, Boedo Tango, Tango Embrujado y A Puro Tango, y ha participado en eventos artísticos y culturales en Argentina, Chile, Guatemala, El Salvador, Venezuela, Belice, Estados Unidos, Emiratos Árabes Unidos, Turquía y Colombia. Asimismo, se ha desempeñado como bailarina independiente ganadora de diferentes concursos a nivel nacional: eliminatoria colombiana al campeonato mundial de tango en Buenos Aires-Bogotá 2011, World Tango Championships-Medellín 2012, Tangovía Feria de Manizales-2015, ganador absoluto World Tango Championships Medellín-2016; ganadora de la primera competencia mundial de tango Tokio-2005; finalista en el Trex Games Busan Korea-2008 y dos veces finalista en el campeonato mundial de baile Buenos Aires-2004 y 2011. Ha sido docente de hora cátedra en el Proyecto Curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y directora y coreógrafa del Grupo Institucional de Tango de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá. Por su trayec-

toria artística, tanto a nivel nacional como internacional, así como por su labor docente, ha recibido reconocimiento de la Facultad de Artes ASAB de Bogotá, la dirección de cultura del Estado de Táchira en Venezuela y el Concejo de Medellín.



**Facultad**  
de Artes-ASAB





A seis años de haberse consolidado como Unidad Académico-administrativa de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Facultad de Artes ASAB comenzó a reevaluar los discursos de las disciplinas artísticas para plantear proyectos desde la inter y la transdisciplinariedad y, de esta manera, abrir el camino a la construcción de un nuevo campo de conocimiento sustentado en la Maestría en Estudios Artísticos. En esta tarea, lo que se condensa este libro hace parte del camino emprendido para esclarecer las rutas metodológicas, las preguntas, las confrontaciones, los gustos, las sensaciones, las vivencias y las preocupaciones de quienes, desde su rol de docente, estudiante, artista y no artista, logran apropiarse este espacio de reflexión y comunicación para las prácticas artísticas y culturales. En esta obra, se hace presente la gran riqueza que aportan sus autores, como sujetos sentipensantes que luchan por posicionar el conocimiento sensible, lo que permite ampliar el horizonte de la formación posgradual y da valor a las prácticas estéticas cotidianas, al diálogo entre saberes académicos y no academizados y a la toma de conciencia ante la realidad social y cultural.

Claudia Jimena Mondragón