

Panambí

REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

CIAUV FACULTAD DE ARQUITECTURA UV

n. 19 Valparaíso DIC. 2024 ISSN 0719-630X

online

SEGUIMOS HABITANDO
CUERPOS QUE ESTÁN EN UNA
CONSTANTE DICTADURA.

Panambí

| REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 19 Valparaíso DIC. 2024 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |



CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS
UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

Revista de Investigaciones Artísticas

Panambí

n. 19/Valparaíso, diciembre 2024.

ISSN: 0719-630X online

EDITA

Centro de Investigaciones
Artísticas, Facultad de Arquitectura, U. de
Valparaíso.

*Directora Centro de
Investigaciones Artísticas*

Maritza Farías,
U. de Valparaíso (Chile)

Directora Panambí y Editora en Jefe

Sibila Sotomayor Van Rysseghem
U. de Valparaíso (Chile)

• Consejo Editorial

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires
(Francia - Argentina)

Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de
Espectadores de Buenos Aires (Argentina)

Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de
Madrid / Proyecto Artichoke (España)

Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)

Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)

Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)

Carmen Pardo, U. de Gerona (España)

Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orienta-
le" / Festival Interferenze (Italia)

Valeria Radrigán, Translab (Chile)

Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología
e Historia (México)

• Equipo editorial

Daffne Valdés Vargas
Héctor Oyarzún Galaz

• Imagen portada nº 18

Rodrigo Vergara
Técnica Digital

• Diseño Gráfico

Sebastián Villablanca Horta

• Direcciones virtuales

<http://panambi.uv.cl>

<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>

<https://twitter.com/DePanambi>

https://www.instagram.com/revista_panambi/
panambi-editor@uv.cl

• Patrocinio

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valpa-
raíso (SIBUVAL)

Vicerrectoría de Investigación e Innovación,
Universidad de Valparaíso

Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre
Pensamiento, Cultura y Sociedad

• Dirección postal

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 /
Valparaíso / CHILE

Panambí, Revista de Investigaciones Artísticas es una publicación semestral del Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (CIA-UV), Chile. Está vinculada, principalmente, a las escuelas de Cine, Diseño, Teatro y Música de la misma institución.

Se funda en noviembre del año 2015, al alero de la Facultad de Arquitectura y con el patrocinio del Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (CDHACS) entonces vigente.

El año 2016, se integra al Centro de Investigaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura.

El año 2017 ingresa a la plataforma Open Journal System (OJS) de la Universidad de Valparaíso y es incluido en los índices **PACE**, **Latindex Catálogo** y **ERIH Plus**.

El año 2018 ingresa a **REDIB**, **DOAJ** y **DIALNET**. Sus procesos editoriales se comienzan a realizar íntegramente a través de la plataforma OJS.

El año 2019 se renueva su equipo editorial, incorporando las dimensiones del diseño como área de estudio directamente relacionada. Se rediseña su formato y resuelve imprimir algunos ejemplares como ejercicio propio del contexto editorial.

El año 2023 cerramos un ciclo con un aporte a la dimensión del diseño fundamentalmente; queda en obra el trabajo sobre la indexación de la publicación.

El año 2024, cambia la dirección de la revista, iniciando un nuevo ciclo que busca reimpulsar los lineamientos principales de *Panambí*. Con ese objetivo, se crea la nueva sección 'Proceso de artista', dedicada a la difusión de escritos no académicos sobre procesos de investigación/creación artística. También se define realizar un dossier temático al año. El primero, correspondiente a diciembre 2024, versará sobre el cruce entre Artes y Ciencias Sociales. A futuro se busca reactivar la sección de Tesis, dedicada a la difusión de investigaciones de pregrado y proseguir con el trabajo de indexación pendiente.

[SUMARIO]

págs.-

EDITORIAL

7 - 8 *Sibila Sotomayor Van Rysseghem y Elisabeth Simbürger*

INCISO

11 LA MEMORIA NO RESISTE TANTO DOLOR
Amaru Yáñez

11 - 12 - 25
38 - 54 - 58
66 - 81 - 91
104 - 114 120

OBRA AMARU YÁÑEZ

ARTÍCULOS

14 - 24 CREANDO CONEXIONES: ARTES, GÉNERO Y CIENCIAS SOCIALES
Rosario Undurraga y Alejandra Pérez

26 - 37 ACCIONES CRÍTICAS QUE RECUERDAN. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA, ESCENAS Y MEMORIAS FEMINISTAS.
Patricia Artés Ibáñez

39 - 47 LA CURATORÍA SOCIOLOGICA DE LA EXPOSICIÓN SORDA. POLÍTICAS DE LA ESCUCHA COMO CONOCIMIENTO ENSAMBLADO
Elisabeth Simbürger y Rocío Ferrada

48 - 53 APUNTES EN TORNO A TIEMPOS DE INFLEXIÓN HISTÓRICA Y CAMBIO EPOCAL, ¿LEER LA REALIDAD EN CLAVE DISTÓPICA?
Gilda Waldman

56 - 65 “ESTO ES UN EQUIPO MARAVILLOSO”. LA PARTICIPACIÓN DE ESTUDIANTES MUJERES EN UN ENSAMBLAJE PEDAGÓGICO COMO UNA EXPERIENCIA ARTÍSTICA
Analia Inés Meo

67 - 80 MATERNIDADES CREATIVAS EN PANDEMIA: EXPERIENCIA DE MADRES DE LA INDUSTRIA CREATIVA Y CULTURAL EN CONTEXTO DE COVID-19
Paulina Cruchett Pastrana, Victoria Díaz Guajardo y Constanza Escobar Arellano

82 - 90 NARRATIVAS Y DECIRES DE MUJERES. LA EXPERIENCIA A TRAVÉS DEL TESTIMONIO COMO PRAXIS POLÍTICA.
Valeria Fernández Hasan y Fabiana Grasselli

92 - 103 UN PUNTO DE VISTA A PARTIR DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.
Estefanía Ferraro Pettignano

105 - 113 LA INVESTIGACIÓN SOCIAL EN Y DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA/CULTURAL FEMINISTA
Marcela País

RESEÑA

115 - 119 POLIFONÍAS FEMINISTAS
Marcia Martínez Carvajal

[EDITORIAL]

EDITORIAL DOSSIER

“Expresar lo social: cruces entre las ciencias sociales y las artes”

Una de las aspiraciones más antiguas de las ciencias sociales es contribuir al mundo público y transmitir su conocimiento a la sociedad (Mills, 2000). En *La imaginación sociológica*, C. Wright Mills usaba el término de “poesía sociológica”, con lo cual se refería a un estilo de expresión que por un lado reporta a hechos sociales y a la vez expresa su significado humano (Mills, 2000, p.112). Décadas más tarde, Michael Burawoy (2005) hablaba de la necesidad de contar con una sociología pública.

Sin embargo, en el contexto del capitalismo académico, la transmisión de lo social sufre con requisitos robóticos de revistas indexadas en términos de estructura y lenguaje donde se dan incluso indicaciones precisas de cómo redactar cada párrafo (Santos, 2013). María José Contreras (2018) evidencia la tendencia a una “fuerte estandarización y homogeneización de los tipos de conocimiento y metodologías de investigación, construyendo lo que se ha denominado el mercado del conocimiento” (p.52). Un mercado que fomenta el individualismo y la competitividad a través de un modelo basado en el financiamiento de proyectos, complejizando la generación de redes de investigadoras e investigadores y la proyección de sus investigaciones. Se trata de un sistema de investigación transnacional con mecanismos de evaluación estandarizados en donde, además, se produce una “organización de los discursos que implica también el disciplinamiento del pensamiento y de los cuerpos, restringiendo las formas como podemos investigar, imaginar y pensar (Contreras, 2018, p.53). Frente a este panorama, las artes generan la posibilidad de producir conocimientos que no se inscriban en dichas lógicas de mercado, apelando a una “dimensión biopolítica de los cuerpos, la sensorialidad, los afectos” (Contreras, 2018, p.54), enfatizando en la necesidad de generar conocimientos deslateralizados.

A esto, se suma la apreciación de que las ciencias sociales han perdido su capacidad de escuchar lo social y de expresarlo en sus múltiples facetas (Back, 2007). Según Back y Puwar (2013), las ciencias sociales requieren de metodologías más vivas - live - que expresan lo social y lo hacen audible y visible, vías metodológicas que van más allá del post-positivismo y de formatos rígidos (Back y Puwar, 2013). De manera parecida, el sociólogo Andrew Abbott (2007) argumenta que el problema principal de la sociología es que muchas veces no logra transmitir lo social porque pone demasiado énfasis en la explicación y demostración de causalidades de la vida social y no en la descripción integral de fenómenos sociológicos, quedándose así en una aproximación demasiado positivista a lo social.

La discusión y reivindicación en torno a otras metodologías de investigación en las ciencias sociales, y sobre todo en las artes, plantea “la posibilidad de un desarrollo académico (y no académico) no ligado al modelo de mercado” (Celedón, 2016, p.32). En esta búsqueda emancipatoria, el arte es fundamental para acercarnos a las quebradas y grietas de la vida social y nos ayuda a pensar y vivir en contra y más allá de los significados prefijados (Adorno, 2019). Jacques Rancière (2009) destaca la importancia de la estética y de la “distribución de lo sensible” como una herramienta para entender quién es capaz o no de ser visto, de hablar y de producir conocimiento (Rancière, 2009). Además, para Rancière (2009) lo estético y sensible es necesariamente el sitio para luchas políticas y emancipatorias, creando así una conexión casi genérica con las ciencias sociales. En “The live art of sociology”, Cath Lambert (2018) habla de la importancia del arte para una producción de conocimiento y de docencia que promueven lo sensible en el sentido de Jacques Rancière en las ciencias sociales (Lambert, 2012). A través del arte en el aula o repertorios más sensibles en la investigación se pueden cuestionar conocimientos establecidos, crear otros puntos de vista y así producir rupturas en el conocimiento, la

experiencia de la docencia y en el aprendizaje (Lambert, 2018). Eso no solo significa pensar sociológicamente con objetos, sino también crear otras realidades con ellos y transformar políticamente a espacios (Lambert, 2018). Refiriéndose al famoso dicho del artista y docente Joseph Beuys sobre la docencia siendo su mayor obra de arte, Cath Lambert (2018; 2011) atribuye un lugar especial al arte en la pedagogía, generando modos alternativos de aprender y de acercarse al conocimiento. En otras palabras, la docencia se podría entender como una escultura social que, además, tiene el potencial de transformar la sociedad y el arte nos permite crear otro tipo de conocimiento y nuevas formas de docencia. De manera parecida, la historiadora de arte Claire Bishop quien ha trabajado extensamente sobre arte participatorio (2012), se ha hecho la pregunta sobre cómo se puede revivir una sala de clase en la universidad a través del arte o, más bien, transformarse el aula en una obra de arte.

El creciente ascenso de los estudios visuales en las ciencias sociales (Banks, 2001; Harper, 2012) también ha promovido usos de lo visual en la investigación que se mezclan con lo artístico, por ejemplo, en películas o videos etnográficos (Pink, 2014) o el uso de retratos en investigación social (Peyrefitte, 2021), por nombrar solo algunas opciones. Puwar y Sharma (2012) hablan de la importancia de una curatoría sociológica y el uso de exposiciones artísticas a partir de investigación social como modo de generar una sociología más viva que logra, además, mayor reciprocidad con el espectador (Peyrefitte, 2021). Cruces se dan también entre sociología y teatro (Holgersson, 2021), particularmente en el área del teatro documental, y entre sociología, antropología y los estudios de performance. Este último campo disciplinar se caracteriza por ser la única disciplina que puede estudiar y analizar todas las formas de performance, incluyendo cualquier tipo de situación que podría llegar a catalogarse bajo el concepto de performance (Fischer-Lichte, 2014). El amplio espectro de la performatividad, que es el objeto de estudio de los estudios de performance, es interdisciplinario e intercultural (Schechner, 2000) desde su génesis, pues en palabras de Diana Taylor (2017), deriva de una fusión entre los estudios teatrales y la antropología, lo que le ha posicionado como un importante aliado epistemológico y metodológico de las ciencias sociales, más aún en los últimos años en el análisis de la performance activista, artística, cultural y/o social.

Por otro lado, en América Latina, el trabajo de Gilda Waldman ha sido clave para el desarrollo de una conexión entre las ciencias sociales y la literatura, refiriéndose a los orígenes de la sociología (Waldman, 2018). A través de un lenguaje más literario o lírico (Abbott, 2007) que trabaja con metáforas, con lo figurativo, que no realiza una separación estricta entre el sujeto y objeto de investigación y da lugar a una dimensión afectiva de la vida social, se logra evocar la experiencia de una situación o de un fenómeno social en el lector y la lectora. Sobre todo en la literatura acerca de metodologías cualitativas en las ciencias sociales se notan primeros avances hacia la integración de metodología basado en las artes (metodología artística) en las ciencias sociales, como por ejemplo, en el trabajo de Schreier (2017) o en el trabajo de Jones (2006), quien usa técnicas performativas para presentar las historias de vida de sus entrevistados de manera más expresiva. Estos autores pertenecen a una nueva tradición de las ciencias sociales más performativa (Denzin, 2001) que, a la vez, practican estilos de escritura más performativos (Pelias 2005) que logran transmitir resultados de investigación con más cercanía al público (Agger, 2007; Watson, 2022, 2016). Foster explica que un enfoque más poético y surrealista en las ciencias sociales no necesariamente

significa que uno debe escribir en rima o de manera poética, sino que también se trata de la disposición de mirar el mundo de manera más lírica e imaginativa (Foster, 2019).

En resumen, el cruce fructífero entre las ciencias sociales y las artes como metodología de investigación (Leavy, 2020), como pedagogía en la docencia (Lambert, 2008) o como investigación artística (Wang et al., 2017) y todos sus beneficios para capturar lo social de manera integral, está suficientemente documentado.

Expresar lo social: cruces entre las ciencias sociales y las artes

Este número especial construye los múltiples cruces entre las ciencias sociales y las artes para expresar lo social. El dossier comienza con una contribución de Rosario Undurraga y Alejandra Pérez quienes crean verdaderas conexiones entre arte, género y ciencias sociales a través del retrato del Festival Sitio 23 en el Parque Cultural de Valparaíso que visibilizaba las desigualdades de género desde una perspectiva interdisciplinaria y descentralizada. Su artículo “Creando conexiones: artes, género y ciencias sociales” presenta las creaciones artísticas que, a través de métodos alternativos a los académicos tradicionales, muestran formas no convencionales de producción de conocimiento en el contexto del capitalismo académico.

En “Acciones críticas que recuerdan. Investigación artística, escenas y memorias feministas”, Patricia Artés explora la escena teatral como un espacio de producción de conocimiento y transmisión de memorias feministas en Chile, específicamente del período de la transición democrática de los años 90. Desde una perspectiva interdisciplinaria se articulan estudios de memoria, historia, feminismos y archivos con la práctica escénica, para producir un dispositivo teatral que active memorias silenciadas, generando otras maneras de construir sentidos.

Elisabeth Simbürger y Rocío Ferrada muestran a partir de su exposición “Sorda. Políticas de la escucha” sobre el acoso sexual en las universidades cómo se puede hacer una curatoría sociológica. Las autoras relatan cómo la exposición es una herramienta legítima de hacer investigación y de producir conocimiento ensamblado más sensible en las ciencias sociales. En “Apuntes en torno a tiempos de inflexión histórica y cambio epocal: leer la realidad en clave distópica?” Gilda Waldman se pregunta sobre el alcance de los parámetros analíticos y conceptuales de la Sociología, cuando, no hay palabras para

capturar las nuevas imágenes que aparecen frente a nuestros ojos. No es casual, entonces el florecimiento de las ficciones distópicas en la literatura, pero también en las artes visuales, en un registro ciertamente distinto al de las ciencias sociales, pero que ofrecen, con notable lucidez y agudeza, una cartografía orientadora pero también certera y perturbadora para navegar en los mares desconcertantes y tumultuosos de una contemporaneidad cuyo horizonte de futuro es aún nebuloso.

En “Esto es un equipo maravilloso”. La participación de estudiantes mujeres en un ensamblaje pedagógico como una experiencia artística” Analía Inés Meo analiza una experiencia atípica de participación escolar en un proyecto pedagógico que reúne a mujeres docentes y estudiantes para armar un auto eléctrico y participar de una competencia automovilística intercolegial. Las nociones de experiencia estética de Dewey y la de ensamblaje pedagógico permitirán reconocer modalidades de participación que tienden a ser invisibilizadas y que resultan en experiencias vitales, plenas y placenteras.

En “Maternidades creativas en pandemia: Experiencia de madres de la Industria Creativa y Cultural en contexto de COVID-19”, Paulina Cruchett, Victoria Díaz y Constanza Escobar muestran a través de un estudio visual de las madres emprendedoras en el sector creativo y cultural durante el Covid-19 las dificultades para desarrollar sus procesos creativos en este contexto y la complejidad de conciliar el trabajo creativo con las labores de cuidado.

En “Narrativas y decires de mujeres. La experiencia a través del testimonio como praxis política” Valeria Fernández Hasan y Fabiana Grasselli articulan las experiencias de mujeres transidas de la encarnadura sexuada y las palabras disponibles/obturadas en los discursos legitimados socialmente. Las autoras trabajan con la noción de testimonio y sus posibilidades para la praxis política feminista.

En “Un punto de vista a partir de las prácticas artísticas”, Estefanía Ferraro Pettignano discute cómo las prácticas artísticas implementadas en una institución de salud mental para adolescentes y jóvenes pueden ser experiencias de recuperación y construcción del lazo social y comunitario.

Finalmente en “La investigación social en y desde la práctica artística/cultural feminista”, Marcela País examina la experiencia del XI Encuentro de Mujeres por la Cultura organizado por la Red Mujeres x la Cultura desde la investigación acción participativa (IAP) y en perspectiva feminista, analizando cómo estas prácticas pueden transformar las formas de enseñar/aprender e investigar en los campos del arte y las ciencias sociales.

Editoras del dossier

Elisabeth Simbürger. Académica, Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Sociología, Universidad de Valparaíso y Sociedad
elisabeth.simbuerger@uv.cl

Sibila Sotomayor. Directora de la Revista de Investigaciones Artísticas Panambí.
Académica, Facultad de Arquitectura, Escuela de Teatro,
Universidad de Valparaíso.
sibila.sotomayor@uv.cl

Referencias:

- Abbott, A. (2007).** Against narrative: A preface to lyrical sociology. *Sociological theory* 25(1), 67-99.
- Adorno, Th. W. (2019).** Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66. Frankfurt: Suhrkamp.
- Agger, A. (2007).** Public sociology: From social facts to literary acts. UK: Rowman & Littlefield.
- Back, L. (2007).** *The art of listening*. New York; London: Bloomsbury Academic.
- Back, L., & Puwar, N. (2013).** *Live methods*. London: Wiley-Blackwell.
- Banks, M. (2001).** *Visual methods in social research*. London: Sage.
- Bishop, C. (2012).** Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship. New York: Verso Books.
- Burawoy, M. (2005).** For public sociology. *American sociological review*, 70(1), 4-28.
- Celedón, G. (2016).** Reflexiones sobre la actualidad del conocimiento en el contexto de un programa de estudios interdisciplinarios en la Universidad de Valparaíso, Chile. *INTERdisciplina*, 4(10), 23-35.
- Contreras, M. (2018).** La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica de Chile. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, 6(2), 50-62.
- Denzin, N. (2001).** The reflexive interview and a performative social science. *Qualitative Research* 1(1), 23-46.
- Fischer-Lichte, E. (2014).** *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. United Kingdom: Routledge.
- Foster, V. (2019).** The return of the surreal: Towards a poetic and playful sociology. *Qualitative Sociology Review* (1), 148-164.
- Harper, D. (2012).** *Visual sociology*. London: Routledge.
- Holgersson, H. (2021).** The sociological craft through the lens of theatre. *Sociologisk forskning*, 58(4), 361-382.
- Jones, K. (2006).** A biographic researcher in pursuit of an aesthetic: The use of arts-based (re) presentations in “performative” dissemination of life stories. *Qualitative Sociology Review*, 2(1), 66-85.
- Lambert, C. (2018).** *The live art of sociology*. London. Routledge.
- Lambert, C. (2012).** Redistributing the sensory: The critical pedagogy of Jacques Rancière. *Critical Studies in Education* 53(2), 211-227.
- Leavy, P. (2020).** *Method meets art: Arts-based research practice*. New York: Guilford publications.
- Lim, I. T. (2019).** The imaginary as method. “Lyrical sociology” as a heuristic of sociological description. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 44(2), 139-155.
- Mills, C. Wright (2000).** *The Sociological Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- Pelias, R (2005).** Performative writing as scholarship: An apology, an argument, an anecdote. *Cultural Studies & Critical Methodologies* 5(4), 415-424.
- Peyrefitte, M. (2021).** Writing and exhibiting a ‘live’ and convivial sociology: Portraiture and women’s lived experiences of a French suburb. *The Sociological Review*, 69(6), 1195-1213.
- Pink, S. (2014).** Digital–visual–sensory–design anthropology: Ethnography, imagination and intervention. *Arts and Humanities in Higher education*, 13(4), 412-427.
- Puwar, N., & Sharma, S. (2012).** Curating sociology. *The Sociological Review*, 60, 40-63.
- Rancière, J. (2009).** *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago: Lom.
- Schechner, R. (2008).** *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales.
- Schreier, M. (2017).** Kontexte qualitativer Sozialforschung: Arts-Based Research, Mixed Methods und Emergent Methods. In *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* (Vol. 18, No. 2, p. 27). DEU.
- Taylor, D. (2017).** *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Waldman, G. y Trejo, A. (2018) (eds.).** *Pasaporte sellado. Cruzando las fronteras entre ciencias sociales y literatura*. Ciudad de México: uam-Xochimilco.
- Wang, Q., Coemans, S., Siegesmund, R., & Hannes, K. (2017).** Arts-based methods in socially engaged research practice: A classification framework. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, 2(2), 5-39.
- Watson, A. (2022).** Writing sociological fiction. *Qualitative Research* 22(3), 337-352.
- Watson, A. (2016).** Directions for public sociology: Novel writing as a creative approach. *Cultural Sociology* 10(4), 431-447.

La Sección [INCISO] sólo tiene numeración interna y no es indexada. Recoge manifestaciones artísticas, expuestas en el formato de la revista, como fotografías, dibujos, manifiestos, escritos experimentales, partituras o expresiones similares. La publicación [INCISO]

se realiza por invitación expresa de las/los editoras. No obstante, las personas interesadas pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos. Para ello, solo requiere únicamente indicar nombre, afiliación institucional,

organizacional u ocupación y correo electrónico. El [INCISO] se instala como prólogo y se articula como separador entre artículos para la versión completa en PDF de cada número.

[INCISO]

Parte de Casita Zapantera
Revueltas Gráficas, 2024



LA MEMORIA NO RESISTE TANTO DOLOR

La memoria no resiste tanto dolor, cobijada en *La Casita Zapantera*, busca visibilizar, a través de una imagen simbólica, la historia de Ever Albarrán, joven transmasculino del sur de Chile brutalmente asesinado por un crimen de odio. Esta imagen, históricamente utilizada por quienes alzaban su voz por las y los desaparecidos durante las dictaduras en América Latina, se transforma aquí en un puente entre pasados y presentes, visibilizando las violencias que aún atraviesan a las personas trans y recordando que la memoria no es ruina, sino un fuego vivo contra la impunidad. La obra se propone mantener viva la memoria de Ever y de innumerables personas trans/travesti que han sido olvidadas con el tiempo, haciendo de su visibilización un acto de resistencia y cuidado colectivo.

La Casita Zapantera es una instalación colaborativa que formó parte de la exposición REVUELTAS GRÁFICAS: Multitudes para cambiar la vida, en el Centro Cultural Palacio La Moneda. Esta estructura de madera alberga obras de mujeres bordadoras que han intervenido representaciones del imaginario del Partido Panteras Negras, promoviendo la idea de encuentro entre pueblos y un internacionalismo solidario con el pueblo zapatista. En esta versión, las artistas que intervinieron la casita fueron Stfi Leighton, Amaru Alegría (MIGRA) y Mono González, consolidando un espacio de diálogo, memoria y resistencia compartida.



[ARTÍCULOS]

Creando conexiones: artes, género y ciencias sociales

Criando conexões: arte, gênero e ciências sociais

Creating connections: art, gender and social sciences

Rosario Undurraga¹ y Alejandra Pérez²

Universidad Finis Terrae; Universidad de Valparaíso
mrundurraga@uft.cl; cartografiasonorantartica@gmail.com

RESUMEN

Artes, género y ciencias sociales se unieron en el Festival Sitio 23, realizado en el Parque Cultural de Valparaíso durante septiembre y octubre de 2023, para visibilizar las desigualdades de género desde una perspectiva interdisciplinaria y descentralizada. Este artículo presenta las creaciones artísticas que, a través de métodos alternativos a los académicos tradicionales, muestran formas no convencionales de producción de conocimiento en el contexto del capitalismo académico. Se concluye que ampliar la representación del conocimiento mediante prácticas deslitterizadas es esencial para impulsar y legitimar nuevas formas de creación y difusión de saberes en la academia.

Palabras claves: género; desigualdades; representación; interdisciplina; capitalismo académico.

RESUMO

Artes, gênero e ciências sociais se uniram no Festival Sitio 23, realizado no Parque Cultural de Valparaíso durante setembro e outubro de 2023, para visibilizar as desigualdades de gênero a partir de uma perspectiva interdisciplinar e descentralizada. Este artigo apresenta as criações artísticas que, por meio de métodos alternativos aos acadêmicos tradicionais, revelam formas não convencionais de produção de conhecimento no contexto do capitalismo acadêmico. Conclui-se que ampliar a representação do conhecimento por meio de práticas deslitterizadas é essencial para promover e legitimar novas formas de criação e difusão de saberes na academia.

Palavras-chave: gênero; desigualdades; representação; interdisciplinar; capitalismo acadêmico.

ABSTRACT

Arts, gender, and social sciences came together at the Sitio 23 Festival, held at the Parque Cultural de Valparaíso during September and October 2023, to make gender inequalities visible from an interdisciplinary and decentralized perspective. This article presents the artistic works that, through alternative methods to traditional academic ones, reveal unconventional ways of producing knowledge within the context of academic capitalism. It concludes that broadening the representation of knowledge through deliteralized practices is essential to promoting and legitimizing new forms of creation and knowledge dissemination in academia.

Keywords: gender; inequalities; interdisciplinary; representation; academic capitalism.

¹ Universidad Finis Terrae

² Universidad de Valparaíso

Ciencias sociales y artes se unieron para visibilizar las desigualdades de género en Chile en el Festival de arte de nuevos medios Sitio 23, desarrollado en Valparaíso durante septiembre y octubre de 2023. En el Festival Sitio 23 se presentaron trabajos artísticos visuales, performativos, sonoros, audiovisuales, musicales, así como charlas y conversatorios en torno al género y cuidados, entrelazando artes, género y ciencias sociales. En base a la experiencia interdisciplinar del Festival Sitio 23, este artículo muestra sus obras y las distintas formas de representar las desigualdades de género, cuestionando las maneras tradicionales de difundir el conocimiento en el contexto del capitalismo académico.

La interdisciplinariedad se ha posicionado como una aproximación necesaria para abordar problemas complejos y en la formulación de políticas públicas (Hu, Huang y Bu, 2024). La interdisciplina permite integrar conceptos, teorías, métodos, datos, herramientas y perspectivas desde múltiples disciplinas para resolver un problema demasiado amplio o problemático para ser resuelto desde una sola disciplina (Klein, 2021). La interdisciplinariedad se puede definir como “un formato de investigación que centra su atención en la colaboración y la integración de saberes y perspectivas (...) [ante] la necesidad y demanda de incorporar miradas múltiples sobre problemas complejos” (Vienni-Baptista et al., 2024, p.10). Las relaciones interdisciplinarias son parte del quehacer científico (Llano et al., 2016) y robustecen el análisis (Crespo et al., 2024). La problemática abordada –las desigualdades de género– es compleja y se produce en distintas situaciones, por ello, un análisis interdisciplinar permite indagar en sus orígenes, manifestaciones y reproducción. ¿Cómo se pueden representar las desigualdades de género?

La representación es la producción de sentido a través del uso del lenguaje, de los signos y las imágenes, con distintas aproximaciones: reflectiva, intencional y construccionista (Hall, Evans y Nixon, 1997). En este artículo utilizamos el caso del Festival Sitio 23 para visibilizar las desigualdades de género a través de distintas formas de representar el conocimiento, que van más allá de la literacidad y los artículos científicos propios de la academia. La variedad de estilos artísticos y tipos de obras presentadas en el Festival muestran un abanico de formas de representar las desigualdades de género y el conocimiento, con evidentes cruces entre artes, género y ciencias sociales.

El Festival: descentrar y vincular

El Festival Sitio 23 es parte del proyecto Anillos de investigación en ciencias sociales “Descentrando desigualdades de género” ATE220051 (2022–2025), cuyo propósito es analizar las desigualdades de género en el trabajo, la educación superior y la violencia de género en la región de Valparaíso, con el fin de proponer políticas de equidad de género que resulten innovadoras y pertinentes para las regiones. El objetivo del Festival Sitio 23 fue vincular las desigualdades de género y las artes desde una mirada interdisciplinaria y descentralizada, respondiendo desde la práctica artística a diferentes formas de desigualdades de género. Las autoras de este artículo somos investigadoras de este proyecto Anillos y una de ellas, en su calidad de investigadora, artista y curadora, fue la directora artística del Festival.

El Festival Sitio 23 se desarrolló en el Parque Cultural de Valparaíso ex-cárcel desde el 30 de septiembre al 25 de octubre de 2023. Se gestó como una actividad de vinculación con el medio del proyecto Anillos. La vinculación con el medio se ha transformado en una función misional de las universidades (Muñoz Tobar, 2023). La noción de vinculación está relacionada con el concepto de extensión y con el acercamiento entre saberes académicos y populares (González López et al., 2017). En consecuencia, el Festival Sitio 23 representó las desigualdades de género aunando saberes universitarios junto a los populares, para forjar conexiones entre la ciudadanía, las artes y el conocimiento. Para ello, se invitó a investigadores, artistas, agentes culturales y público en general a reflexionar sobre las desigualdades de género y explorar diversas maneras de su representación y acción. Participaron más de 16 artistas y activistas de la región de Valparaíso e invitadas de Concepción, Santiago y Valdivia, junto al público y visitantes del Parque³.

El nombre del Festival, Sitio 23, obedece a la noción de sitio, aludiendo a que los conocimientos son situados en tiempo y espacio (Haraway, 1995; Harding, 1996) y a una tradición en el arte que incorpora el contexto de la obra en su formulación. Buscamos visibilizar que las desigualdades de género son situadas tanto espacial como temporalmente y así operan de maneras diversas en distintos lugares. El número 23 responde a varios motivos: primero, queremos recordar que Nicole Saavedra tenía 23 años cuando fue asesinada por su orientación sexual. Segundo, aproximadamente un 23% de las mujeres en Chile declara haber sufrido algún tipo de violencia física o psicológica en el último año (ENVIF-VCM, 2020). Tercero, el Sindicato Afrodita cumplió 23 años de organización en contra de la violencia de género hacia trabajadoras sexuales trans. Sus integrantes están presentes en una obra de este Festival y participaron en un coloquio.

Descentrar y vincular fueron aspectos fundantes del Festival. Se forjó como un espacio para descentrar las formas de representación de las desigualdades de género y el conocimiento, promoviendo una cultura de inclusión, diversidad y respeto. Con la intención de ampliar y descentrar el conocimiento y las artes, se realizaron las siguientes estrategias:

1. Se descentró la academia incorporando los saberes subalternos y populares, como los conocimientos técnicos y los oficios (radio, peluquería, práctica textil y electrónica hazlo tú mismo).

2. Se descentró el conocimiento desde la tradicional academia y los artículos científicos como medida predominante de productividad en el capitalismo académico (Brunner, Pedraja-Rejas y Labraña, 2020; Brunner, Salmi y Labraña, 2021) hacia la producción en las artes. Las creaciones artísticas del Festival problematizan las desigualdades de género desde las artes de nuevos medios, incorporando una aproximación interdisciplinaria que revela dimensiones asociadas al hacer y la vida cotidiana. Se manifiestan materialmente en obras relacionadas con lo textil, la costura, la electrónica, el espacio vacío, el espacio de paso, los saberes subalternos, el cuidado y el apoyo mutuo.

3. Se descentró el arte fuera de la galería. Se usaron lugares de tránsito del Edificio de Difusión del Parque Cultural de Valparaíso para ocupar los espacios baldíos, los espacios que no son lugares porque pasan inadvertidos en el trayecto de un lugar a otro. Un montaje de artes visuales en los pasillos de circulación del Edificio exige descentrar la mirada, atender a lo periférico, visibilizar lo invisibilizado, como muchas veces ocurre con grupos marginalizados, como las personas LGBTQ+ y mujeres que sufren de manera invisibilizada desigualdades de género y violencia.

4. El Festival se desarrolló de forma presencial en el núcleo cultural de Valparaíso representado en la ex-cárcel, hoy parque cultural abierto a la ciudadanía y, a distancia, a través de la radio y redes sociales, permitiendo alcanzar a un público más allá de las fronteras físicas del sitio. Chercan Radio trabajó en conjunto con Radio Granizo que retransmitió la señal de internet por FM a Olmué y Limache. Así, el Festival se vivenció de manera presencial y virtual a través de la radio FM, *streaming* e Instagram.

5. Las actividades y creaciones artísticas del Festival en Instagram (@festival_sitio23) y las redes del proyecto Anillos (@descentrandocl en Instagram, Facebook y Twitter) ayudaron a la difusión del conocimiento y las artes a la ciudadanía. En este sentido, el Festival Sitio 23 impactó en la vinculación con el medio de manera novedosa. La innovación radica en la producción de puntos de vista que hacen uso de métodos fuera de la academia, incorporando a los saberes populares y los conocimientos subalternos. Novedoso, a su vez, conjugar el arte de nuevos medios con la investigación en ciencias sociales para visibilizar y representar las desigualdades de género, utilizando formas distintas a las de la academia y su literacidad (Contreras Lorenzini, 2018). Además, esto está en línea con la definición de interdisciplina de Vienni-Baptista et al. (2024), que resalta la colaboración y la integración de saberes y perspectivas para abordar problemas complejos, como es el caso de las desigualdades de género.

³ El Parque Cultural de Valparaíso tiene un promedio de 2.500 visitas diarias. La Galería de Artes Visuales del Parque, ubicada en el Edificio de Difusión, registró 1.240 personas que asistieron a su exhibición durante el periodo del festival (Parque Cultural de Valparaíso, 2023).

Arte de nuevos medios

El arte de nuevos medios amplía las materias tradicionales de las artes visuales y profundiza en la expresión y representación a través de tecnologías. El Festival Sitio 23 utilizó la tecnología como medio de expresión, integrando distintos tipos de materialidades y tecnologías cotidianas para representar las desigualdades de género. Algunos referentes del Festival fueron: la idea *solarpunk* de la reparación (Flynn, 2014; Lodi-Ribeiro, 2012; Republic of the Bees, 2008), las culturas del hazlo tú mismo (HTM/DIY) (Bennett y Guerra, 2018; Guerra y Alberto, 2019; Luvaas y Eicher, 2012), el pensamiento ecológico y eco-crítico (Braidotti, 2009, 2012; Gabrys, 2014; Morton, 2009, 2010), la noción de intra-acción de Karen Barad (2003, 2007) y las nociones sobre nuevos medios y su relación con los archivos (Manovich, 2002).

La noción de archivo y de base de datos están en el origen del cine y de los nuevos medios (Manovich, 2002). La definición de nuevos medios utilizada en este Festival es la de aquellos medios y mediaciones que exhiben modos experimentales y creativos de producción de conocimiento a través de metodologías responsivas e incorporadas en el entorno. Sitio 23 planteó extender la mirada más allá de las tecnologías digitales y de las tecnologías de última generación para abordar las desigualdades de género a través de los conocimientos subalternos (Chakrabarty, 2002) y los medios cotidianos, análogos y low-fi (Zheng, 2023). Por ejemplo, se presentaron saberes subalternos, convocando a proyectos de peluquería y arte con medios cotidianos como la costura.

Spivak (2010) describe “la resistencia económica actual de las mujeres subalternas” como “lo local enfrentándose a lo global, el saber diversificado enfrentándose a la monocultura” (p.111). De acuerdo a esto, se articuló una exhibición que destacó modos de hacer subalternos con los que se expresan puntos de vista frente a las desigualdades de género en el trabajo, ante la violencia, sobre formas de generar conocimiento, al mismo tiempo que se crearon espacios de encuentro entre la academia y los saberes populares.

El Festival Sitio 23 fue una intervención de sitio específico a escala urbana para responder con saberes diversificados a las desigualdades de género. Se convocó a artistas a exponer sus obras, seleccionadas según una curatorial interesada en visibilizar el carácter multidimensional de las desigualdades de género. Las obras visibilizan los métodos de trabajo que implementan las artistas en sus indagaciones, incluyendo un montaje a escala monumental de una obra que destaca la violencia contra las mujeres; la realización de un taller de electrónica hazlo tú misma por una activista trans; la incorporación del asentamiento en el paisaje antropogénico al espacio de tránsito en el edificio público del Parque Cultural de Valparaíso; la instalación de una obra lumínica para conmemorar los 23 años del Sindicato Afrodita de trabajadoras sexuales trans; la realización de una intervención performativa radial que visibiliza la lucha de mujeres sobrevivientes en zonas de sacrificio de la región de Valparaíso; un programa de conciertos que destacó la música independiente y modelos de producción autodeterminada, entre otras.

Creaciones artísticas del Festival

Las desigualdades de género se representaron de maneras distintas y complementarias a la academia en el Festival Sitio 23. La utilización de imágenes, signos, música e intervenciones distan del tradicional uso de la palabra y de los *papers* de la academia. ¿Cómo se conjugan? A continuación, se presenta una selección de obras y actividades del Festival que visibilizan las desigualdades de género en diálogo con las líneas de investigación del proyecto Anillos en trabajo, educación superior y violencia de género.

En la inauguración del Festival, en un ejercicio interdisciplinario entre artes, ingeniería y ciencias sociales, se realizó una proyección de grandes dimensiones con láser, interactiva, sobre la fachada del Edificio de Difusión del Parque Cultural, de los artistas HappyHackers. La proyección utilizó palabras analizadas durante el desarrollo de redes textuales de mentalidad (TFMN por sus siglas en inglés, *Textual Forma Mentis Networks*) sobre la desigualdad en conversaciones de Twitter, analizando la cualidad positiva, negativa o neutra de las palabras. Este trabajo, *Leximent.py*, realizado por la artista visual Autora_2 y el ingeniero Alex Jara, tuvo por objetivo producir una visualización de la percepción reconstruida de una brecha de género en redes sociales utilizando la metodología TFMN (Stella, 2020). Se analizaron 117 tweets que incluyeron los hashtags #desigualdad #violenciadegenero, graficando emociones y la relación entre palabras a partir de conversaciones asociadas a la desigualdad de género⁴.



Foto 1: Papito paga la pensión de Taller La Loica (2023).

De manera visual, Taller La Loica ilustra las desigualdades de género por medio de frases y diseños, como en Papito paga la pensión (foto 1, gentileza de la autora). La imagen tiene el poder simbólico de representar la violencia económica que se inscribe dentro de la violencia de género ante el no pago de la pensión de alimentos (Trujillo y Araya, 2023), por medio del mensaje pidiendo que el padre cumpla con su deber monetario para poder comer. Esta imagen no es trivial frente al gran número de padres en falta y la subsecuente cantidad de menores que sobreviven sin el apoyo económico de su progenitor, con significativas consecuencias sobre la madre y sus hijos/as. Las “pensiones impagas no solo vulneran el derecho de niñas, niños y adolescentes, sino que también ejercen violencia económica sobre las madres” (Ministerio de la Mujer y Equidad

⁴ Esta información puede ser reproducible en github del software <https://github.com/AlexJara/LexiMent-Network>

de Género [MinMujeryEG, 2023a). Para regular estas materias y perfeccionar el sistema de pago de las pensiones, en noviembre de 2021 se creó el registro nacional de deudores de pensiones de alimentos (ley 21.389) (BCN, 2021) y el 7 de septiembre de 2022 se publicó la ley 21.484 “Responsabilidad parental y pago efectivo de deudas de pensiones de alimentos” (BCN, 2023). A pesar de distintas leyes, más de 30 mil personas están inscritas como deudores de pensiones alimenticias con una suma total de más de 47 mil millones de pesos, siendo deudores 97,08% hombres y 2,92% mujeres (febrero de 2023) (MinMujeryEG, 2023b). En la región de Valparaíso, se registran más de 14 mil deudores de pensiones de alimentos (MinMujeryEG, 2023c). La imagen representa la violencia económica ejercida en el no pago de pensiones alimenticias (foto 1).



Foto 2: *Descoser, hilvanar, transmutar: Fragmentos para un nuevo relato* de Priscilla Solari (2022).

La instalación de Priscilla Solari, *Descoser, hilvanar, transmutar: Fragmentos para un nuevo relato* (2022), representa la violencia contra las mujeres. Consiste en un gran lienzo creado a partir de 62 vestidos de novia con armas bordadas que representan los 62 feminicidios cometidos en Chile en el año 2008, en el trabajo anterior de la artista *62/Moldes de corte y confección* (2009). Estos vestidos fueron descosidos y vueltos a coser en un solo paño y presentados en el Festival. Por medio del gesto de descoser y desarmar los vestidos en jornadas colectivas de mujeres, se buscó transmutar historias de violencia contra las mujeres, reconociendo que las experiencias de otras mujeres también son las nuestras. En la foto 2 (cortesía de la autora) se muestra el montaje realizado en el Edificio de Difusión del Parque Cultural de Valparaíso.

El Festival contuvo obras visuales y también testimonios orales que mostraron experiencias vitales marcadoras de violencia y desigualdad de género. El conversatorio con la activista por la memoria y los derechos humanos, Rosa María Lizama, quien fue capturada desde el liceo en Punta Arenas y detenida a sus 16 años, nos transportó a relatos sobrecogedores de violencia contra mujeres jóvenes en dictadura a través de la propuesta

visual del cineasta Leo Medel y el guion de Rosa María Lizama y mujeres de la Agrupación de Presas Políticas de Magallanes, sobre la representación del dolor. Conversar con Rosa María a partir de la presentación audiovisual de www.colon636.cl nos transportó a sus vivencias como niña sujeta al terror del Estado, nos recordó la vigencia de la violencia y nos invitó a reflexionar sobre los sitios de memoria como contra-monumentos, que son capaces de sintetizar la brutalidad para no olvidar. La proyección lumínica fue un trabajo producido por Leo Medel, Rosa María Lizama, en colaboración con el colectivo Última Esperanza (fotos 3 y 4)⁵. Rosa María Lizama es profesora, ex-directora del Liceo Sara Braun en Punta Arenas y ex-Seremi de Educación de Magallanes.



Foto 3: Registro de la proyección lumínica sobre la fachada de la casa de tortura en ruinas en Colón 636 en Punta Arenas en septiembre de 2023, mostrada durante el conversatorio (izquierda).



Foto 4: Alejandra Pérez y Rosa María Lizama dialogan durante el conversatorio (derecha).

La violencia de género es devastadora y, contra las disidencias sexuales, brutal. Según el Informe Anual de Derechos Humanos de la Diversidad Sexual y de Género elaborado por el Movilh (2023), en el año 2022 se registraron 1.046 atropellos a los derechos humanos de las personas LGBTQ+ en Chile. A nivel regional, las regiones que concentraron la mayor cantidad de denuncias por discriminación en 2022 fueron Valparaíso (29,92%), la región Metropolitana (18,64%) y, muy por debajo, Biobío (1,81%). Dentro de la población LGBTQ+, el grupo con más denuncias por discriminación, violencia o abuso es la población trans, que representa el 30% del total de denuncias, particularmente, las mujeres trans, que representan el 68,91% de este 30%.

⁵ Las fotos 3, 4, ¹³ y ¹⁴ fueron tomadas por Jacobi Hadley, encargado de comunicaciones del equipo Anillo. Las fotos 5, 8, 9 y ¹⁰ fueron tomadas por Autora_2, directora artística del Festival e investigadora asociada del proyecto Anillos. Las fotos 6 y 7 fueron tomadas por Autora_1, investigadora principal del proyecto Anillos.

En relación con la violencia contra las disidencias y personas LGBTQ+, el artista porteño Shadows realizó la instalación *23 años del Sindicato Afrodita* (2023) en el nivel 4 del Edificio de Difusión del Parque Cultural de Valparaíso (fotos 5 y 6). La instalación retrata con luces y dibujos a integrantes del Sindicato de Trabajadoras Independientes Travestis Afrodita de la Quinta Región, hoy personas mayores, pero vigentemente organizadas. Esta agrupación fue el primer sindicato chileno compuesto por mujeres trans que ejercen el comercio sexual en Valparaíso. Se creó en el año 2000 como respuesta a la fuerte represión policial y a la violencia que sufrían las trabajadoras sexuales trans (Galarce, 2021). La violencia de género contra las personas LGBTQ+ ha aumentado (Movilh, 2023) y las trabajadoras sexuales trans siguen siendo objeto de crímenes de odio, como el asesinato de Brenda Plaza Vallejos, mujer trans de 42 años que fue asesinada en Valparaíso en abril de 2019 (Presentes, 2019).



Foto 5: 23 años del Sindicato Afrodita de Shadows (2023).



Foto 6: Detalle de los dibujos de los rostros de las integrantes del sindicato, en *23 años del Sindicato Afrodita* (2023).

Estas creaciones dialogan particularmente con la línea de investigación sobre violencia de género del proyecto Anillos, la cual tiene como objetivo identificar los procesos subyacentes a las altas cifras de violencia contra las mujeres y personas LGBTQ+ en la ciudad de Valparaíso, y a la marginalización y silenciamiento de la violencia de género experimentada por personas Rapa Nui, en especial, mujeres y comunidades LGBTQ+. La representación de la violencia en la costura colectiva, en las imágenes y la instalación de retratos lumínicos enriquecen el tradicional formato académico de artículos científicos para difundir conocimiento.

La agrupación Afrodita también nos conecta con la relevancia del trabajo colectivo y las condiciones laborales, particularmente, de los grupos más marginales, como las mujeres trans que ejercen la prostitución sin mayor regulación laboral. Desde otra arista, la precarización del empleo también es frecuente en el mundo artístico, protagonistas y trabajadores en este Festival.

En sintonía con la precarización laboral y la representación del descentrar, la productora Fagnes construyó un cubículo en el patio adyacente al Edificio de Difusión del Parque Cultural para albergar la transmisión de Chercan Radio junto a Radio Granizo y la peluquería transmarica de Nube y Fennec (foto 7). Este cubículo fue un espacio satélite. A puerta cerrada, es un contenedor; abierto, un espacio semitransparente que habilitó la realización de la radio y la peluquería. De manera similar, en sí mismo, el Festival es periférico: se desarrolló en los espacios de tránsito del Edificio de Difusión del Parque Cultural, lo que apunta a la precarización, destacando la falta de espacios para realizar el trabajo de los conocimientos subalternos como la radio, el *tagging* (o escritura callejera), la peluquería y el arte fuera de la galería, el museo y los medios masivos de comunicación. A su vez, esto nos vincula a preguntas que el feminismo ha relevado sobre la generación de conocimiento, como el conocimiento situado y la posibilidad de ser sujetos y objetos de investigación a la vez (Cook y Fonow, 1990; Haraway, 1995).



Foto 7: Cubículo para radio y peluquería.

El proyecto Anillos "Descentrando desigualdades de género" se posiciona frente al conocimiento desde la perspectiva del conocimiento situado (Haraway, 1995; Harding, 1996). Desde las artes, esto se vincula con la obra *Lugar incierto/Micro asentamiento* (2023) de Mube. Gabriela Vásquez –Mube– transporta el material del suelo de un sector de Paso Hondo Marga-Marga al pasillo donde ha montado su instalación (fotos 8 y 9). La obra consta de líquenes y musgos sobre sustratos de origen antropogénico; un trozo de ladrillo integrado al suelo, escombros de construcciones y maderas secas pendientes del techo se observan mientras se escucha el paisaje sonoro de pájaros y sonidos del sector a través de repeticiones (*loops*) de muestras de audio grabadas en el lugar. Se trata de una forma de conocimiento situado en que representantes del sitio son relocalizados. Este cambio de lugar dirige la atención al sitio que es generalmente imperceptible dado que está al fondo de una quebrada. En este sentido, ambos sitios, tanto el pasillo del Edificio de Difusión del Parque Cultural como el fondo de la quebrada, son espacios deshabitados y lejos del lugar central.



Foto 8: *Lugar incierto/Micro asentamiento* (2023) de Mube (izquierda).

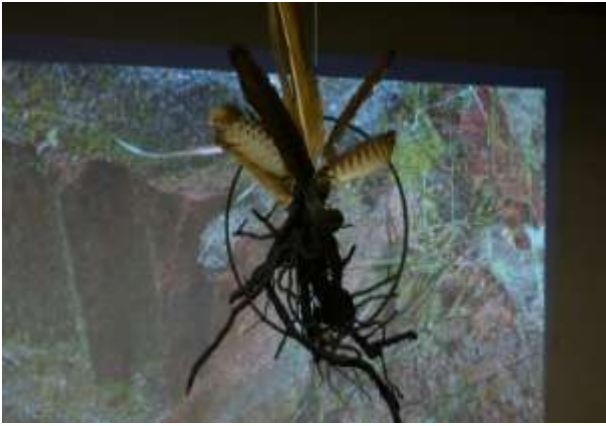


Foto 9: Objeto colgante de *Lugar incierto/Micro asentamiento* (2023) de Mube (derecha).

Descentrar también se permeó en el Festival al integrar a cuatro artistas del territorio insular Rapa Nui en un programa con la película *Te Kuhane o te Tupuna: El espíritu de los ancestros* (2015) de Leo Pakarati y producida por Paula Rossetti Arredondo (foto 10) y los cortometrajes documentales *Ivi Mana* (2023) de Sebastián Pakarati y *Te Mana Hakaara: El Poder que Permanece* (2023) de Nikole Alborno Tenderini, sobre la intervención teatral del grupo La Huella en Rapa Nui. En estos trabajos destaca la mirada que denuncia el expolio de la Isla de Pascua como un sitio de explotación colonial, lugar marcado por la extinción de especies y el tráfico de sus bienes culturales.



Foto 10: Bene Tuki, escultor Rapa Nui, retratado en la película documental de Leo Pakarati *Te Kuhane o te Tupuna: El espíritu de los ancestros* (2015).

La línea de investigación en trabajo del proyecto Anillos analiza la relación entre el trabajo remunerado y el trabajo de cuidados para dismantlar las desigualdades de género asociadas al trabajo productivo y reproductivo. El trabajo de cuidados, típicamente feminizado, sigue siendo central para definir las trayectorias laborales de mujeres chilenas (Undurraga y López-Hornickel, 2021). Pero el cuidado no solo implica cuidar a otros (Mora, Undurraga y Simbürger, 2023). El Festival abordó el cuidado a los no-humanos, el medioambiente y la sostenibilidad de la vida. En el conversatorio “Autogestión de la salud en animales”, Trinidad Órdenes, médica veterinaria del sector de Rautén Bajo en Quillota, enseñó sobre el cuidado hacia perros y gatos desde un enfoque integral de los cuidados, extendiendo las fronteras de lo que implica cuidar y ser cuidadores.

El pensamiento ecológico que releva la idea de que todo está interrelacionado (Morton, 2010) nos conecta a los cuidados. Respecto a las artes y el cuidado, el Festival Sitio 23 convocó a las culturas de la reparación que han emergido junto al imaginario *solarpunk*⁶. En sintonía con esta corriente, en el Festival estuvo presente el trabajo del laboratorio de arte

generativo Hypereikon, que utiliza programación generativa para crear plantas virtuales y flores; creaciones de mundos, en el sentido de “Nausicaä of the Valley of the Wind” de Hayao Miyazaki (1995). Se proyectaron imágenes de mundos vegetales generativos en la jornada de cierre del Festival (fotos 11 y 12, gentileza de Hypereikon). El concierto consistió visualmente en imágenes postbiológicas creadas con inteligencia artificial alteradas en tiempo real mediante código, jugando con la desintegración de la imagen y la expresividad del archivo digital en sí mismo, utilizando técnicas generativas con inteligencia artificial.



Fotos 11 y 12: *Checkpoint dislocation* de Hypereikon (2023).

La línea de investigación en educación superior examina las maneras en que las universidades de la región de Valparaíso conceptualizan el género y procesan las denuncias por situaciones de acoso sexual u otras referidas a desigualdades de género (Ferrada y Simbürger, 2024; Guizardi et al., 2023; Sepúlveda et al., 2023). La escucha y la resonancia son conceptos que se aplican al contexto de la educación superior para el análisis de las políticas de género en las universidades –la escucha como una política institucional y la resonancia como metáfora sociológica para indagar las formas en que las universidades hacen eco de las denuncias y experiencias de violencia de género de académicas en Chile⁷. En el Festival Sitio 23, la resonancia se indaga en *Ventanas al aire* y enmarca el programa de conciertos de música.

La resonancia se aborda en la intervención radial performativa *Ventanas al aire* de Bárbara González, artista sonora visual. Este trabajo en proceso contiene archivos sonoros y visuales recopilados desde el año 2012. A través de distintas fuentes de sonido y ondas de radio, esta obra problematiza las zonas de sacrificio de Ventanas, Quintero y Puchuncaví. Utilizando emisores de FM, genera bucles (retornos) en que transmite grabaciones de manifestaciones de mujeres pobladoras en defensa de la vida y sobrevivientes de la zona de sacrificio de Ventanas, a la vez que ella interviene con su voz incrementando el acoplamiento entre receptores y emisor, interviniendo con microfonía sobre la garganta, amplificando entonaciones y produciendo resonancias (fotos 13 y 14).

Las mujeres han tomado protagonismo frente al conflicto socioambiental, en particular, organizándose y desarrollando estrategias de resistencia al extractivismo y la consolidación de una zona de sacrificio en la Bahía de Quintero (Bolados, 2017). Esta obra se vincula con la cuestión de género y la ecología política feminista latinoamericana (Ulloa, 2020), la cual reconoce el rol del género, investigadoras y perspectivas feministas en las temáticas ambientales.

⁶ Republic of the Bees (2008) usa el término *solarpunk* para referirse a un tipo de narrativa que considera a la tecnología orientada a crear futuros sostenibles. Mientras sus predecesores ilustraban visiones pesimistas del futuro, el *solarpunk* presenta una visión optimista de la tecnología. Caracteriza distintas máquinas como una forma de celebrar el potencial de las energías renovables y de un futuro sostenible.

⁷ Ver artículo de Elisabeth Simbürger y Rocío Ferrada sobre la exposición “SORDA: Políticas de la escucha” en este mismo número.



Foto 13: Intervención radial performativa *Ventanas al aire* de Bárbara González (2023) (izquierda).

Foto 14: La artista sonora visual Bárbara González durante *Ventanas al aire* (2023) (derecha).

En suma, el Festival Sitio 23 incorporó obras visuales, musicales, intervenciones, instalaciones, conversatorios y talleres que representan las desigualdades de género desde una mirada interdisciplinaria y descentralizada. Se utilizaron distintos métodos, tecnologías y formas de expresión para visibilizar las desigualdades de género, participando artistas, investigadoras, activistas y la ciudadanía. Albergó música (DJ Kamila Govorčín, DJ set de Endofobia, paltamango, Orquesta Pandroginia y Graciela Muñoz Farida), diseño (Taller La Loica), instalaciones (Bárbara González, Mube y Shadows), talleres (Rata Elektrika), conversatorios (Rosa María Lizama, Sindicato Afrodita, Trinidad Órdenes), entre otros. Se buscó articular una ecología de saberes, combinando los saberes cotidianos y de los oficios con los saberes de la academia y las ciencias.

Las variadas formas de representar las desigualdades de género en el Festival Sitio 23 cuestionan la forma preponderante y legitimada de generación y difusión del conocimiento en la academia: la publicación de artículos en revistas científicas. ¿Qué otras formas de representar el conocimiento funcionan en la academia? ¿Hay jerarquías de representación del conocimiento en las universidades? ¿Por qué nos empeñamos en utilizar la palabra y lo escrito –*los papers*– como principal forma de representación y difusión del conocimiento? Estas preguntas no son triviales, especialmente, en el contexto del capitalismo académico (Brunner et al., 2020; 2021), tendiente a una estandarización, homogeneización y mercantilización del conocimiento (Contreras Lorenzini, 2018). Los modelos gerenciales de la academia apuntan hacia el productivismo en pos de indicadores para la acreditación, visibilización y el posicionamiento de las universidades en los rankings (Díaz Crovetto y Restrepo, 2023), pero, en parte, socavan la creatividad. Las artes, en tanto, permiten generar conocimientos alternos, situados y profundos, más allá de lo escrito. Creemos que generar conocimiento deslateralizado puede ampliar las fronteras de la academia, propiciar enlaces fructíferos entre disciplinas, así como desarrollar nuevas formas de creación y representación del conocimiento.

Conclusiones

La experiencia interdisciplinaria del Festival Sitio 23 conectó artes, género y ciencias sociales. El Festival permitió extender las formas de representar el conocimiento y, a la vez, descentrarlo del espacio universitario y del lenguaje académico. Las diversas formas de representación de las desigualdades de género a través del diseño, intervención radial, música, instalaciones, entre otras creaciones artísticas, complementaron y enriquecieron el conocimiento literalizado propio de la academia. Esto no es común en investigación. Pareciera existir una jerarquía de representación del conocimiento en la academia, siendo las publicaciones indexadas sobrevaloradas. En este contexto, el dicho “una imagen vale más que mil palabras” nos enseña que una representación puede transmitir ideas complejas de manera más efectiva y profunda que de forma escrita. Así, conceptos, problemáticas y datos incómodos sobre desigualdades y violencia de género se representaron a través de las artes. Este artículo da cuenta que, desde la interdisciplinariedad, la representación del conocimiento en distintas formas ha permitido visibilizar la temática de este proyecto Anillos –las desigualdades de género– de manera amplia y, a su vez, sucinta, convocando a distintos saberes y audiencias.

En el Festival Sitio 23 se integraron formas no habituales de representar el conocimiento en la academia. Esto nos abre a nuevas preguntas. ¿Serán las formas legitimadas de representar el conocimiento en la academia las más pertinentes y efectivas? ¿Cómo se vincula la forma tradicional de representar el conocimiento en la academia con las nuevas generaciones? ¿Por qué, para qué y para quién tanto *paper*?

Las variadas formas de representación de las desigualdades de género en las creaciones artísticas del Festival Sitio 23 han mostrado que es posible y positivo el cruce entre las artes y lo social. La conjugación de distintas disciplinas y tipos de saberes (subalternos, académicos, populares) ha permitido interpelar a la ciudadanía y la academia para visibilizar las desigualdades de género cotidianas que habitan niñas, niños y adolescentes, mujeres, disidencias sexuales, entre otras comunidades de la región de Valparaíso, así como cuestionar las normas hegemónicas de representar y difundir el conocimiento. Invitamos a legitimar una mayor amplitud de saberes y formatos de difusión y consolidación del conocimiento en la academia y fuera de ella.

Bibliografía.

- Barad, K. (2003).** Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of women in culture and society*, 28(3), 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Barad, K. (2007).** *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Bennett, A., y Guerra, P. (2018).** Rethinking DIY culture in a post-industrial and global context. En A. Bennett y P. Guerra (Eds.) *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Routledge, 7-18. <https://doi.org/10.4324/9781315226507>
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile [BCN] (2021).** Ley 21.389 Crea el registro nacional de deudores de pensiones de alimentos y modifica diversos cuerpos legales para perfeccionar el sistema de pago de las pensiones. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1168463>
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile [BCN] (2023).** Ley 21.484 Responsabilidad parental y pago efectivo de deudas de pensiones de alimentos. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1181003>
- Bolados, P. (2017).** Una ecología política feminista en construcción: El caso de las "Mujeres de zonas de sacrificio en resistencia". *Psicoperspectivas*, 16(2), 33-42. <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol16-Issue2-fulltext-977>
- Braidotti, R. (2009).** Locating Deleuze's Eco-Philosophy between Bio/Zoe-Power and Necro-Politics. En R. Braidotti, C. Colebrook y P. Hanafin (Eds.) *Deleuze and Law: Forensic Futures*. Palgrave Macmillan, 96-116.
- Braidotti, R. (2012).** Becoming-world. En R. Braidotti, P. Hanafin y B. Blaagaard (Eds.) *After cosmopolitanism*. Routledge, 8-27.
- Brunner, J. J., Pedraja-Rejas, L., y Labraña, J. (2020).** Capitalismo académico: distinciones conceptuales y procesos contradictorios a propósito del caso chileno. *Bordón. Revista de Pedagogía*, 72(3), 25-44. <https://doi.org/10.13042/Bordon.2020.72761>
- Brunner, J. J., Salmi, J., y Labraña, J. (Eds.) (2021).** *Enfoques de sociología y economía política de la educación superior: aproximaciones al capitalismo académico en América Latina*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Chakrabarty, D. (2002).** *Habitations of modernity: Essays in the wake of subaltern studies*. University of Chicago Press.
- Contreras Lorenzini, M. J. (2018).** La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica en Chile. *Teatro: Criação E Construção De Conhecimento*, 6(1), 50-62.
- Cook, J., y Fonow, M. M. (1990).** Knowledge and Women's Interests: Issues of Epistemology and Methodology in Feminist Sociological Research. En J. McCarl Nielsen (Ed.) *Feminist Research Methods: Exemplary Readings in the Social Sciences*. Routledge, 69-93.
- Crespo Durán, F., Soto Kiewit, L., Villa Soto, J., y Riveros Argel, P. (2024).** *Miradas para el desarrollo del trabajo inter y transdisciplinario en América Latina*. Universidad de Chile. <https://doi.org/10.34720/t7kh-mc33>
- Díaz Crovetto, G., y Restrepo, E. (2023).** Precarización, productivismo y la burocracia universitaria: hacer antropología en la academia neoliberal. *Tabula Rasa*, (46), 185-209. <https://doi.org/10.25058/20112742.n46.09>
- ENVIF-VCM (2020).** IV Encuesta de Violencia contra la Mujer en el Ámbito de Violencia Intrafamiliar y en Otros Espacios (ENVIF-VCM). Subsecretaría de Prevención del Delito, Ministerio del Interior y Seguridad Pública. Recuperado de https://eol.uchile.cl/assets/courseware/v1/96612bc7ce05a8915e32ca2b73c654f6/asset-v1:eol+MED-GO+2021_1+type@asset+block/Presentacio_n_de_Resultados_IV_ENVIF-VCM.pdf (acceso 24 octubre 2023).
- Ferrada, R., y Simbürger, E. (2024).** La cara visible de las unidades de género en las universidades chilenas: un estudio sobre el uso de las páginas web de las unidades de género en la Región de Valparaíso. *Revista Calidad en la Educación*, 60, 123-149. <https://doi.org/10.31619/caledu.n60.1442>
- Flynn, A. (2014).** Solarpunk: Notes toward a manifesto. Project Hieroglyph. Recuperado de <https://hieroglyph.asu.edu/2014/09/solarpunk-notes-toward-a-manifesto/> (acceso 25 octubre 2023).
- Gabrys, J. (2014).** Powering the Digital: From Energy Ecologies to Electronic Environmentalism. En R. Maxwell, J. Raundalen y N. Lager Vestberg (Eds.) *Media and the Ecological Crisis*. Routledge, 3-18.
- Galarce, J. (2021).** Afroditas de Valparaíso: Aproximación a la configuración identitaria de mujeres trans sindicalizadas. Tesis Magíster en Estudios de Género y Cultura, mención Ciencias Sociales, Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/188520>
- González López, B. et al. (2017).** *Vinculación con el medio y territorio. Heterogeneidad de modelos, prácticas y sentidos en las universidades chilenas*. Universidad de Playa Ancha.
- Guerra, P., y Alberto, T. P. (2019).** Gender, differences, identities and DIY cultures: Introduction. En P. Guerra y T. P. Alberto (Eds.) *Keep it Simple Make it Fast*. KISMIF, 18-24.
- Guizardi, M., Nazal-Moreno, E., Araya-Morales, I. M., y López-Contreras, E. (2023).** De avances y retrocesos. Políticas y normativas de igualdad de género en ciencia y educación superior en Chile (2015-2023). *Rumbos TS*, 18(30), 61-96. <https://dx.doi.org/10.51188/rrts.num30.767>
- Hall, S., Evans, J., y Nixon, S. (Eds.) (1997).** *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- Haraway, D. J. (1995).** *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- Harding, S. (1996).** *Ciencia y Feminismo*. Morata.
- Hu, L., Huang, Wb., y Bu, Y. (2024).** Interdisciplinary research attracts greater attention from policy documents: evidence from COVID-19. *Humanit Soc Sci Commun*, 11, 383. <https://doi.org/10.1057/s41599-024-02915-8>

- Klein, J. T. (2021).** *Beyond Interdisciplinarity: Boundary Work, Communication, and Collaboration*. Oxford University Press.
- Llano, L., Gutiérrez, M., Stable, A., Núñez, M., Masó, R., y Rojas, B. (2016).** La interdisciplinaria: una necesidad contemporánea para favorecer el proceso de enseñanza aprendizaje. *MediSur*, 14(3), 320-327.
- Lodi-Ribeiro, G. (2012).** *Solarpunk: Histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável*. Draco.
- Luvaas, B., y Eicher, J.B. (2012).** *DIY Style: Fashion, Music and Global Digital Cultures*. Bloomsbury.
- Manovich, L. (2002).** *The language of new media*. MIT press.
- Ministerio de la Mujer y Equidad de Género [MinMujeryEG] (2023a).** Ley pago de deudas de alimentos. Recuperado de https://minmujeryeg.gob.cl/?page_id=48341 (acceso 26 octubre 2023).
- Ministerio de la Mujer y Equidad de Género [MinMujeryEG] (2023b, 20 de febrero).** “Deudores de pensión de alimentos: Registro supera las 30 mil personas inscritas que suman una deuda de más de 47 mil millones de pesos”. Recuperado de <https://minmujeryeg.gob.cl/?p=49594> (acceso 26 octubre 2023).
- Ministerio de la Mujer y Equidad de Género [MinMujeryEG] (2023c, 22 de agosto).** “Más de 14 mil deudores de pensiones de alimentos registra la región de Valparaíso”. Recuperado de <https://minmujeryeg.gob.cl/?p=51829> (acceso 26 octubre 2023).
- Miyazaki, H. (1995).** *Nausicaä of the Valley of Wind*. Viz Comics.
- Mora, C., Undurraga, R., y Simbürger, E. (2023).** The multidimensionality of care in remote work: women academics in Chile during the COVID-19 pandemic. *Culture and Organization*, 30(5), 463–484. <https://doi.org/10.1080/14759551.2023.2294999>
- Morton, T. (2009).** *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2010).** *The ecological thought*. Harvard University Press.
- Movilh (2023).** Informe Anual de Derechos Humanos de la Diversidad Sexual y de Género en Chile. Historia anual de las personas LGBTIQANB+ Hechos 2022. Recuperado de <https://www.movilh.cl/wp-content/uploads/2023/03/XXI-Informe-DDHH-Diversidad-sexual-y-de-genero-2022-MOVIH-web.pdf> (acceso 24 octubre 2023).
- Muñoz Tobar, C. (2023).** Introducción. En C. Muñoz Tobar y R. Herrera Ojeda (Eds.) Vinculación con el medio universitaria: estado del arte y reflexiones en contexto. Editorial UDEC, 11-19. <https://doi.org/10.29393/>
- Parque Cultural de Valparaíso (2023).** *Counters de Galería de Artes y Laboratorio*. Documento interno, octubre 2023.
- Presentes (2019, 9 de abril).** Crimen de odio en Valparaíso: asesinaron a una trans. Recuperado de <https://agenciapresentes.org/2019/04/09/crimen-de-odio-en-valparaiso-asesinaron-a-una-trans/> (acceso 26 octubre 2023).
- Republic of the Bees (2008).** From Steampunk to Solarpunk. Recuperado de <https://republicofthebees.wordpress.com/2008/05/27/from-steampunk-to-solarpunk/> (acceso 25 octubre 2023).
- Sepúlveda, D., Mendoza, M., Ortiz, F., y Flores, B. (Eds.) (2023).** *Feminismos y Ciencias Sociales en Chile: Voces desde sus Participantes*. COES. <https://osf.io/678qv>
- Spivak, G. C. (2010).** *Crítica de la razón poscolonial: hacia una crítica del presente evanescente*. Ediciones Akal.
- Stella, M. (2020).** Text-mining forma mentis networks reconstruct public perception of the STEM gender gap in social media. *PeerJ Computer Science*, 6, e295. <https://doi.org/10.7717/peerj-cs.295>
- Trujillo-Cristoffanini, M., y Araya-Concha, A. (2023).** No pago de pensiones de alimentos como violencia económica: análisis de género de la experiencia de mujeres chilenas. *Universum* (Talca), 38(2), 617–637. <http://dx.doi.org/10.4067/so718-23762023000200617>
- Ulloa, A. (2020).** Ecología política feminista latinoamericana. En A. De Luca Zuria, E. Fosado Centeno y M. Velázquez Gutiérrez (Coords.) *Feminismo socioambiental: Revitalizando el debate desde América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México, 75-104.
- Undurraga, R., y López-Hornickel, N. (2021).** (Des)articuladas por el cuidado: trayectorias laborales de mujeres chilenas. *Revista de Estudios Sociales*, 75, 55-70. <https://doi.org/10.7440/res75.2021.06>
- Vienni-Baptista, B., Crespo Durán, F., Villa Soto, J. C., Soto Kiewit, L. D., y Riveros Argel, P. (2024).** Introducción. En F. Crespo Durán, L. Soto Kiewit, J. Villa Soto y P. Riveros Argel (Eds.). *Miradas para el desarrollo del trabajo inter y transdisciplinario en América Latina*. Universidad de Chile, 9-26. <https://doi.org/10.34720/t7kh-mc33>
- Zheng, N. (2023).** Lo-fi Hip Hop Streaming in China: Online Engagement, Motivation, and Sense of Community. *Streaming Media in Entertainment*. <https://hdl.handle.net/10125/102940>



*¿Pondrán mi cuerpo trans en los libros de biología del nuevo Chile?
– Valparaíso, 2022.*

Acciones críticas que recuerdan. Investigación artística, escenas y memorias feministas.

Ações críticas que lembram. Pesquisa artística, cenas e memórias feministas.

Critical actions that remember. Artistic research, scenes, and feminist memories.

Patricia Artés Ibáñez

Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad
Escuela de Teatro
Universidad de Valparaíso
patricia.artes@postgrado.uv.cl

RESUMEN

Este artículo se enmarca en una investigación artística doctoral¹, que explora, desde una perspectiva interdisciplinaria, la escena teatral como un espacio de producción de conocimiento y transmisión de memorias feministas en Chile, específicamente del período de la transición democrática de los años 90. En él se articulan estudios de memoria, historia, feminismos y archivos con la práctica escénica, para producir un dispositivo teatral que active memorias silenciadas, generando otras maneras de construir sentidos que las lógicas tradicionales de circulación del archivo. En este artículo se socializan algunas de las premisas metodológicas y conceptuales que movilizaron esta investigación artística.

Palabras claves: Investigación artística, escenas, memorias largas, feminismos, montaje, archivo y repertorio.

RESUMO

Este artigo integra um projeto de pesquisa artística de doutorado que explora, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, a cena teatral como espaço de produção de conhecimento e transmissão de memórias feministas no Chile, especificamente no período de transição democrática da década de 1990. Articula estudos de memória, história, feminismos e arquivos com a prática teatral para produzir um dispositivo teatral que ativa memórias silenciadas, gerando formas alternativas de construção de significado para além das lógicas tradicionais de circulação arquivística. Este artigo compartilha algumas das premissas metodológicas e conceituais que nortearam esta pesquisa artística.

Palavras-chave: Pesquisa artística, cenas, memórias longas, feminismos, montagem, arquivo e repertório.

ABSTRACT

This article is part of a doctoral² artistic research project that explores, from an interdisciplinary perspective, the theatrical scene as a space for knowledge production and the transmission of feminist memories in Chile, specifically during the democratic transition period of the 1990s. It articulates studies of memory, history, feminisms, and archives with theatrical practice to produce a theatrical device that activates silenced memories, generating alternative ways of constructing meaning beyond the traditional logics of archival circulation. This article shares some of the methodological and conceptual premises that guided this artistic research.

Keywords: artistic research, scenes, long memories, feminisms, montage, archive and repertoire.

¹ Esta investigación escénica se tituló: *Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile*, y se realizó en el marco del programa: Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso. Fue posible gracias al trabajo y colaboración del siguiente equipo: Asesoría histórica: María Graciela Acuña /Elenco: Javiera Vilches, Romina Escobar, Nicole Quezada/ Diseño Operadora Video: Mapping Keka Taucán/ Diseño de Iluminación: Andrés Pérez/Stella Maris/ Diseño y operadora de Iluminación: Stella Maris/Universono: Romina Escobar/ Escena Crítica y Memoria/ Técnico Sonido: Joaquín B. Waite/ Producción: Patricia Artés y Javiera Vilches/ Registro: Macarena Rodríguez; bajo la dirección, investigación y dramaturgismo de Patricia Artés. Las presentaciones se realizaron el 26 y 27 de julio de 2024 en la Sala Estudio del Parque Cultural de Valparaíso, Ex-Cárcel.

² Un texto imprescindible para abordar estos problemas es *La estética de lo performativo* de Erika Fischer-Litche (2011), en el que propone el giro performativo como un cambio paradigmático que impacta no sólo en tanto la concepción y análisis artístico, sino también en la investigación social y cultural. A partir de este enfoque, podemos distinguir a la performance art como una práctica artística específica, crítica y desmarcada de las convenciones teatrales, a la realización escénica como práctica que ponen el cuerpo en el presente del acontecimiento escénico, y lo performativo como categoría analítica que permite mirar las prácticas sociales, los discursos, los modos de subjetivación y las estructuras de poder.

1.- Introducción: Iniciando un camino, conceptos movilizadores para prácticas de memorias y escénicas.

La memoria es un territorio en disputa. La memoria no es neutral, no es un reflejo transparente del pasado, sino un espacio en constante construcción condicionado por las estructuras de poder y de representación cultural.

Los estudios de memoria en América Latina han estado relacionados con procesos de violencia política, con la emergencia de las dictaduras de derechas y con los procesos de transición democrática de la segunda mitad del siglo XX. En la construcción de estas narraciones de la memoria, el archivo ha operado como un dispositivo central (Jelin, 2022; Richard, 2010, Arfuch 2015). A pesar de que estas narrativas buscan propiciar una memoria que insista en no olvidar el horror y las luchas de quienes resistieron a la barbarie, las versiones oficiales han tendido a marginar las experiencias de las mujeres y de los movimientos feministas, estableciendo un silenciamiento que invisibiliza sus luchas, disputas y afectos. Como señalan Troncoso y Piper, “una mirada feminista nos insta a cuestionar quién, desde dónde y con qué fin se construyen determinadas versiones sobre el presente y el pasado, es decir, sobre la realidad social y sus memorias” (2015, p.70). En este sentido, lo que harían las memorias feministas en tanto práctica política y epistemológica, no es sólo reconstruir y señalar lo omitido, sino que también interpelar el presente desde una perspectiva situada y afectiva (Haraway, 1995).

El concepto de memorias largas resulta iluminador para situar las prácticas que persisten en construir narrativas que han sido excluidas de las historias oficiales. Para el feminismo decolonial, las memorias largas “busca[n] entender «las luchas anticoloniales» como hilo conductor de una narración-otra que permite el rescate de un «orden ético prehispánico» que ayuda a desmontar el universalismo” (Rivera Cusicanqui, citado en Curiel y Falconí, 2021, p.14). Esta perspectiva permite pensar la memoria como un campo en disputa donde las narrativas subalternas no sólo son representadas, sino que son encarnadas por quienes las producen, circulan de formas diferentes a las oficiales y se movilizan de manera importante por los afectos. En otras palabras, esta construcción de memorias feministas no sólo busca documentar el pasado, sino que otras maneras de narrarlo y habitarlo. En sintonía con este enfoque, el colectivo Mujeres Creando (2013) sostiene que las prácticas feministas desbordan los documentos y los archivos como únicas fuentes de construcción de memorias. El cuerpo, la narración oral, los rituales, y las prácticas performativas² son vitales para entender las memorias largas y el proceso de construcción de memorias desde el feminismo. Esta concepción de la memoria del cuerpo trae el pasado delante nuestro (Rivera Cusicanqui, 2010), lo pone en presente, lo problematiza, lo reconfigura, tensionando las narrativas oficiales, proponiendo otras formas de habitar la historia dislocando la idea del tiempo lineal.

Para la socióloga e investigadora Elisabeth Jelin, el arte es un agente importante en la activación de las memorias puesto que “en cuanto se incorpora el nivel de la subjetividad, no hay manera de obturar reinterpretaciones, resignificaciones, relecturas. Porque la ‘misma’ historia, la ‘misma’ verdad, cobra sentidos diversos en contextos diferentes” (2002, p.126). Estas palabras dan cuenta de la importancia de las prácticas artísticas en la construcción de las memorias y de las múltiples posibilidades de sentidos que estas pueden provocar y convocar.

Las artes escénicas, a través de sus elementos sensibles, son capaces de activar zonas dormidas de la memoria. En esta línea, Hans-Thies Lehmann sostiene que para que las memorias compartidas puedan cobrar vida, es fundamental una apropiación emocional de las experiencias colectivas. Esto implica que la memoria personal no puede existir por sí sola, ya que siempre está vinculada a un contexto colectivo. Así, el teatro se presenta como un espacio que no sólo evoca memorias, sino que también dialoga abiertamente con la historicidad. (Lehmann, 2013). La memoria en el teatro no actúa como un simple depósito de informaciones, sino como un campo dinámico que permite activar y transformar los relatos del pasado, desafiando las lógicas museísticas.

En este sentido, las artes escénicas abren posibilidades para la construcción de memorias largas, puesto que al disponer en escena recuerdos, registros y memorias, no sólo documenta el pasado, sino que pone en presente la experiencia de esa memoria, desafiando el tiempo lineal y las lógicas institucionales del uso del archivo. Por otro lado, las artes escénicas permiten que los archivos y documentos circulen de maneras diferentes a las convencionales, facilitando otras maneras de transmisión de la memoria que la exposición del documento, donde la memoria se instala, se siente y se acciona a través del cuerpo (Taylor, 2017). Esta dimensión encarnada de la memoria permite que los archivos no sean percibidos como depósitos estáticos de información, sino como repertorios vivos que movilizan afectos y reconfiguran los relatos del pasado.

¿Cómo y cuándo se encarna el archivo en el cuerpo? Diana Taylor, en su libro *El Archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*, indaga en la relación y tensión entre repertorio y archivo como dos formas de resguardar y transmitir la memoria y la cultura. El archivo se refiere a los mapas, textos literarios, documentos, restos arqueológicos, registros audiovisuales, “todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio”. El repertorio, en cambio, se refiere a la transmisión de las memorias a través del cuerpo, “requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al «estar allí» y ser parte de esa transmisión” (2017, p.17). Según estos planteamientos, el archivo no solo se encarna en el cuerpo, sino que es un archivo capaz de activar, transmitir y transformar culturas y memorias.

² Un texto imprescindible para abordar estos problemas es La estética de lo performativo de Erika Fischer-Litche (2011), en el que propone el giro performativo como un cambio paradigmático que impacta no sólo en tanto la concepción y análisis artístico, sino también en la investigación social y cultural. A partir de este enfoque, podemos distinguir a la performance art como una práctica artística específica, crítica y desmarcada de las convenciones teatrales, a la realización escénica como práctica que ponen el cuerpo en el presente del acontecimiento escénico, y lo performativo como categoría analítica que permite mirar las prácticas sociales, los discursos, los modos de subjetivación y las estructuras de poder.

Al contrario de lo que se podría suponer en una primera lectura, la autora es enfática en declarar que es un error asumir esta perspectiva de manera binaria, es decir, como si el archivo y el repertorio funcionaran de manera opuesta, pues “los archivos y repertorios a menudo trabajan juntos. Las cosas entran y salen de ellos” (2017, p.17). Lo que nos parece importante y relevante es la concepción de que la memoria no sólo se transmite por la palabra, el documento o el texto, sino que se instala, se siente y se acciona a través del cuerpo. Como plantea Taylor, la memoria cultural es “una práctica, un acto de imaginación e interconexión (...) está corporizada y es sensual, convocada a través de los sentidos” (2017, p.135). Esta memoria que se lleva en el cuerpo impacta no sólo en el propio, sino que en el cuerpo social, reconfigura la experiencia de la memoria habilitando a través del repertorio del cuerpo un conocimiento sobre la historia. En este sentido el enfoque de la autora es fundamental para comprender cómo las prácticas de la memoria se encarnan no sólo en documentos y registros, sino también en cuerpos que accionan, rememoran y transforman. La memoria como una experiencia viva, en la que la relación y tensión entre archivo y repertorio es dinámica y fluida, y no por oposición binaria.

La articulación entre archivo, cuerpo y performatividad permite que los documentos no sólo se conserven, sino que se activen como repertorios vivos en escena, movilizandolos afectos y produciendo conocimiento situado. Así entonces, las artes escénicas, en tanto potencia sensible de la memoria, habilitan un espacio donde la ausencia tiene presencia y lo silenciado es nombrado. La práctica escénica asumida desde la investigación artística, se extiende como dispositivo metodológico (activar archivos y desbordar los límites institucionales), y aparato epistémico (producir conocimiento).

Silvia Rivera Cusicanqui concibe la técnica de montaje como un dispositivo de visibilidad y de producción de conocimiento: “El montaje y la puesta en escena son recursos que pueden usar, no para hipnotizar al espectador, sino para abrirle posibilidades reflexivas” (2010, p.231). En este sentido las prácticas escénicas que utilizan el montaje como procedimiento principal, no sólo exponen lo silenciado, sino que posibilitan el desmontaje de las narrativas de las memorias con pretensiones totalizantes. Desde esta perspectiva, las artes escénicas a través de la indagación de procedimientos como el montaje y el desmontaje, se convierten en una posibilidad de construcción de memorias largas que desestabilicen los relatos oficiales y habiliten otras maneras de habitar la historia.

Este artículo consiste en una socialización de algunos de los aspectos metodológicos desarrollados en la tesis doctoral *Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile*. Esta investigación, basada en la investigación artística escénica, movilizó nociones como las memorias largas, para explorar cómo los archivos y los documentos de los feminismos de los años 90 pueden activarse como repertorios vivos en escena. En este marco, la práctica escénica se propone como un dispositivo metodológico interdisciplinario que, al articular archivo, cuerpo y memoria, permite no sólo representar el pasado, sino proyectarlo hacia el presente desde una mirada situada y afectiva.

A continuación, se expondrá una sistematización metodológica que da cuenta cómo el montaje escénico, y ciertos procedimientos que se utilizaron para la articulación de documentos, archivos y entrevistas pueden operar como mecanismos para la construcción de memorias largas feministas. De este modo, se intentará delinear un dispositivo que considere la escena no sólo como un espacio de representación, sino como una forma legítima y fecunda de producción de conocimiento.

2.- Disponer en escena: el montaje como dispositivo de conocimiento

La investigación artística Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile, tuvo como horizonte contribuir a la producción de conocimiento y a la construcción de memorias sobre la historia feminista reciente en Chile, a través de una obra escénica producida a partir de documentos, archivos y ‘cachureos’ pertenecientes a cuatro mujeres feministas del período de la transición de los años 90. Los pedazos de recuerdos, historias y experiencias de Paula Santana Nazari, chilena, antropóloga, Dra en Ciencias de la UNAM, quien en los años 90 perteneció a los colectivos feministas Kaleidas y Micaela Cáceres, entre otros; Ximena Bedregal Saéz, chilena boliviana, arquitecta, editora, fotógrafa, quien en los años 90 fue parte del comité editorial de la Revista Correa Feminista y participó del Colectivo Chileno-México Las Cómplices; Natacha Gómez Brahaona, chilena, periodista, activista de múltiples colectivos feministas y derechos humanos, quien en los años 90 participó en Colectivo Feminista Popular de la Zona Sur; y de Julia Antivilo, chilena, historiadora, performancera, curadora, quien en los años 90 fue activista al Colectivo Las Clorindas; constituyen el corpus de la obra.

El proceso comenzó con un largo recorrido de investigación, entrevistas y encuentros en los que estas cuatro feministas abrieron generosamente los archivos de sus activismos de los años noventa, permitiendo iniciar una indagación escénica que buscó encontrar maneras sensibles de aproximarse a estos materiales, excediendo el análisis meramente discursivo de su contenido. En esta exploración, se reconoció que los archivos no sólo ofrecían datos históricos, sino también una experiencia afectiva y encarnada, una memoria larga que conecta el pasado con el presente, permitiendo que las vivencias y luchas feministas desafíen el paso del tiempo lineal. Esta memoria larga, un concepto que abarca la transmisión intergeneracional de conocimientos y emociones a través del tiempo, se nutre de los gestos, las palabras y los silencios de las mujeres que hicieron de sus archivos una forma de resistencia y autoeducación colectiva que desafía la temporalidad. Así, los documentos se transforman en más que simples evidencias históricas; se convierten en vehículos para una memoria compartida que articula tanto el contenido político como el contexto afectivo y personal del tiempo en que fueron producidos y conservados.

Por consiguiente, el objetivo de esta construcción escénica fue diseñar un dispositivo de montaje que pudiera hacer circular los archivos en su doble dimensión: tanto en lo histórico -abordando contradicciones políticas y reflexiones sobre el

movimiento feminista-, como en lo afectivo -vinculado a la condición de lo vital y a experiencias subjetivas de quienes protagonizaron estos momentos- y a la afección que producía en la investigadora y el equipo creativo de la tesis obra. Este dispositivo debía desafiar la estructura lineal del tiempo y la lógica dramática convencional, para proponer una manera otra de articular las experiencias y memorias que habitan en los materiales y archivos que constituyen esta investigación. Así entonces, se decidió buscar los procedimientos y recursos que nos permitieran construir un dispositivo bajo la lógica del montaje escénico, puesto que habilita la posibilidad de problematizar en la idea lineal del tiempo, en la dimensión histórica, afectiva y política.

Siguiendo las ideas de Georges Didi-Huberman a propósito de la lectura que hace del trabajo del teatro épico de Bertolt Brecht, el montaje no se limita a ilustrar un relato, sino que se erige como un gesto disruptivo que “revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico” (2008, p.71). Esta estructura permite que la narrativa se despliegue en curvas y saltos, exponiendo las transformaciones y contradicciones. Esta construcción bajo la lógica de la interrupción y las discontinuidades permite que las situaciones escénicas “se critiquen dialécticamente las unas a las otras” (2008, p.72), lo que provocaría, entre otras cosas, un descubrimiento de algo que no sabíamos.

Esta práctica de interrupción y montaje no sólo afecta la narrativa histórica, sino que invita a las y los espectadores a experimentar un tiempo desarticulado que revela tanto las fisuras, continuidades, discontinuidades, contradicciones, entre otras, en parte de las memorias feministas de los noventa. Didi-Huberman subraya que, en el teatro brechtiano, el montaje no sólo revela las discontinuidades y quiebres de lo histórico, sino que también crea espacios que permiten visibilizar lo que de otra manera podría permanecer oculto. Así entonces, el montaje actúa como un dispositivo que, más allá de reproducir o representar una narrativa cerrada, genera una experiencia donde emergen nuevas comprensiones y descubrimientos.

Todos estos elementos se consideraron a la hora de proponer los procedimientos y recursos que nos permitieran construir la tesis obra bajo la lógica del montaje escénico. Con este ánimo las escenas se plantearon como episodios que no obedecen a un orden cronológico estricto, sino que se disponen como cuadros autónomos que al encontrarse producen una narración común. En otras palabras, y siguiendo las ideas de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) sobre la potencia de generar conocimiento a través del procedimiento de montaje, no se trató de construir una *trama* sino que una *secuencia* en la que la disposición de las acciones, imágenes, palabras y sonidos, provocaran en su síntesis, una multiplicidad de significados.

Este enfoque no sólo cuestiona la linealidad del tiempo, sino que también activa una dimensión crítica y dialéctica en la experiencia de los públicos que participa de manera activa en la construcción de sentido, abandonando la actitud contemplativa que supone una estructura dramática tradicional. Siguiendo

esta línea, la tesis obra no buscó la representación dramática de los acontecimientos históricos; más bien, se enfoca en la disposición misma de los elementos que, al entrecuchar unos con otros, generan discontinuidades, rupturas y nuevos significados. Cada episodio de la obra funciona como un espacio autónomo que, al mismo tiempo, está en diálogo con el resto, creando una narrativa múltiple y abierta que refleja las complejidades del movimiento feminista y sus tensiones internas. Así, los conceptos de recorte, encuadre, interrupción, suspense, tal como propone Didi-Huberman, se convierten en herramientas fundamentales para romper la continuidad temporal y revelar las zonas de silencio y las contradicciones del movimiento feminista de los años 90.

En otras palabras, esta obra se erige como un “aparato epistemológico performativo”, concepto que Mauricio Barría e Iván Inzunza (2023) utilizan para describir un tipo de dispositivo escénico que pone en crisis las formas tradicionales de representación, haciendo visible la maquinaria de la producción escénica misma, rompiendo el lenguaje convencional del teatro. Esta transparencia en los mecanismos de creación estimula un aprendizaje, despierta una zona dormida, provoca un descubrimiento, que se construye desde la afectación y experiencia directa que provoca la escena. Por otro lado, este enfoque metodológico también se vincula con la perspectiva feminista decolonial, que insiste en la necesidad de reconocer las discontinuidades y fragmentaciones como parte integral de la construcción de historias y memorias, enfatizando la importancia del conocimiento parcial y situado. De esta manera, el montaje en la tesis obra *Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile* no solo da cuenta de la historia feminista reciente, sino que también la reconfigura, permitiendo un redescubrimiento crítico que se despliega tanto en la escena como en la percepción de los públicos.

Esta aproximación no sólo desafía la subordinación de la práctica a la teoría, sino que también revaloriza el papel del archivo como un espacio de afecto y resistencia, “un lugar donde encontrarse, escuchar y dialogar, un espacio para alojar y ser alojados” (RedCSur, 2023, p.28). Un espacio donde las memorias largas se inscriben en la experiencia cotidiana y se renuevan en cada acto de recordar y reinterpretar el pasado. Así, la obra se presenta como un gesto de autoeducación colectiva que invita a una reflexión crítica sobre cómo se construyen y circulan las memorias feministas, transformando los archivos en un espacio vivo de posibilidades para lo común.

3.- Archivos en diálogo: autoría múltiple y memorias desde lo común.

¿Cómo disponemos los elementos para potenciar la relación entre lo histórico y lo afectivo de los archivos personales de Natacha, Ximena, Julia y Paula? ¿Cómo construimos un dispositivo de montaje que permita provocar un descubrimiento sensible respecto a los feminismos de los años 90? Estas fueron las preguntas claves que guiaron la construcción de la tesis obra bajo la premisa del montaje escénico como dispositivo.

Tras el levantamiento de la información, las entrevistas y el acercamiento a los archivos personales, el material fue socializado con el equipo artístico que participó de la creación de la tesis-obra. Simultáneamente, se inició el proceso de indagación y experimentación escénica. Esto es esencial para comprender la relación con la palabra que tuvo este proceso de investigación artística, no como el elemento principal, sino como un componente más que interactúa con otros recursos escénicos.

El montaje escénico no se subordinó a un texto dramático cerrado o predeterminado, sino que funcionó como una estructura abierta, donde la palabra fue dispuesta en tensión constante con otros elementos escénicos como los cuerpos, objetos, sonidos e imágenes. Así, *dónde y cómo* se dice lo que se dice tiene la misma importancia que el *qué*. Es decir, la relación y tensión de la palabra con el resto de los componentes, es lo que provoca nuevas resonancias y sentidos. La palabra, entonces, no domina la escena; es un elemento más en el tejido del montaje, que se revela en su dimensión performativa, puesto que lo que enuncia *hace* algo en escena.

En este proceso, el texto dramático no es el punto de partida, sino una huella del recorrido creativo. La dramaturgia es el montaje en sí, una escritura espacial y visual que se expande y se transforma en función de las relaciones que se generan en escena. Tal como menciona Aurora Fernández “la escritura-como-montaje se convierte en un proceso que no se agota, no tiene un resultado, un fin” (2013, p.107). En este sentido, la disposición de los elementos en el espacio es un acto de escritura que no está subordinado a una narrativa lineal o conclusiva, sino que permanece abierta a la indeterminación y la multiplicidad de significados.

La relación entre los cuerpos, los objetos y las imágenes en la escena produce una constante tensión, una red de significados que se despliega en el espacio de manera inestable y en continua expansión. La disposición de estos elementos es clave, ya que no se trata sólo de mostrarlos, sino de ponerlos en relación, provocando encuentros y fricciones entre ellos. De este modo, el montaje se convierte en un dispositivo crítico, que desafía las formas convencionales de representación y abre nuevas posibilidades de sentido. Ahora bien, ¿cómo generamos los materiales que luego se convirtieron en escenas de la tesis obra? Esta pregunta nos movilizó a trabajar desde un proceso de autoría múltiple. Este concepto aparece en mi propia experiencia como investigadora de esta tesis obra y como directora de la compañía Teatro Público. En el año 2014, daba cuenta de este procedimiento:

El concepto de autoría múltiple trabajado en la compañía Teatro Público, se trata de un procedimiento de colectivización de la producción escénica, en tanto que son las distintas autorías las que se ponen en común para la construcción de obra. No se trataría (sólo) de solucionar un problema de manera colectiva, sino de poner en común los distintos imaginarios y procedimientos materiales sobre una problemática. (2014, p.42)

Poner en común los imaginarios como ímpetu de la búsqueda escénica permite que los materiales se generen a partir de la propuesta singular, a la vez que común, de cada participante. Esta práctica propuesta exige un compromiso y una corresponsabilidad colectiva con la reflexión y cuidado en torno a los archivos, y con la entrega imaginativa y performática de un cuerpo articulando materiales en la perspectiva de una creación común. Siguiendo lo señalado por la RedCSur:

Entendemos la corresponsabilidad como la ética práctica que liga a las personas a la ejecución común de una actividad. Es el compromiso práctico entre quienes comparten una tarea y se han dado sus propias reglas para realizarla, lo que implica una disciplina colectiva. No se trata sólo de un compromiso declarativo, sino un hacerse materialmente responsable del cuidado de un archivo. (2023, p.21)

El proceso consistió en poner en juego distintas textualidades, sonoridades, texturas e imaginarios en escena en relación con los feminismos de los años 90. Estas diversas propuestas escénicas fueron presentadas mediante ejercicios que cada actriz propuso y dejó como material común.

Esto fue utilizado, reutilizado, discutido y puesto en tensión con otros elementos. Estos ejercicios se construyeron a partir de indicaciones desde la dirección que buscaron interrogar escénicamente los materiales y archivos que fueron levantados en el proceso de investigación.

En un comienzo la experimentación, fue guiada por un mapa de ruta que obedeció más bien a la intuición que a la certeza. Evitar que la información y los materiales se desbordaran, aunque pareciera paradójico, sólo fue posible confiando en la intuición. En términos metodológicos esto implicó que los materiales se iban interrogando en escena casi simultáneamente mientras se estudiaban. A medida que profundizábamos tanto en los materiales bibliográficos como en los archivos personales, buscamos en escena una síntesis que reflejara aquello que resonaba política y afectivamente en el equipo.

Se optó por mantener los procesos interrelacionados, ya que la revisión de los materiales en sí misma podría ser interminable y, al mismo tiempo, podría determinar en demasía el camino de la indagación escénica. Esta metodología favorece al menos dos aspectos clave para esta investigación: primero, permite evitar un enfoque lineal, es decir, introduce una crítica implícita al positivismo histórico; y segundo, abre espacio para que emerjan otras capas de significado que no se evidencian de inmediato. Así entonces, se propusieron una serie de ejercicios que se movilizaban a partir de consignas o detonadores que se relacionaban con conceptos, hitos y otros hallazgos descubiertos en el proceso del levantamiento de la información, y/o con operaciones estéticas. Todo esto con el objetivo de buscar escénicamente una síntesis discursiva sensible que pudiese dar cuenta -por lo menos de una parte- de los materiales y la conmoción que provocaron en el equipo.

4.- Imagen y contradicción. La síntesis como método de pensamiento escénico.

Varios fueron los elementos en esta investigación que permitieron que la búsqueda no se desbordara. Desde la perspectiva temporal: volcar la mirada a los años 90, entendido cómo recorte epocal que excede la rigidez de la década, desde lo discursivo: situar los énfasis a partir de las entrevistas y archivos de Natacha, Paula, Ximena y Julia, y desde lo escénico: la idea de síntesis.

La síntesis, en términos generales es entendida como aquello que compendia lo principal de algo. En otras palabras, es la capacidad de dar cuenta de manera abreviada de algo a pesar de sus múltiples variantes. La síntesis es un concepto clave en el pensamiento marxista puesto que permite entender el devenir de la historia (de los pueblos) en su constante contradicción (lucha de clases). El filósofo alemán Karl Marx, basándose en el método dialéctico de Hegel, propone la dialéctica como una manera de analizar las contradicciones inherentes a la estructura económica y social, y cómo éstas se desplazan hacia nuevos escenarios. En este enfoque, la síntesis no es el simple compendio de algo, sino que es la resolución que supera las contradicciones sociales, lo que abre o inaugura un nuevo estadio y organización social. Bertolt Brecht, toma la dialéctica marxista y la pone al servicio de construir una escena concebida como un método, como una manera de interrogar la realidad (De Vicente, 2013). Para César De Vicente lo dialéctico en Brecht se manifiesta “como unidad de contrarios, haciendo emerger sobre la escena la contradicción” (2013, p.196). La dialéctica y la síntesis operan como principios fundamentales tanto en su estética como en su contenido político. Brecht adopta la dialéctica para construir un teatro que no se limita a reflejar la realidad, sino que la cuestiona y busca transformarla. A través de estrategias como el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*), Brecht invita a la audiencia a observar las contradicciones sociales en escena, promoviendo una comprensión crítica que no conduce a la catarsis individual, sino a una síntesis colectiva de reflexión y acción.

Brecht, utiliza la síntesis al poner en escena elementos contrarios que no se resuelven en el acuerdo, sino que construye una otra forma teatral que busca superar -como la dialéctica marxista- las estructuras anteriores, y proponer una nueva escena: un teatro para la transformación social.

Silvia Rivera Cusicanqui (2015), pone en el centro de la sociología de la imagen, la capacidad de la visualidad y los textos de producir sintaxis que exceda la yuxtaposición entre ambas y proponga otros sentidos. Este vínculo entre lo visual y lo textual, lejos de clausurar las contradicciones, las amplifica, haciéndolas coexistir en una tensión productiva. La imagen, entonces, no es sólo representación; es acción y diálogo, un lugar donde las narrativas se entrelazan con las afectividades y las memorias. Para la autora, este diálogo potencia y expande la capacidad de interpelación política y estética. Así entonces, la síntesis escénica, entendida desde este prisma, no busca resolver las tensiones, sino configurarlas como una red viva que cuestiona las formas hegemónicas de narrar y recordar.

En el marco de esta tesis obra, la idea de síntesis, no sólo opera como método de pensamiento, sino como un procedimiento escénico que articula la relación y tensión entre el archivo, los cuerpos, las palabras y las imágenes. En este cruce la escena se activa como un espacio donde las contradicciones no se resuelven, sino que se exponen, permanecen abiertas, provocando la producción de nuevos sentidos.

Este proceso dialéctico, que moviliza la imagen, el texto y el cuerpo, permite que el archivo se despliegue de manera performática, excediendo su materialidad para convertirse en una experiencia sensible que interpela tanto al pasado como al presente. Ahora bien, ¿cómo construimos la síntesis?; ¿de qué manera se pone en escena la contradicción sin resolverla?; ¿es posible que la síntesis escénica potencie otras formas de circulación del archivo performáticas, y con eso, otras maneras sensibles de acceder a él?; ¿cómo la síntesis puede trascender su función como compendio para convertirse en un gesto político y estético que reconfigure la memoria y el presente?; y ¿puede la síntesis escénica dar cuenta de tanta pasión, de tanta vida y deseo feminista?

Estas preguntas movilizaron la búsqueda de procedimientos que problematizaran en la construcción de la síntesis escénica. Esta indagación tuvo como dispositivo principal la Imagen crítica, concepto que propone Didi-Huberman en su libro *Cuando las imágenes toman posición*. Este texto, establece un acercamiento crítico a los trabajos con imágenes que Bertolt Brecht realiza durante su exilio por Europa y Estados Unidos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, principalmente los *Diarios de trabajo*, y *el ABC de la Guerra*. Para Didi-Huberman estos trabajos son “un gigantesco montaje de textos con los estatus más diversos y de imágenes igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo” (2008, p.31).

La estrategia estética y política que despliega el autor alemán en estos trabajos, es un dispositivo crítico que Didi Huberman denomina: fotoepigrama. Este procedimiento, acuñado por el mismo Brecht, describe la relación entre las imágenes recortadas de periódicos, revistas y propaganda, y los epigramas versificados que las acompañan. Lejos de reforzar una función meramente ilustrativa, estos epigramas buscan ‘hacer hablar’ a las imágenes, desmontando sus significados preestablecidos y confrontando las narrativas heroizantes o neutralizadoras que suelen acompañar a los registros visuales del conflicto bélico. Los fotoepigramas para Didi-Huberman, no sólo constituyen un recurso estético, sino un gesto político que busca restituir la verdad. “Un informe literario”, como dirá el propio Brecht (2008, p.54) que, a través del montaje de lo visual y las palabras, se convierte en una herramienta pedagógica poética, destinada a despertar miradas críticas en quienes observan, revelando las contradicciones y violencias del contexto histórico en el que fueron creados. Brecht al disponer imágenes y textos como elementos yuxtapuestos, construye una sintaxis crítica donde cada componente amplifica la capacidad de interpelación del otro, generando un modo de pensamiento estético dialéctico. Es aquí cuando la síntesis en tanto procedimiento deviene en método de pensamiento escénico.

Es a propósito de esta experiencia estética de los epigramas, que Didi-Huberman plantea la imagen crítica como un procedimiento propio de la técnica de montaje. En palabras del autor: “el montaje nos muestra que las cosas quizás nos sean lo que son y que depende de nosotros verlas de otra manera, según la nueva disposición que nos habrá propuesto la imagen crítica obtenida en ese montaje” (2008, p.87). Este disponer que provoca otro escenario de significaciones para la imagen, es posible por el proceso de síntesis.

Así entonces, la noción de imagen crítica se convirtió en el eje principal que orientó las exploraciones prácticas para interrogar en escena los archivos de Paula, Ximena, Natacha y Julia. La imagen crítica como dispositivo escénico y el fotoepigrama brechtiano como procedimiento, fueron las herramientas principales para interrogar los materiales y construir la tesis obra. Estos principios, fueron activados desde una perspectiva performática, es decir, las imágenes, los textos, los cuerpos, lo sonoro fueron articulados en escena en tanto elementos vivos, y como tal, es la manera en que están dispuestos y articulados en el presente vivo de la escena, lo que genera nuevas posibilidades de síntesis y sentido. Es esa posibilidad nueva que se genera en la interacción de elementos escénicos en presente, la que llamaremos imagen crítica escénica.

5.- La contradicción como principio

Para la construcción de la imagen crítica escénica, un elemento fundamental fue el principio de la contradicción. En términos generales se trató de poner en tensión elementos que a simple vista se contradicen y que, al momento de confrontarlos en escena, generan una síntesis que abre nuevas significaciones y sentidos. Así, por ejemplo, comenzamos el trabajo con el concepto clave y transversal de la investigación sobre los feminismos de los años 90: la autonomía. Se seleccionaron declaraciones, panfletos, imágenes, material de estudio encontrado en las cajas de archivos de nuestras protagonistas, textos y citas extraídas del material bibliográfico, que problematizaran en el concepto de 'autonomía'. Bajo el principio de la contradicción, el trabajo escénico buscó confrontar estos materiales con acciones y situaciones que transparentan posiciones opuestas.

El proceso de creación se basó en la colaboración activa entre la dirección y las actrices. Desde la dirección, se proporcionaron lineamientos conceptuales, consignas específicas y propuestas de materiales que las actrices exploraron en escena. Estas exploraciones dieron lugar a un proceso de síntesis colectiva que desembocó en cuadros escénicos. Por ejemplo, el cuadro sobre la transición surgió de la combinación de propuestas de las actrices, textos seleccionados y creados desde la dirección, citas de la bibliografía y elementos extraídos de los archivos. Así entonces, este cuadro se construyó poniendo el énfasis en la sensación de malestar que recorría los años 90. Imágenes de la institucionalidad masculinizada del periodo, consignas de las feministas de los 90, y definiciones políticas de la transición de autores claves como Manuel Garretón, fueron dispuestas en escena bajo el principio dialéctico de la contradicción. La premisa de la 'alegría', idea que atraviesa la transición democrática chilena, se trabajó contrastando signos de festividad con acciones repetitivas que en su reiteración y contradicción produjeran una síntesis escénica que desbordara lo discursivo de cada elemento para alcanzar una dimensión cognitiva afectiva.



Foto Ensayo, Primeros ejercicios de indagación en torno a la Transición.



Prueba Montaje en Sala Estudio Parque Cultural de Valparaíso.



³ Foto: Escena Crítica y Memoria

⁴ Foto: Escena Crítica y Memoria

⁵ Foto: Escena Crítica y Memoria



Un cúmulo de cuerpos y almas transitaron, pero a dónde?
 Transitar, desplazarse de un lugar a otro
 atravesar una situación
 una experiencia
 el tiempo recorrer un camino
 un sentido y caer en otro.
 Transitar, dejar atrás
 Transitar alegres, alegres transitar
 Alegre transitar autoritario
 Transitar incompleta democracia
 Con sangre se firma el empate técnico
 Y alegres transitamos
 Con sangre
 Con hambre
 Transitamos drogadas transitamos
 Felices transitamos
 En arcoíris transitamos
 Con lágrimas pero de alegría
 transitamos⁷.

⁶ Foto: Escena Crítica y Memoria

⁷ Texto que acompaña esta secuencia de imágenes en la tesis-obra.

Para el cuadro de la autonomía⁸, además de trabajar con el principio de contradicción como recurso escénico, las acciones que se propusieron desde la dirección tenían que ver con el universo doméstico, íntimo y cotidiano que debe habitar una mujer bajo los designios de los roles de género patriarcales. Luego de pruebas de distintas micro situaciones y acciones del universo cotidiano, llegamos a la imagen de la Ekeka⁹ como síntesis del exceso de acciones domésticas que cargan los cuerpos de las mujeres. Esta figura fue puesta en un recorrido de desplazamiento que exigiera un compromiso muscular y de atención del cuerpo, que lo instalara en un presente concreto sin pasar a constituirse como una situación dramática. Esta secuencia de acción luego era interrumpida por citas de feministas que problematizaban el concepto de autonomía, generando una contradicción productiva que invitaba a nuevas lecturas a propósito de la síntesis escénica a la que llegamos.



“La autonomía pasa por la libertad del sentir y del pensar; pasa por nuestro cuerpo en su capacidad de desmontar la dependencia en cualquiera de las energías que él contiene: la sexualidad, los sentimientos, el pensamiento. No hay posibilidad para la autonomía si legitimamos que alguien ejerza derechos sobre nuestra sexualidad, nuestros afectos o nuestra mente” (Pisano, 1997, p. 40)¹¹.

⁸ En los años 90, la autonomía se configuró como una de las principales disputas dentro del movimiento feminista en América Latina. El feminismo autónomo se definió en oposición a las tendencias institucionalizadas que buscaban incidir en la política a través del Estado y las ONG. Las feministas autónomas cuestionaban la cooptación institucional del movimiento y reivindicaban la acción política propia de las mujeres, desconfiando de la democracia pactada y de los consensos que asumieron los gobiernos de la transición posdictatorial. En Chile, diversos colectivos feministas autónomos, como Las Cómplices o La Morada en sus primeros años, se articularon en esta corriente crítica, rechazando la integración del feminismo en el aparato estatal y promoviendo un pensamiento radical que cuestionaba no sólo el patriarcado, sino también el capitalismo y el colonialismo. Este concepto fue clave en esta investigación, movilizándolo las indagaciones escénicas.

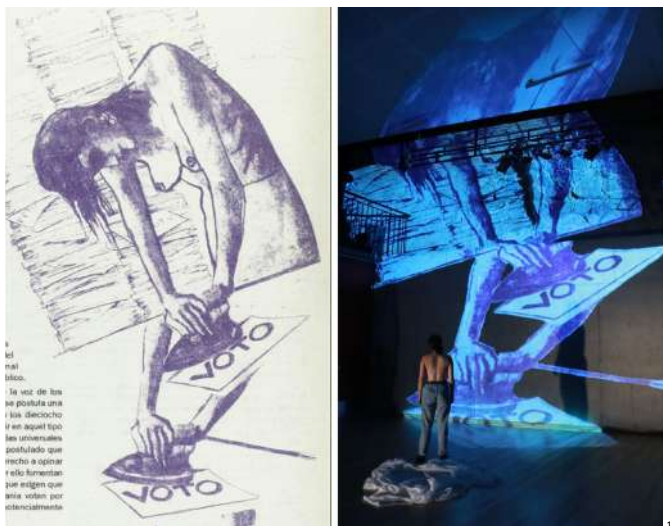
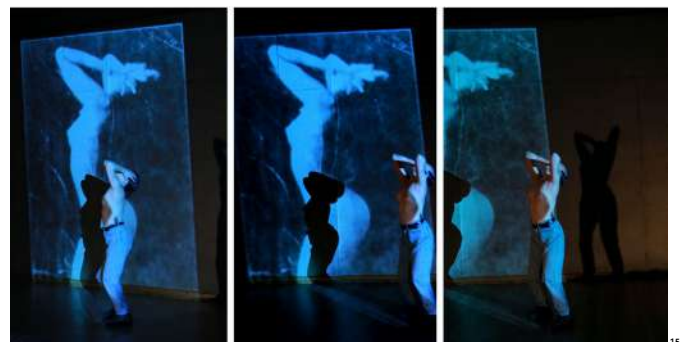
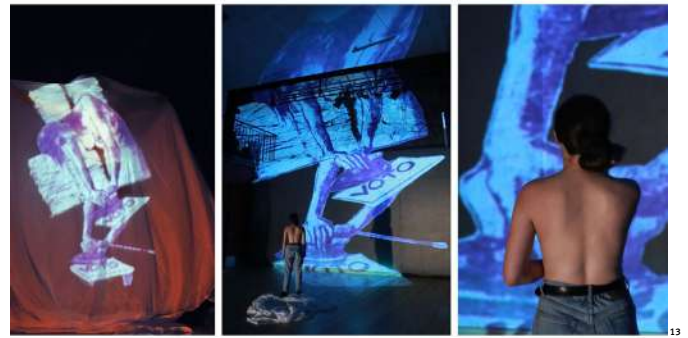
⁹ Desde 2009, Mujeres Creando afirmó performativamente que el dios de la abundancia no es un Ekeko, sino una Ekeka, reivindicando el rol de las mujeres, quienes cargan en sus espaldas mundos enteros en su lucha cotidiana. Esta acción política desafía la visión patriarcal de la abundancia y se expresa en pasarelas vivientes de Ekekas por distintos lugares de Bolivia.

¹⁰ Foto obra: Macarena Rodríguez

¹¹ Texto que cierra esta secuencia escénica en la tesis obra.

La dirección consideró el montaje no sólo como un acto organizativo, sino como una forma de escritura abierta donde cada elemento —textos, imágenes, cuerpos, sonidos— se dispone en tensión, generando múltiples significados. Este montaje como escritura no busca clausurar sentidos, sino abrir horizontes de interpretación que permitan una lectura crítica, afectiva y situada de los conceptos trabajados. Se trató de construir un dispositivo performativo en el que la exposición de los archivos no refiriera sólo a ellos mismos, sino, a la manera en la que están dispuestos. Didi-Huberman (2008) señala que una imagen siempre es otra cosa además de lo que muestra de sí misma, son sus diferencias, contradicciones, la relación con las palabras, con el cuerpo, los sonidos, lo que nos proporcionará nuevos sentidos.

Por otro lado, para Donna Haraway “los ojos, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y formas de ver, es decir, formas de vida” (Haraway, 1995, p.327). En este sentido, la práctica del montaje se convierte en una acción política crítica: al montar y desmontar, no sólo se exponen los límites de la mirada, sino también las posibilidades de imaginar otras formas de ver. La dirección, en este contexto, planteó el desafío no sólo de ensamblar materiales, sino de interpelar directamente a los sistemas perceptivos de quienes presenciaron las escenas de la tesis-obra, generando en el público una experiencia visual y afectiva que perseguía desestabilizar las narrativas hegemónicas. Cada cuadro escénico no fue sólo una síntesis conceptual, sino también un acto crítico, una escritura en movimiento que rompía con la representación estática para proponer un espacio vivo, donde las imágenes y los cuerpos se enfrentaban, dialogaban y daban lugar a memorias y emociones compartidas.



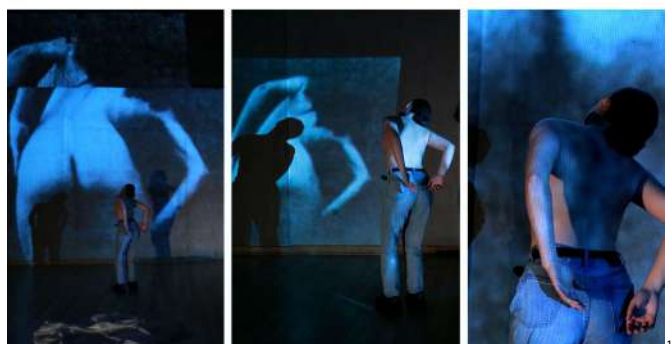
12 Archivo Revista La Correa Feminista N°9 / Foto obra: Macarena Rodríguez.

13 Foto1: Escena Crítica y Memoria / Foto 2 y 3: Macarena Rodríguez.

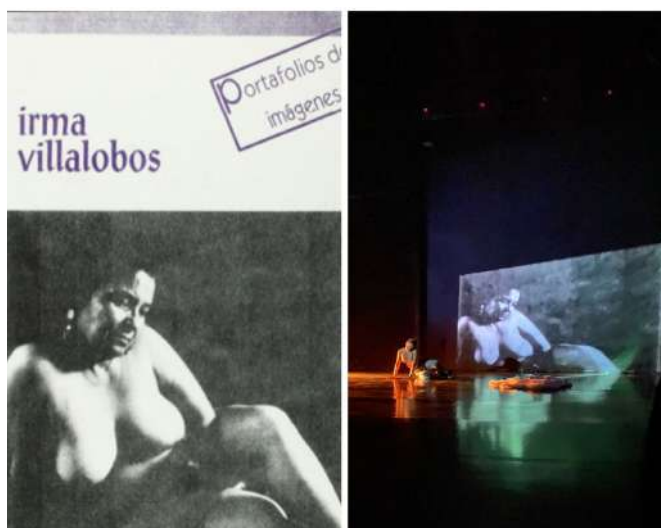
14 Archivo Revista La Correa Feminista N°9 / Foto obra: Macarena Rodríguez.

15 Foto obra: Macarena Rodríguez.

16 Archivo Revista La Correa Feminista N°9 / Foto obra: Macarena Rodríguez.



17



6.- Palabras finales. Construir memorias desde la escena.

A partir de los antecedentes y conceptos que hasta aquí someramente se han presentado, este artículo buscó explorar en cómo las artes escénicas, en tanto investigación artística, se constituyen como un dispositivo metodológico interdisciplinario capaz de producir conocimiento sensible y memorias largas feministas. Se propone que la activación de archivos a través de procedimientos como el montaje, la imagen crítica, el principio de contradicción y la síntesis, sitúan a la práctica escénica no como representación del pasado sino como una forma de interpelarlo, disputarlo y ponerlo en presente.

Así entonces, entendiendo el montaje como marco metodológico, proponemos que la investigación artística puede generar conocimiento situado, habilitando otras formas de comprensión sobre nuestro pasado y presente, no limitándose a ilustrar acontecimientos históricos, sino que desmontando las narrativas oficiales, transparentando las contradicciones y los silencios.

El entender la articulación entre archivo y repertorio no como una oposición binaria, sino como una relación fluida y dinámica, ha permitido activar los archivos personales de cuatro compañeras feministas de los años 90 como repertorios vivos que movilizan afectos y las memorias compartidas. Esta dimensión encarada de la memoria propicia una transmisión de saberes y experiencias que desborda las lógicas institucionales y hegemónicas del archivo.

.....

¹⁷ Archivo Revista La Correa Feminista N°9 / Foto obra: Escena Crítica y Memoria.

¹⁸ Foto: Macarena Rodríguez.

¹⁹ Foto obra: Macarena Rodríguez.

²⁰ Foto: Macarena Rodríguez.

En síntesis, se ha intentado dar cuenta de un pedazo de la investigación artística desarrollada en la tesis doctoral *Acciones críticas que recuerdan. La escena como producción de conocimiento y transmisión de memorias de la historia reciente de los feminismos en Chile*, evidenciando que las artes escénicas entendidas como práctica en investigación, son capaces de movilizar otras maneras sensibles de producir conocimiento y memorias feministas. Al activar los archivos a través del cuerpo, disponer imágenes y sonidos se habilitan otras formas de recordar, de habitar el pasado e interrogar el presente. Esta práctica metodológica busca movilizar la memoria, sacudirla de sus límites seguros y estáticos, entendiéndose como una práctica política y epistemológica que ve en la construcción de memorias largas potencia para imaginar horizontes futuros.



18



19



20

Bibliografía.

- Arfuch, L. (2015)** *Arte, Memoria y Archivo. Poéticas del Objeto*. Revista Do Programa Avancado de Cultura contemporânea.
<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/#:~:text=Una%20investidura%20afectiva%20en%20olos,aparenta%20%E2%80%93%2C%20el%20objeto%20símbo%20B3lico%2C>
- Artés, P. (2014)** *Teatro Público, siete años*. Santiago: Editorial Popular La Pajarilla.
- Barría, M; Insunza, I. (2023)** *Escenas Políticas entre revueltas 2006-2019*. Santiago: Ediciones Oxímoron.
- Comunidad Mujeres Creando. (2013)** *Hilando Fino desde el Feminismo Comunitario*. México: El Rebozo.
- Curiel, O; Falcone, D. (2021)**. *Feminismos decoloniales y transformación social*. Barcelona: Icaria editorial.
- De Vicente, C. (2013)** *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de documentación crítica.
- Didi-Huberman, G. (2008)** *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros
- Fischer-Lichte, E. (2011)**. *Estética de lo performativo*. España: Abada Editores.
- Haraway, Donna (1995)**. *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. España. Ediciones Cátedra.
- Jelin, Elisabeth. (2002)**. *Los Trabajos de la Memoria*, Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lehmann, Hans-Thies. (2013)**. *Teatro Posdramático*, España: CENDEAC.
- Pisano, M. Lidid, S. & Maldonado, K. (ed) (1997)** *Movimiento Feminista Autónomo*. Santiago: Ediciones Número Crítico
- RedCSur. Canasta básica para archivos inapropiables. 01. Por una política común**. Editorial pasafronteras.
- Richard, Nelly. (2010)** *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago: Universidad Diego Portales.
- Rivera Cusicanqui Silvia (2018)**, *Historias debidas VIII: Silvia Rivera Cusicanqui (capítulo completo)* <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>
- Rivera Cusicanqui Silvia (2010)**. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. Bolivia: Piedra Rota.
- Rivera Cusicanqui Silvia (2015)**. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires. Tinta Limón.
- Taylor, Diana (2017)** *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado
- Troncoso, E. & Piper, I. (2015)**. *Género y Memoria: Articulaciones Críticas y Feministas*. Athenea Digital – 15: Universidad de Barcelona.



LA CURATORÍA SOCIOLÓGICA DE LA EXPOSICIÓN *SORDA. POLÍTICAS DE LA ESCUCHA*¹ COMO CONOCIMIENTO ENSAMBLADO

CURADORIA SOCIOLÓGICA DA EXPOSIÇÃO *SORDA. POLÍTICAS DE ESCUTA* COMO CONHECIMENTO REUNIDO

CURATING SOCIOLOGY AS ASSEMBLED KNOWLEDGE IN THE EXHIBITION *DEAF. POLITICS OF LISTENING*

Elisabeth Simbürger

Afiliación institucional: Universidad de Valparaíso
elisabeth.simburger@uv.cl

Rocío Ferrada

Afiliación institucional: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
rocio.ferrada@pucv.cl

RESUMEN

A través de la descripción de nuestra curatoría sociológica de la exposición *Sorda. Políticas de la escucha*, el artículo muestra las posibilidades que ofrece la exposición entendida como una curatoría sociológica (Puwar y Sharma, 2012) que produce conocimiento ensamblado (Latour, 2005). Enmarcada en la discusión sobre el rol del conocimiento en la posmodernidad, argumentamos que la exposición es una herramienta legítima de hacer investigación y de producir conocimiento ensamblado más sensible en las ciencias sociales.

Palabras claves: exposición; curatoría sociológica; Latour; conocimiento ensamblado; Rancière; lo sensible.

ABSTRACT

Abstract. Through the description of our sociological curatorship of the exhibition *Deaf. Politics of Listening*, the article shows the possibilities offered by the exhibition understood as curating sociology (Puwar and Sharma, 2012) that produces assembled knowledge (Latour, 2005). Framed in the discussion on the role of knowledge in postmodernity, we argue that the exhibition is a legitimate tool for conducting research and for producing more sensitive assembled knowledge in the social sciences.

Keywords: exhibitions; curating sociology; Latour; assembled knowledge; Rancière; the sensible.

RESUMO

Através da descrição da nossa curatoria sociológica da exposição *Sorda. Políticas da escuta*, o artigo mostra as possibilidades oferecidas pela exposição entendida como uma curatoria sociológica (Puwar e Sharma, 2012) que produz conhecimento montado (Latour, 2005). Enquadrada na discussão sobre o papel do conhecimento na pós-modernidade, argumentamos que a exposição é uma ferramenta legítima para fazer pesquisa e produzir conhecimento mais sensível e agregado nas ciências sociais.

Palavras-chave: exposições; curatoria sociológica; Latour; conhecimento reunido; Rancière; o sensível.

¹ Agradecemos el financiamiento de ANID para realizar la investigación del proyecto ANID/ANILLO/ATE220051. Esta publicación se escribió además en el marco del proyecto Fondecyt Regular N° 1230921.

Introducción - Las ciencias sociales y la pérdida de escucha

Una de las aspiraciones más antiguas de las ciencias sociales es contribuir al sentido humano. C. Wright Mills sostiene que este aporte de sentido se consigue a través del uso de la *imaginación sociológica* que entiende como una cualidad mental, un estilo de pensamiento, una cierta sensibilidad, capaz de vincular biografía y estructura, permitiendo a las personas encontrar sentidos -orientaciones, comprensiones de sí mismos (Wright Mills, 2000). El autor utiliza también el término de “poesía sociológica” para referir un estilo de expresión que combina hechos sociales y significado humano (Wright Mills, 2000, p.112). Esta es la “promesa”, como la llama, de las ciencias sociales: su aporte de sentido a través de la imaginación sociológica que, movilizandó razón y sensibilidad, produce interpretaciones del vínculo entre lo personal y lo social. De ahí, la deriva política y ética que advierte Wright Mills respecto del uso del conocimiento social: funcional a los intereses y valores dominantes; emancipador cuando sirve para amplificar los sentidos.

En el contexto del capitalismo académico, sin embargo, la transmisión de lo social en los términos pensados por el autor mencionado puede difícilmente desarrollarse. Requisitos robóticos de revistas indexadas para la estructura y lenguaje del texto, donde se dan incluso indicaciones precisas de cómo redactar cada párrafo (Santos, 2013), atentan contra su tarea de aportar a un ethos cultural. A esto se suma que los académicos en las ciencias sociales están socializados dentro de un sistema en el cual se aprende “a escribir mal” (Billig, 2013), usando jerga académica séptica para aparecer como verdaderos científicos y poder hablar con “autoridad” (Becker, 2022). En definitiva, la apreciación de que las ciencias sociales han perdido su capacidad de escuchar lo social y de expresarlo en sus múltiples facetas (Back, 2007).

Contra esta tendencia, el llamado vuelve a ser el que plantea Wright Mills hace ya tres cuartos de siglo: retomar la esencia de la imaginación sociológica y expresar lo social en sus múltiples dimensiones, con metodologías más vivas -live- que la vuelven audible y visible (Back y Puwar, 2013). En efecto, una serie de autores promueven nuevas formas de desarrollar el conocimiento en las ciencias sociales a partir de metodologías artísticas o performativas, poniendo en acto lo que se busca comunicar (Jones, 2022). La propia noción de “conocimiento ensamblado” (*assembled knowledge*) que se desprende de la obra de Latour, apunta a hacer notar la variedad de seres -materiales y no-materiales; humanos y no-humanos- involucrados en la producción de un cierto conocimiento; una reunión que es siempre heterogénea y contingente al servicio de una determinada producción (Latour y Woolgar, 1979; Latour, 2005). Diversificar las maneras de producir y comunicar las ideas se corresponde con la realidad humana que es diversa, múltiple y compleja en sus expresiones.

En este artículo discutimos la exposición como una forma de conocimiento ensamblado y como oportunidad para ampliar el campo de lo sensible. El artículo inicia con un apartado sobre la relación entre las formas estéticas y el conocimiento en la posmodernidad; continúa con algunos ejemplos de curatoría sociológica en las ciencias sociales. Luego, en el centro, describimos nuestra experiencia como investigadoras y curadoras de la exposición *Sorda: políticas de la escucha* a través de las distintas materialidades de la curatoría sociológica -lo conceptual y narrativo, lo visual y sensible, lo sonoro. Finalmente, el artículo cierra con una breve reflexión sobre lo que ofrecen las herramientas artísticas a la sociología y, más ampliamente, al campo de las ciencias sociales.

Curatoría sociológica y exposiciones como ensamblaje de conocimiento

En su libro *Le partage du sensible* Jacques Rancière (2000) plantea el papel de la estética en la configuración de la experiencia y la subjetividad política. Los actos estéticos sugieren aquello que se da a experimentar (*ressentir*), es decir, determinan lo que puede ser percibido y pensado, lo que puede ser sentido -lo visible, lo invisible, lo audible, la palabra y el ruido, la posición y el movimiento de los cuerpos. De este modo, en lo sensible y su reparto se juega la política: los habilitados o competentes para ver y hablar y definir las figuras de la comunidad. Las prácticas estéticas son pues, “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y, con ello, en las maneras de ser y las formas de visibilidad (p.14).

En la posmodernidad el régimen estético refiere al trastocamiento, al desplazamiento de las prácticas artísticas que han quedado fijas, estabilizadas en una sola identidad, en una sola posibilidad de hacer o de ser. La posmodernidad trastorna el reparto de tareas, de sensibilidades, del entendimiento, de las posiciones, de lo visible y lo invisible. El arte se comprende entonces, asimismo, ya no como una práctica excepcional sino como una práctica más dentro de otras prácticas, como un trabajo en tanto *producción* o efectuación material que hace visible un sentido de la comunidad (Rancière, 2000, pp.66-73). Hacer y ver quedan unidos en la idea de producción.

El ver, la imagen, lo presentable/impresentable, lo que puede presentarse y lo impresentable es, según Jean-François Lyotard, la reflexión propiamente posmoderna (Lyotard, 2003). El trabajo de producción de sentido, llevado a cabo por las artes, las ciencias, la filosofía, las ciencias humanas posmodernas, explora nuevas presentaciones, no por puro placer estético o para alcanzar por fin la presentación ajustada y comprensiva, sino, dice Lyotard, “para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (p.25). La exploración, el ensayo, la experimentación, se vuelven indicaciones de lo concebible que no puede ser presentado sino aludido. La mediación ocupa pues un rol central, las mezclas, los ensamblajes, las composiciones sirviendo especialmente a la tarea de presentación de un real (Latour, 2005).

También la sociología asume la posibilidad del ensamblaje como forma de crear sentido. En *The live art of sociology*, Cath Lambert (2018) habla de la importancia del arte para una producción de conocimiento y de docencia que promueven lo sensible en el sentido de Jacques Rancière en las ciencias sociales, trastocando posiciones, visibilizando seres y haceres (Lambert, 2012). A través del arte en el aula o repertorios sensibles a nuevas maneras de hacer en la investigación se pueden cuestionar conocimientos establecidos, crear otros puntos de vista y así producir rupturas en el conocimiento, la experiencia de la docencia y en el aprendizaje (Lambert, 2018). Eso no solo significa pensar sociológicamente con objetos, sino también crear otras realidades con ellos y transformar políticamente los espacios (Lambert, 2018). En efecto, Cath Lambert ha desarrollado nuevas formas de trabajo sociológico con exposiciones artísticas basadas en investigación (Lambert, 2018), por ejemplo, la exposición “Sociologists Talking” que desarrolló junto a Elisabeth Simbürger (Back, 2008), co-autora del presente escrito. Mey (2020) ha experimentado con la exposición artística de entrevistas cualitativas con migrantes en Alemania. Peyrefitte (2021) expuso retratos de participantes de su investigación urbana en Francia. Puwar (2024) lleva una década como curadora sociológica de un pasillo en Goldsmiths, University of London.

Nirmal Puwar y Sanjay Sharma (2012) definen a la *curatoría sociológica* como una práctica sociológica creativa que hace uso de recursos interdisciplinarios -desde el arte, la fotografía, la estadística, la música. A partir del uso de múltiples registros sensoriales la curatoría sociológica puede generar una sociología más viva que logra, además, mayor reciprocidad con el espectador (Peyrefitte, 2021). Hacer curatoría sociológica no significa transformarse en artista sino usar metodologías artísticas e imaginación sociológica (Puwar y Sharma, 2012). De hecho, Wright Mills entiende la imaginación sociológica como una “*quality of mind*” que se puede encontrar fuera de la disciplina de la sociología (1959, p.19). Por lo tanto, el sociólogo como artesano no solo luce por sus capacidades analíticas sino también por su apertura sensible y mental. En este sentido, concluyen Puwar y Sharma (2012), la curatoría sociológica expresa la imaginación sociológica en su capacidad de combinar distintos recursos para relatar lo social. De manera parecida, Howard Becker (2015) señala que debemos estar abiertos a otras prácticas de expresar lo social pues la sociología no tiene un monopolio para contarnos de la sociedad. Por este motivo invita a mirar más allá de la sociología, hacia las artes, la música, el cine, la literatura para renovar nuestras formas de presentar lo social.

La forma exposición no sería entonces, en este sentido, un instrumento únicamente útil a la difusión de conocimiento o a la representación de datos de una investigación. Muy por el contrario, la exposición como aquí la entendemos, es sobre todo un modo de hacer investigación a través de herramientas no tradicionales, herramientas artísticas, por ejemplo, por las cuales se produce otro conocimiento -se visibiliza un conocimiento ensamblado sostenido en otras sensibilidades (Acord, 2014; Bjerregaard, 2020; Waller, 2016). Sabemos que contenido y forma no son elementos antitéticos de la producción de una cierta idea sino elementos profundamente intrincados que se determinan mutuamente (Sontag, 2022). Pensar el material y su presentación abre la posibilidad de preguntarse cuáles son los medios más adecuados para plantear una cierta idea, sin asumir de entrada como única vía posible la producción de un *paper*.

Ciertamente en las ciencias sociales el uso del arte como herramienta de trabajo no es nuevo. Pierre Bourdieu estudió primero la sociedad argelina a través de fotografías tomadas por él mismo, bajo la convicción que no serían los métodos tradicionales de investigación -las encuestas, los estudios de opinión- sino la fotografía y la posibilidad que ella ofrecía para retener lo visto, lo que le permitiría comprender la situación de un país en guerra. “Ver para hacer ver, comprender para hacer comprender” fue la fórmula que el autor utilizó para describir un trabajo de investigación apoyado en herramientas artísticas (Bourdieu, 2003). Tras su muerte, las fotos formaron parte de la exposición *Imágenes de Argelia* con una curatoría que las seleccionó en función de algunas de las nociones clave que configuraron su enfoque teórico (Limón, 2013; Schultheis, Holder y Wagner, 2009).

También Lyotard utilizó el museo para hacer y representar su pensamiento sobre la condición posmoderna, con una exposición titulada *Les immatériaux* en el Centre Pompidou en París en el año 1985 (Lyotard, 2005). Con ello problematizó el museo como espacio de representación, pensándolo para otros fines y otros públicos (Meijide-Casas, 2024). Bruno Latour a su turno, organizó varias exposiciones a partir de su investigación sobre política y espacios públicos -*Iconclash* y *Making Things*

Public- donde trabajó junto a artistas, estando él también a cargo de la curatoría (Weibel y Latour, 2007). Para Latour, la curatoría sociológica nace orgánicamente desde su preocupación conceptual y empírica por la relación entre actores, objetos y redes, de manera que las exposiciones permiten la puesta en escena de ideas (*Gedankenausstellung*) visibles a través de objetos, artefactos, textos y dimensiones visuales y sonoras (Latour, 2005). Las ciencias sociales deben ser entonces un poco más audaces en cómo presentar su trabajo, más allá del libro y del artículo (Latour y Sánchez-Criado, 2007).

La exposición Sorda. Políticas de la escucha

La exposición *Sorda. Políticas de la escucha* nace en el contexto de un proyecto de investigación (Anillo ATE 220051) sobre la implementación del género en las universidades chilenas; en particular, sobre la implementación de la Ley 21.369 de 2021 que “Regula el acoso sexual, la violencia y la discriminación de género en el ámbito de la educación superior”.

A nuestro favor, el proyecto financiado incluía una exposición basada en el material de investigación producido. En el campo local del financiamiento a la investigación social no es común financiar exposiciones; y si se hace, es porque se ha entendido la exposición como un “producto” útil a la difusión y vinculación con el medio, pero no como una acción orgánica al trabajo de investigación social cuando éste se piensa en los términos de una “práctica estética” a la Rancière o como producción de un conocimiento ensamblado a la Latour.

El material producido por la investigación contaba con 16 entrevistas cualitativas, 9 de ellas realizadas a las mujeres a cargo de las unidades de género de las universidades de la región de Valparaíso; 2 entrevistas realizadas a dirigentes sindicales de algunas de estas universidades; y 5 entrevistas a víctimas de violencia de género de estas mismas instituciones. Además, se contaba con un análisis de los sitios webs de género de estas universidades (Ferrada y Simbürger, 2024). Este material confirmó la hipótesis que sostenía nuestra investigación relativa a la *ausencia o falta de escucha* de las instituciones respecto de la violencia de género.

En efecto, las instituciones tienen limitaciones para recepcionar lo nuevo. Su función consiste más bien en confirmar el orden que ya existe y repetir un cierto modo de hacer las cosas a fin de estabilizar la realidad y reducir la incertidumbre (Boltanski, 2009). Sus mecanismos estandarizados y los protocolos que regulan los procedimientos de actuación contra la violencia de género se revelan entonces, insuficientes para dar respuesta a esta violencia; además son una manera reactiva de enfrentar la violencia de género que no problematiza las relaciones de poder que organizan las jerarquías y valoraciones sexuales diferenciadas a la base de las situaciones de violencia de género (Calquín, 2020). En otros términos, habría una falta de resonancia de la respuesta institucional ante las situaciones de violencia sufridas por las personas, casi siempre mujeres, en su interior.

Ante esta falta de escucha, surge la idea de hacer una exposición sonora. Lo sonoro, la resonancia, son nociones de la música con las cuales se puede pensar lo que falta cuando hay voces que no están siendo escuchadas, o cuando hay voces que hablan sin recibir una respuesta en correspondencia a lo que se ha dicho. *Mostrar* este diagnóstico negativo -no-hay-escucha- mediante

una exposición sonora, y nombrar la exposición *Sorda. Políticas de la escucha* fueron maneras para nosotras de hacer ver y dar a escuchar aquello que la institución no es capaz ni de ver ni de escuchar. La paradoja contenida en el título de la exposición y en la cualidad sonora de la misma aluden a la contradicción y el contrasentido inscrito en las acciones a favor de la igualdad de género y contra la violencia de género que se llevan a cabo en las universidades, al no alcanzar, o resultar puramente oficiosas (Ahmed, 2020), para abordar estos asuntos. El protocolo de denuncia, y los procedimientos de corte legal y burocrático asociados, utilizado como el dispositivo mediador y traductor de la denuncia sirve a las universidades, no para escuchar la denuncia, sino para documentarla; se apilan así documentos y papeles que servirán de pruebas con los cuales dar noticia a la autoridad competente del delito o falta que se ha cometido.

Esta situación que pudimos comprender a partir del material extraído de las entrevistas nos convenció que escribir no era suficiente. De la misma manera que la autora Silvia Molloy (2022) se pregunta, “¿cómo sacar fuera una violencia, cómo escribirla?”, la exposición tematiza las limitaciones de lo institucional y de los formularios, así como la dificultad de las víctimas de la violencia de género para denunciar esta violencia.

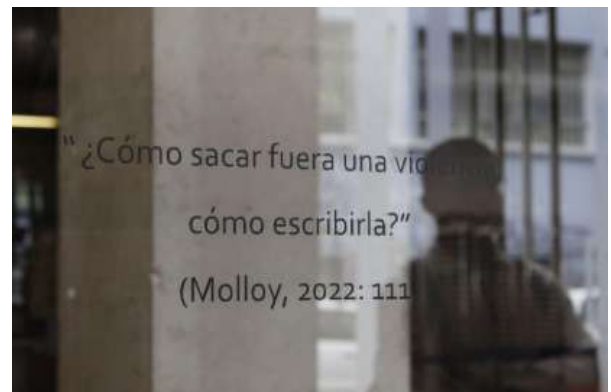


Foto 1: Cita de Silvia Molloy en uno de los ventanales de la exposición.

La curatoría sociológica: la producción de un conocimiento ensamblado

¿Cómo organizar el material? ¿cómo presentarlo; a través de qué materiales? Estas preguntas que guían la selección del material no pueden responderse sin considerar el espacio de la exposición. El espacio es clave en la curatoría sociológica; éste actúa como límite, como primera distinción a partir de la cual formar un cierto contenido. El espacio es la materia primera a través de la cual los conceptos de una exposición toman forma y vida.

Materialidad 1: el espacio

Sorda. Políticas de la escucha se desarrolló en un pasillo largo, ahora convertido en Galería, a la entrada del Centro de Aprendizaje Integral Estudiantil (CIAE) de la Universidad de Valparaíso. El edificio se encuentra en la calle Blanco, en pleno barrio universitario en Valparaíso. No solo alberga espacios amplios de estudio para estudiantes de la Universidad sino también un Casino en el primer piso abierto a todo público. Por este motivo, el CIAE es un espacio de mucha concurrencia, sobre todo a la hora del almuerzo. Las personas que van al Casino tienen que pasar por el pasillo que fue galería durante el tiempo que duró la exposición. Las virtudes de este espacio -soportar múltiples usos y usuarios (estudiantes, académicos, vecinos)- hizo de éste, un lugar especialmente adecuado para desarrollar esta exposición².

² A tal punto que, a partir del año 2025, este pasillo se transforma oficialmente en la Galería Central de la Universidad de Valparaíso disponiéndolo para futuras presentaciones.86220041.



Fotos 2 y 3: Espacio de la exposición Sorda en el CIAE, Universidad de Valparaíso

En su forma, el edificio del CIAE tiene un frontis de vidrio -ventanales de 10 metros- que ofrecía nuevas posibilidades para la curatoría. El título de la exposición *Sorda. Políticas de la escucha* se pegó dos veces en letras grandes y en altura en los ventanales de la Galería. Eso nos dio visibilidad desde las demás calles del barrio e invitó a peatones a acercarse.

A su turno, el pasillo-galería ubicado en la entrada del edificio, una suerte de antesala entre el frontis y el Casino cuenta con dos entradas, una en cada extremo, una de ellas, sin embargo, clausurada circunstancialmente. De este modo, quien siguiera la exposición debía hacerlo en una sola dirección, de izquierda a derecha. Estos elementos -la lateralidad del pasillo y su linealidad- fueron especialmente sugerentes para representar nuestra problemática.

³ En rigor los audios contenían fragmentos de las entrevistas, pero dichos por otras mujeres que, en calidad de actrices, grabaron estos audios. Esto se hizo para resguardar el anonimato de las entrevistadas en conformidad con los estándares éticos de la investigación con personas (González Ávila, 2022)



Foto 4: Flechas de tiempo en el piso que expresan la cantidad de meses de espera desde el momento de la denuncia ante la unidad de género hasta la resolución del caso.

En efecto, estos elementos trabajaron como metáforas del modo como las instituciones universitarias abordan los asuntos de género (no como un tema central sino lateral, a menudo un tema empujado por la ley y que las universidades deben incorporar (Ferrada y Simbürger, 2025); y del modo como opera el protocolo de denuncia: un proceso cuyo avance es progresivo y toma tiempo. Así lo indican las víctimas, una de ellas debiendo esperar hasta dos años desde el momento de la denuncia hasta su resolución.

Materialidad 2: la dimensión narrativa - entre el relato, lo teórico y lo literario

Contábamos con el material en audio de las entrevistadas³ y citas de autores del campo de las ciencias sociales y de la literatura que dialogaban con el contenido de los audios. Ambos registros, experiencial y teórico, servían a complejizar la comprensión de lo escuchado.



Foto 5: "Tengo mis traumas por lo que pasó." Cita de una entrevistada

Para Andrew Abbott (2007), quien ha trabajado extensamente acerca de lo lírico en la sociología, lo social se puede describir mucho mejor si no se deja de lado la dimensión afectiva de la vida social. El lenguaje más literario o lírico que trabaja con metáforas, con lo figurativo, que no separa estrictamente entre el sujeto y objeto de investigación y da lugar a la dimensión afectiva de la vida social, logra evocar la experiencia de una situación o de un fenómeno social en el espectador (Abbott, 2007). De ahí que en la exposición usáramos fragmentos de textos de la literatura que figuraban poéticamente la experiencia vivida por las víctimas.

Todo este material fue entonces organizado en función de las posibilidades que entregaba la arquitectura del espacio. A través de *estaciones* que se sucedían unas a otras, cada una estuvo



Foto 6: La gran espera. Expresada por una cita de “Ante la ley” del escritor Franz Kafka.

compuesta por audios y citas complementarias en torno a los distintos tópicos que configuraban el tema de la exposición. Iniciando con la Ley 21.369 que da lugar a la creación de las unidades de género en las universidades, esta estación fue nombrada “unidades de género”, y en ella se presentan las problemáticas que vivencian las mujeres encargadas de las unidades de género como falta de tiempo, de recursos, de valoración, sumado al trabajo de socialización de la población universitaria en los temas de género. Luego, una segunda estación llamada “itinerario de una denuncia” contenía el formulario de denuncia y citas de intelectuales y de víctimas referidas a lo que implica iniciar una denuncia. La tercera estación “documentar la denuncia”, también apoyada por audios y citas referidas a la primacía de la escritura como medio de denuncia y comunicación entre la denunciante y el equipo institucional a cargo de la gestión y resolución de la denuncia. La cuarta estación llamada “la espera” es representada, además de citas y audios que denuncian los tiempos de espera que toma la denuncia, por flechas de tiempo en el suelo del pasillo. Luego, “avanzando en el tiempo”, la estación “sorda” referida a la sordera institucional que se revela ante la experiencia de no-escucha vivenciada por nuestras entrevistadas; finalmente, una estación que llamamos “Anótese, comuníquese y publíquese” donde se expusieron las esperanzas de las víctimas de género respecto de cómo sería una institución que respondiera a su demanda contra la violencia sufrida; en otros términos, una institución que sostuviera una política de escucha para enfrentar la violencia de género.

Materialidad 3: los mediadores sensibles - entre artefactos y diseño

La disposición del contenido en el espacio requería de mediadores que los hicieran aparecer. Estos mediadores fueron los audífonos suspendidos en las paredes y los códigos QR que reproducían los audios; las letras pegadas en muros y ventanas con las citas de autores y de las propias entrevistadas; la gráfica pegada en el suelo; los cuadros con el texto de presentación de la exposición; el propio formulario de denuncia en grande, y un logo, también en grande, que simulaba el timbre institucional “anótese, comuníquese y publíquese”.

Pero también actúan como mediadores de una idea nosotras las autoras y curadoras de la exposición; Felipe Matus, diseñador y productor gráfico de trazos digitales, con el que semana a semana imaginábamos y evaluábamos las posibilidades gráficas de las ideas que queríamos exponer; Miranda Valenzuela, quien dibujó la imagen que acompañó el flyer de difusión de la exposición y el lienzo sobre el frontis del edificio colgado



Foto 7: Audífonos y código QR

durante las 3 semanas que duró la exposición -por nombrar solo los participantes más evidentes. Puwar y Sharma (2012) refieren en efecto, la colaboración interdisciplinaria como un elemento clave implicado en la creación de un conocimiento ensamblado en la curatoría sociológica.



Foto 8: Timbre “Anótese, comuníquese” y publíquese”, diseñado por Felipe Matus



Foto 9: Formulario universal de denuncia modificado e impreso en gigante por Felipe Matus.

Especial interés para el tema de la exposición tenían el “formulario de denuncia” y el timbre “anótese, comuníquese y publíquese”. El formulario de denuncia figura de manera ideal el trato burocrático y legal que practican las instituciones para procesar la denuncia⁴. El diseño de un formulario de denuncia ficticio de una universidad ficticia -la “universidad de la quinta”- incluía elementos de los distintos formularios de denuncia que habíamos estudiado. El color verde de la letra alude a Carabineros de Chile, figura de la seguridad y el poder y, por otro lado, al club de fútbol de Valparaíso, Santiago Wanderers. Este toque surrealista del formulario lo saca de su ordinariedad sugiriendo otras asociaciones. Victoria Foster ve un potencial enorme en el surrealismo y su poética para dar vida y juego a la sociología (Foster, 2019). Para Foster el potencial del surrealismo consiste en demostrar la realidad de otra manera, con otro lenguaje, como una distorsión de la realidad abriéndola a nuevas miradas (Foster, 2019). También el diseño del timbre en grande apunta al modo como procede la burocracia universitaria en todos los asuntos.

⁴ Algunos formularios exigen incluso que la misma víctima categorice lo que le pasó en conformidad con artículos del reglamento de acoso de su universidad que muy probablemente la víctima desconoce (Ferrada y Simbürger, 2024).

Materialidad 4: lo sonoro

La exposición fue una exposición sonora. Ella daba a escuchar, por medio de audios, las narraciones de nuestras entrevistadas en cada una de las seis estaciones que componían la exposición. Tal como señala Mey (2022) a propósito de su trabajo de curadora sociológica de varias exposiciones, percibir extractos de entrevistas de manera sonora o visual no es lo mismo que la lectura de las mismas citas en el formato de un texto. Evita “explicarlo” (Jones, 2022), la casi siempre innecesaria glosa a la que se entregan sin reparos muchos textos sociológicos.



Foto 10: Audífonos y citas de víctimas de acoso.



Foto 11: Estación “Unidades de género” con códigos QR.

Pero también lo sonoro estuvo en el ejercicio performativo (Jones, 2022) de mezclas y distorsiones que aplicamos sobre citas claves sacadas de las entrevistas. Tres parlantes a lo largo del pasillo-galería emitían las distorsiones que produjimos sobre las citas -palabras clave o algunas frases- mediante el programa *WavePad* para editar audios. La idea era que se pudieran escuchar palabras o semifrases de manera cortada: por ejemplo, la experiencia de una víctima que “vomitaba hasta siete veces al día” y que al escuchar eso en *loop* eterno y en versiones distorsionadas, creaba un efecto de molestia y dolor en los visitantes, acercándolos a las sensaciones y experiencia de la víctima. En otro parlante nos grabamos nosotras mismas actuando (performando) un diálogo ficticio sobre la escucha: “¿Aló? ¿Aló? ¿Me escuchas? ¿Me escuchas? No, no te escucho ¿Aló? ¿Aló? ¿Me escuchas? No, no te escucho. No se escucha nada. No se puede hablar”. Este diálogo sintetizaba la falta de escucha que diagnosticamos en nuestro trabajo de investigación. La idea de una universidad sorda, insensible a las necesidades de las víctimas de la violencia de género. La disposición de estos sonidos y sus deformaciones sugerían esta falta de escucha; los audios reproducidos de las entrevistas pedían ser escuchados, es decir, pedían al visitante detenerse para escucharlos prestándoles la atención necesaria para atender a lo que enunciaban las mujeres entrevistadas y como lo enunciaban. Un gesto que diagnosticamos muchas veces ausente en nuestras instituciones universitarias cuando se trata de los asuntos de género y violencia de género. Pues, como dijo Leah Bassel (2017), en las universidades no hay políticas de escucha.

Palabras de cierre

Mediante la descripción de la curatoría sociológica de nuestra exposición *Sorda. Políticas de la escucha* quisimos ilustrar las bondades que, creemos, ofrece a la investigación social, en particular, a la sociología, el uso de formatos artísticos. Una producción ensamblada del conocimiento que trabaja con formas distintas de expresión, ampliando la comprensión sensible de las audiencias, tiene mayores posibilidades de *llegar* a ellas, de tocarlas, de producir sentido haciendo sentido. El diagnóstico de no-escucha planteado por nuestra investigación requería, en efecto, un formato de presentación del material que pusiera en el centro el tema de la escucha/no escucha frente a la violencia de género. No bastaba escribir; una *exposición sonora* era en realidad la mejor forma de presentar y hacer ver a distintos públicos -todos quienes pasaran por el CIAE- la situación compleja de las unidades de género de las universidades y los modos cómo se procesan las denuncias por acoso y violencia de género en estas instituciones.

Vimos más arriba que el uso de elementos heterogéneos para la ampliación de lo sensible y su reparto, no es algo nuevo en nuestra disciplina. Toda una tradición ampara este modo de trabajo, más audaz si se quiere, pero necesario en tiempos de escritura académica gobernada por el espíritu de la universidad capitalista. Se trata en consecuencia de pensar también otras formas posibles de presentación de nuestros hallazgos; de experimentar formas que sirvan a producir y presentar *sentidos* distintos a los ya codificados. Practicar otras formas de hacer y hacer ver el material producido.

Bibliografía

- Abbott, A. (2007).** Against narrative: A preface to lyrical sociology. *Sociological theory*, 25(1). American Sociological Association, 67-99.
- Arriagada, P., y Ibarra, V. (2022).** Entre lo monstruoso y el contorno de lo humano. Una contribución histórico-estética al debate acerca de la representación de víctimas y victimarios en el espacio público. *Estudios Públicos*, (167), 107-132.
- Acord, S. K. (2014).** Art installation as knowledge assembly: Curating contemporary art. *Artistic Practices*. Routledge, 151-165.
- Back, L. (2007).** *The art of listening*. New York; London: Bloomsbury Academic.
- Back, L., y Puwar, N. (2013).** *Live methods*. London: Wiley-Blackwell.
- Banks, M. (2001).** *Visual methods in social research*. London: Sage.
- Bassel, L. (2017).** *Politics of listening*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Becker, H. (2022).** *Manual de escritura para científicos sociales: Cómo empezar y terminar una tesis, un libro o un artículo*. Siglo XXI editores.
- Billig, M. (2013).** *Learn to write badly: How to succeed in the social sciences*. Cambridge. UK: Cambridge University Press.
- Bjerregaard, P. (ed.) (2020).** Exhibitions as research. *Experimental methods in museums*. London: Routledge.
- Boltanski, L. (2009).** *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, P. (2003).** Un arte medio. *Barcelona: Gustavo Gili*.
- Calquín Donoso, C. (2020).** Queríamos Cambiar el Mundo, pero el Mundo nos Cambió a Nosotras: Performatividad y Poder Regulador en Protocolos de Género Universitarios, *Revista latinoamericana de educación inclusiva*, 14(2), 39-57.
- Felski, R. (2022).** Sociological writing as resonant writing. *The Sociological Review*, 70(4), 656-665.
- Ferrada-Hurtado, R. y Simbürger, E. (2025).** Formas de institucionalizar el enfoque de género en universidades chilenas. *Revista Iberoamericana de Educación Superior (en prensa)*.
- Ferrada-Hurtado, R. y Simbürger, E. (2024).** La cara visible de las unidades de género: un estudio sobre el uso de las páginas web de las unidades de género en la región de Valparaíso, *Revista Calidad de la Educación*, (60), 123-149.
- Foster, V. (2019).** The return of the surreal: Towards a poetic and playful sociology. *Qualitative Sociology Review* (1), 148-164.
- González Ávila, M. (2022).** Aspectos éticos de la investigación cualitativa. *Revista Iberoamericana de Educación*, (29), 85-103.
- Jones, K. (ed.) (2022).** *Doing performative social science. Creativity in doing research and researching communities*. London: Routledge.
- Jones, K. (2006).** A biographic researcher in pursuit of an aesthetic: The use of arts-based (re) presentations in "performative" dissemination of life stories. *Qualitative Sociology Review*, 2(1), 66-85.
- Lambert, C. (2018).** *The live art of sociology*. London: Routledge.
- Latour, B. (2005).** *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Latour, B. y Sánchez-Criado, T. (2007).** Making the 'res public'. *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, 7(2), 364-371.
- Latour, B. y Woolgar, S. (1979).** *Laboratory Life: The construction of scientific facts*. Princeton University Press.
- Leavy, P. (2020).** *Method meets art: Arts-based research practice*. New York: Guilford publications.
- Limón, N. (2013).** *Caleidoscopio: Pierre Bourdieu*. Eu-topías, 5, 190-192.
- Lyotard, J. F. (2005).** Les immatériaux. In *Thinking about exhibitions*. Routledge, 127-138.
- Lyotard, J. F. (2003).** *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Mey, G. (2022).** Exhibit interviews: Reflections on presenting qualitative data in exhibitions. En K. Jones, ed. *Doing performative social science. Creativity in doing research and researching communities*. London: Routledge.
- Mey, G. (2020).** Interviews ausstellen. *Journal für Psychologie*, 28(1), 108-133.
- Mejide-Casas S. (2024).** El museo como espacio para el pensamiento: Les Immatériaux y la irrepresentabilidad de la Naturaleza. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(4), 1005-1012.
- Peyrefitte, M. (2021).** Writing and exhibiting a 'live' and convivial sociology: Portraiture and women's lived experiences of a French suburb. *The Sociological Review*, 69(6), 1195-1213.
- Puwar, N. (2024).** How to do social research with...an exhibition in a university corridor. En R. Coleman, K. Jungnickel y N. Puwar, (eds.). *How to do social research with...* London: Goldsmiths Press.
- Puwar, N. y Sharma, S. (2012).** Curating sociology. *The Sociological Review*, 60, 40-63.
- Rancière, J. (2000).** Le partage du sensible. *Esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions.
- Santos, J. (2012).** Tiranía del paper: imposición institucional de un tipo discursivo. *Revista chilena de literatura*, (82), 197-217.
- Schreier, M. (2017).** Kontexte qualitativer Sozialforschung: Arts-Based Research, Mixed Methods und Emergent Methods. En *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*. 18(2), 27-38.
- Schultheis, F., Holder, P., y Wagner, C. (2009).** In Algeria: Pierre Bourdieu's photographic fieldwork. *The Sociological Review*, 57(3), 448-470.
- Sontag, Susan (2022).** *Susan Sontag. Obra imprescindible*. David Rieff (ed.). Barcelona: Literatura Random House.
- Waller, L. (2016).** Curating actor-network theory: testing object-oriented sociology in the science museum. *Museum & society*, 14(1), 193-206.
- Weibel, P., y Latour, B. (2007).** Experimenting with representation: Iconoclasm and making things public. *Exhibition experiments*, 94-108.
- Wright Mills, C. (2000).** *The Sociological Imagination*. Oxford: Oxford University Press.

Apuntes en torno a tiempos de inflexión histórica y cambio epocal, ¿leer la realidad en clave distópica?

Notas sobre tempos de inflexão histórica e mudança epocal: ler a realidade numa chave distópica?

Notes on times of historical inflection and epochal change: reading reality through a dystopian lens?

Gilda Waldman

Universidad Nacional Autónoma de México
gwaldman18@gmail.com

RESUMEN

Vivimos tiempos de incertidumbre y perplejidad, no sólo porque los presagios optimistas post 1989 se desmoronaron, sino porque el nuestro es hoy un momento de inflexión histórica en el que se han resquebrajado los cimientos y coordenadas que construyeron y organizaron la vida política, social y cultural de Occidente a lo largo de los últimos siglos, al tiempo que estamos ante un nuevo proyecto civilizatorio, que todavía no logramos descifrar y que encuentra en la revolución científica tecnológica uno de sus sustentos fundamentales. En esta tesitura, ¿cuál es hoy el alcance de los parámetros analíticos del pensamiento social, frente a una realidad que todavía no se deja nombrar? ¿No resultan ya insuficientes los lenguajes teóricos tradicionales de la Sociología? ¿No son el cine, las series y, ciertamente, la literatura los mejores depositarios de la “imaginación sociológica”? No es casual, entonces el florecimiento de las ficciones distópicas en la literatura, pero también en las artes visuales, en un registro ciertamente distinto al de las ciencias sociales, pero que ofrecen, con notable lucidez y agudeza, una cartografía orientadora pero también certera y perturbadora para navegar en los mares desconcertantes y tumultuosos de una contemporaneidad cuyo horizonte de futuro es aún nebuloso.

Palabras claves: inflexión histórica, cambio de época, sociología, distopías, literatura.

RESUMO

Vivemos tempos de incerteza e perplexidade, não apenas porque as previsões otimistas pós-1989 desmoronaram, mas também porque o nosso é agora um momento de inflexão histórica em que os alicerces e coordenadas que construíram e organizaram a vida política, social e cultural do Ocidente ao longo dos últimos séculos se fracturaram. Ao mesmo tempo, estamos diante de um novo projeto civilizatório que ainda não conseguimos decifrar, e que encontra na revolução científica e tecnológica um de seus pilares fundamentais. Neste contexto, qual é hoje o alcance dos parâmetros analíticos e conceituais do pensamento social, frente a uma realidade que ainda não se deixa nomear? Os linguagens teóricos tradicionais da Sociologia não são mais suficientes? Não seriam o cinema, as séries e, de fato, a literatura os melhores depositários da “imaginação sociológica”? Não é por acaso, então, que as ficções distópicas florescem na literatura, mas também nas artes visuais, em um registro certamente diferente do das ciências sociais, mas que oferecem com notável lucidez e agudeza uma cartografia orientadora, mas também precisa e perturbadora, para navegar nos mares desconcertantes e tumultuosos de uma contemporaneidade cujo horizonte futuro ainda é nebuloso.

Palavras-chave: inflexão histórica, mudança de época, Sociologia, distopias, literatura.

ABSTRACT

We live in times of uncertainty and perplexity, not only because the optimistic predictions post-1989 have crumbled, but also because ours is now a moment of historical inflection in which the foundations and coordinates that have built and organized the political, social, and cultural life of the West over the past centuries have been fractured. At the same time, we are facing a new civilizational project that we have yet to decipher, one that finds in the scientific and technological revolution one of its fundamental pillars. In this context, what is the current scope of the analytical and conceptual parameters of social thought, given a reality that still eludes definition? Are the traditional theoretical languages of Sociology no longer sufficient? Are not cinema, television series, and indeed literature the best repositories of “sociological imagination”? It is not by chance, then, that dystopian fictions have flourished in literature, but also in the visual arts, in a register certainly different from that of the social sciences, yet offering with notable lucidity and sharpness a guiding, but also accurate and disturbing, cartography to navigate the bewildering and tumultuous seas of a contemporary world whose future horizon is still nebulous.

Keywords: historical inflection, epochal change, sociology, dystopias, literature.

Vivimos tiempos de incertidumbre y perplejidad, de vértigo e imprevisibilidad. Tiempos convulsos y turbulentos, desconocidos y trepidantes. Los presagios de un futuro optimista y promisorio que recorrieron al mundo después de la caída del Muro de Berlín se desmoronaron, treinta años después, como piezas de dominó derrumbadas ante un vendaval incontenible que, a contrapelo de las ilusiones construidas desde que miles de personas cruzaron el puesto fronterizo de Bornholmer Strasse, que delimitaba geográficamente a la ciudad de Berlín pero también a dos mundos políticos e ideológicos irreconciliables, se desplomaba casi sin resistencia, y el porvenir luminoso imaginado después de 1989 se revertía hasta un punto inimaginable. La seguridad global que se garantizaba como una certeza después de décadas de hegemonía del modelo bipolar de la Guerra Fría, es hoy vulnerable y frágil. Guerras de viejo y nuevo cuño han emergido, o se han reactivado, en numerosos lugares del mundo, a lo cual habría que agregar una carrera armamentista que se juega en el marco de una nueva geopolítica mundial, la fabricación de novedosas armas tecnológicas de gran capacidad letal. Así como también el impacto de las cada más frecuentes guerras cibernéticas que pueden amenazar instalaciones estratégicas y sistemas financieros, incidiendo también en resultados de elecciones, como bien lo demuestra el documental *The Great Hack* (Amer y Jehane, 2019). Por otra parte, el proyecto de integración económica planetario global sustentando en la libre circulación de recursos, bienes y capital se tradujo, a pesar de sus avances (Bokser, Saracho y Villanueva, 2021) en una creciente desigualdad social, mayor exclusión de vastos sectores de la población, precarización laboral y, en los últimos años, en un estancamiento económico global que ha alcanzado, también, a las grandes potencias (Bokser, Saracho y Villanueva, 2021). Lo anterior ha erosionado las condiciones de vida de gran parte de la población, repercutiendo sobre la estabilidad social y política y debilitando los consensos democráticos, en detrimento de la promesa post 1989 de que la extensión de los procesos de liberalización económica a nivel global contribuiría a la consolidación de regímenes democráticos a partir del fortalecimiento de las libertades civiles y los derechos humanos. En este sentido, el déficit social se ha traducido en un déficit de la democracia política, reducida la capacidad institucional de ésta para dar respuesta a demandas sociales de los sectores más vulnerables permitiendo el resurgimiento de fantasmas que se creía ya desaparecidos, y dando paso a un creciente descontento con el sistema político, el deficiente funcionamiento de los servicios

públicos, la corrupción, la pérdida de protección por parte del Estado, la ruptura del tejido social, la violencia (tanto la visible como la subterránea), la insatisfacción ante la falta de oportunidades, la discriminación, el insuficiente reconocimiento de las diversidades identitarias, la ruptura de la relación de confianza con las instituciones políticas, y la marginalización de la condición ciudadanía (Castells, 2015). Por otra parte, y también en desmedro de las ilusiones post 1989 en torno al potencial de la tecnología digital y las redes sociales para acortar distancia y acercar a poblaciones dispersas en todo el planeta, la revolución científica tecnológica (inteligencia artificial, ingeniería genética, nanotecnología, etc.) no sólo ha transformado radicalmente la vida económica, social, política y cultural a nivel global (Nacach, 2019), incidiendo en la construcción de nuevas sensibilidades, procesos cognitivos y subjetividades sino que también han permitido la expansión “fake news” y mensajes de odio y racismo, transformando a las redes sociales en un motor de desigualdad y de control social que penetra incluso, en las texturas más privadas de la intimidad (Harari, 2018). Asimismo, el contacto humano directo, físico y real, ha sido sustituido por la virtualidad en el trabajo, la educación, el comercio, y la vida social y cultural (Trejo, 2023) incidiendo al mismo en la fragilización de la democracia por su impacto en el espacio público. Por otra parte, tampoco se puede pasar por alto la crisis ecológica global, que no sólo amenaza la existencia misma del planeta, sino que también genera riesgos sociales y políticos al desplazar a poblaciones enteras de sus lugares de origen, que se suman a los enormes flujos migratorios de millones de personas que, por razones económicas, políticas, religiosas o de violencia, emigran de sus lugares de origen para buscar un lugar que los pueda, y quiera, recibir.

Frente a un presente inestable y frágil y un futuro que aparece nebuloso, no es casual que el malestar social recorra hoy las calles en numerosos puntos del globo terráqueo, en una atmósfera explosiva de desestructuración del tejido social, desafiliación política, desconfianza institucional, precariedad económica y miedo ante un futuro que ya no es, necesariamente, el espacio de la esperanza (Bauman, 2017). En este sentido, no es de extrañar, por una parte, el apoyo a “hombres fuertes”, poco dispuestos a actuar en los laberintos institucionales de la democracia pero muy proclives a ofrecer soluciones simples a problemas complejos. Y tampoco es de extrañar el vuelco a la evocación nostálgica del pasado -rasgo esencial de nuestra época- entendida como la añoranza por un tiempo, un lugar o un hogar perdidos que ya no existen, o que quizá no existieron

nunca y que se idealizan como un paraíso perdido o inalcanzable (Boym, 2015) para suplir aquello que el futuro no logra brindar (Boym, 2015; Bauman, 2017).

Pero no sólo vivimos en un mundo en el que se han desvanecido las promesas generadas después de la caída del Muro de Berlín, sino que estamos hoy en un nuevo e inesperado escenario social en el que se han resquebrajado los cimientos, marcos organizativos y normativos, y coordinadas que construyeron y organizaron la vida política, social y cultural de Occidente a lo largo de los últimos siglos. En palabras de Norbert Lechner, nos encontramos en la actualidad “en un viaje a la deriva, sin mapa y sin brújula” (Lechner, 2002, p.27), navegando en territorios desconocidos e ininteligibles, ante los cuales carecemos de cartografías cognitivas para orientarnos en este nuevo paisaje social (Lechner, 2002). Vivimos hoy tiempos en los que, como señala el escritor argentino Martín Caparrós, han quedado en evidencia nuestros miedos y vulnerabilidades y en los que, ante la carencia de respuestas nítidas, sólo podemos afirmar que *el futuro no está escrito* (Caparrós, 2021).

En esta línea, podríamos conjeturar que vivimos un momento de cambio de época en el que el pasado, tal y como lo habíamos conocido, se desvanece; el presente se ha convertido en una suma de instantaneidades y el futuro aparece incierto y volátil. Atrás va quedando aquel período histórico en el que la herencia iluminista moderna construyó el paradigma antropológico, filosófico y civilizatorio de Occidente, sustentada en los principios de progreso, tolerancia, pluralidad, Estado de derecho, razón y ciencia, entre otros, mismos que experimentan un profundo quebranto y descrédito. Así, por ejemplo, la relevancia del uso de la razón para el desarrollo de la ciencia, así como la valoración del patrimonio del saber y del conocimiento se han erosionado privilegiando un discurso político, cuya lectura de la realidad sustituye el discernimiento crítico por prejuicios e ideologías que exaltan las emociones y los actos de fe (Applebaum, 2021) al tiempo que los ejes de legitimación política e institucional del Contrato Social que construyeron el orden político moderno y dieron sustentabilidad al Estado, se deterioran y sufren el embate de los medios digitales y las redes sociales globales. Vivimos tiempos de inflexión histórica en los que una etapa histórica queda atrás y nos encontramos en los albores de otra, que al parecer todavía no podemos nombrar y que aún no comprendemos cabalmente ni sabemos todavía cómo describir. En esta línea, el historiador y filósofo Yuval Harari se pregunta: “¿Cómo se vive en una época de desconcierto cuando los relatos

antiguos se han desmoronado y todavía no ha surgido un relato nuevo que los sustituya”? (Harari, 2018, p.11), y el escritor y ensayista Amin Maalouf afirma: “La humanidad se metamorfosea ante nuestros ojos” (Maalouf, 2019, p.14).

En esta tesitura, ¿cuál es hoy el alcance de los parámetros analíticos y conceptuales de la Sociología cuando, “no hay palabras para capturar las nuevas imágenes que aparecen frente a nuestros ojos?” (Bauman y Mazzeo, 2019, p.106). ¿No resultan ya insuficientes sus lenguajes teóricos tradicionales los cuales, “ya han dejado de hablar”? (Brunner, 1998, p.30). En tiempos en los que el futuro se ha convertido en un escenario de pesadillas (Bauman, 2017, p.15), ¿no está ya la Sociología limitada para comprender los dilemas actuales del mundo con modelos analíticos pensados para otros tiempos y otras realidades sociales? ¿Cuáles son hoy los fundamentos explicativos de la Sociología -una disciplina “de origen epopéyico” (Brunner, 1998, p.28) que nació con la modernidad del Estado-Nación (secularizada, industrializada, que confiaba en la razón y en la capacidad transformadora del progreso)- para aproximarse a un mundo en el que aparece “un nuevo paradigma civilizatorio” (Baricco, 2019), fundamentado en tecnologías complejas y sofisticadas que esculpen “la faz misma de las sociedades y los individuos” (Maldonado, 2019, p.118) al tiempo que “la percepción del mundo está dictada por las nuevas tecnologías”? (Baricco, 2019, p.22). En un momento histórico en el que se modifican la educación, el trabajo, las subjetividades, las formas de vida y de hacer política en una sociedad atravesada por un cúmulo de datos (Han, 2021) que resulta casi imposible procesar, y en el que por efectos de la inteligencia artificial o la computación cuántica -entre otros factores- cada dos años se duplica el conocimiento tecnológico, las habilidades laborales se vuelven irrelevantes ante la presencia cada vez mayor de robots y en el que la creación de empleos se dirigirá hacia nuevas actividades que hoy todavía no vislumbramos ¿no ha llegado la Sociología a un punto en el que sus narrativas explicativas, “resultan anacrónicas, desajustadas y –en el mejor de los casos- incompletas”? (Follari, 2015, p.41).

Por otra parte, y aún reconociendo la solidez institucional que ha alcanzado la Sociología -tanto la que se desarrolla en la academia como la que se desarrolla como profesión intelectual- ¿no ha quedado ella, sin embargo, prisionera de la fetichización metodológica, la especialización excesiva y los criterios de evaluación institucional en los que se privilegia la presentación de resultados en formatos homogéneos, de

lenguaje neutro, complejo y formalizado, que dificulta la posibilidad de expandir el conocimiento a un público no especializado (Bauman, 2014; Jablonka, 2016) que espera de la Sociología -y de otras Ciencias Sociales- explicaciones inteligibles sobre el funcionamiento y devenir del mundo actual? Frente a realidades que escapan a nuestra comprensión, cuál es hoy, metodológicamente, la capacidad analítica de la “variable”, “reemplazado por la idea de datos y grandes bases de datos. (Se trata) de un cambio absolutamente sin igual (y) los métodos y las técnicas para ver el mundo y la realidad se transforman radicalmente, y aparecen así el modelamiento y la simulación” (Maldonado, 2019, p.118). En otras palabras: “las viejas metodologías, basadas en observación, descripción, formulación de hipótesis y demás se hacen al cabo vetustas e insuficientes para comprender la complejidad de la realidad en general” (Maldonado, 2019, p.118).

Es cierto que la Sociología no es ajena hoy a las grandes problemáticas de nuestro tiempo (globalización, desigualdades económicas y sociales, nuevas formas de migración, los desafíos que enfrentan las democracias, el incremento de las múltiples formas de violencia, el auge de los extremismos políticos y religiosos, los nuevos movimientos sociales etc.) en el marco de una amplia diversidad teórica, más bien de rango medio. Pero tampoco se puede negar la crisis de la mayor parte de lo que fueran los grandes paradigmas y categorizaciones sistemáticas, (marxismo, funcionalismo, historicismo estructural o teoría de sistemas, entre otros) -encuadradas todos ellos dentro del marco del Estado-nación- en un momento histórico de retos globales (Zabludovsky, 1992), así como también los innegables procesos de fragmentación teórica y la segmentación de los saberes que profundizan en la comprensión de un fenómeno puntual a través de investigaciones temáticas empíricas acotadas que inhiben reflexiones históricas, sociales y políticas más amplias (Brunner, 1998; Calhoun y Wiewiorka, 2013), lo cual dificulta “la voluntad o la capacidad para abordar las cuestiones más candentes de manera frontal, en el momento mismo, justo cuando ocurren” (Calhoun y Wiewiorka, 2013, p.30).

En esta tesitura, cuando no hay trayectorias teóricas claras y asentadas, ni palabras certeras para capturar una realidad de cambios tan profundos, y se vuelve difícil “aprehender lo contemporáneo con el lenguaje de la sociología” (Brunner, 1998, p.31), y cuando vivimos un tiempo de urgencias de inventar el futuro (Baricco, 2019, p.14) -futuro moldeado por el desarrollo científico-tecnológico- en un momento en que la ciencia ficción parece

haberse trasladado a la realidad y en el que la habilidad no sólo para imaginar tecnologías sino también producir futuros tecnológicos no tiene su correlato en nuestra comprensión académica -o práctica- sobre qué tipo de sistemas socio-técnicos estamos creando (Selin, 2008, p.1879), ¿no son las artes audiovisuales, el cine, las series y, ciertamente, la literatura, las que hacen gala de lo que C.W. Mills denominaba la *imaginación sociológica*? (Mills, 1961),

El poeta mexicano Octavio Paz afirmaba que la literatura constituye una respuesta a las preguntas que sobre sí misma se hace una sociedad (1983). A su vez, la ensayista argentina Beatriz Sarlo aseveraba que “una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura” (1983, p.9). Asimismo, los sociólogos Zygmunt Bauman y Ricardo Mazzeo señalaban que “son los escritores de novelas, así como también otros artistas visionarios (los que tienen la capacidad) para señalar y examinar nuevos cambios de rumbo o nuevas tendencias (consiguiendo) identificar y capturar los nuevos cambios en un estadio en el que, para la mayoría de los sociólogos, serían indetectables o ignorados” (Bauman y Mazzeo, 2019, p.17), capacidad refrendada hoy cuando “una vez más en la historia de los tiempos modernos, los novelistas se unen a los cineastas y a los artistas visuales en la vanguardia de la reflexión, del debate y de la consciencia pública” (2019, p.17). En este sentido, la literatura, al igual que otras modalidades artísticas, tiene la capacidad de percibir el “sentir social” y el “espíritu de los tiempos” de una sociedad en un momento histórico determinado, pudiendo presagiar (ciertamente, sin ánimo profético) los nuevos cambios de rumbo que esa sociedad podría experimentar dada su capacidad para captar sensiblemente lo que se ha denominado “el espíritu de los tiempos” (Zeitgeist), es decir, el clima cultural y anímico colectivo que caracteriza a un período particular de la historia. Sin duda, el ámbito literario ha sido particularmente rico para explorar, desde diversos ángulos y a través de un imaginario simbólico y a través de su capacidad anticipatoria diversos procesos de la realidad, desde la ciencia ficción de Julio Verne hasta la plasmación de la pesadilla burocrática del siglo XX en la obra de Franz Kafka, o desde la previsión histórica del escritor austríaco Joseph Roth en su novela “A Diestra y siniestra” (publicada en 1923) narrando los alcances que podría alcanzar el surgimiento del nazismo en Alemania, hasta un conjunto de textos literarios escritos en la Francia contemporánea (Aubenas, 2011; Eribon, 2015; Louis, 2015; Jablonka, 2017) que descifraron, el “malestar social” entre amplios sectores sociales de las pequeñas zonas periféricas suburbanas y de las

ciudades medianas y pequeñas agobiadas por el alza en el precio de la gasolina, la fractura social, la desindustrialización, etc., y que culminó en la novela de Michel Houellebecq “Serotonina” (publicada en 2019, pero escrita previamente) que anticipó el surgimiento de lo que fue el movimiento de los “chalecos amarillos” en Francia.

No es casual, entonces, el florecimiento de las ficciones distópicas en la literatura, pero también en series y películas. No se trata de un fenómeno totalmente nuevo, pero sí de la relevancia que han alcanzado “otras” forma de decir lo social (Becker, 2015) en un registro ciertamente distinto al de las ciencias sociales, pero que representa con notable lucidez y agudeza una cartografía orientadora -pero también certera y perturbadora- para navegar en los desconciertos de nuestra contemporaneidad. Las distopías son aquellos relatos ficcionales que imaginan, analizan y anticipan sociedades todavía inexistentes e indeseables -incluso sombrías y aterradoras- que se proyectan hacia el futuro pero que hoy se acercan peligrosamente a nuestra realidad. A través de sus propios lenguajes y miradas nos ofrecen hoy, desde la ficción, una reflexión no sólo sobre el futuro, sino sobre el presente. Atalaya de angustias y miedos personales y sociales, exploración del presente y representación de un futuro indeseable, en las distopías se reconocen muchos de los problemas que hoy aquejan y preocupan a los ciudadanos, evidenciando tendencias ya observables en la sociedad. Proyectadas originalmente para dibujar ficcionalmente el futuro, las distopías permiten hoy aproximarnos a los principales problemas de nuestros complejos tiempos abordando la más amplia diversidad de temáticas sociales, políticas y culturales

Así, por ejemplo, la serie inglesa *Years and Years* (Davies, 2019) ubicada en un futuro casi contemporáneo (2019-2035) pone en el centro del debate a través de seis capítulos, fenómenos tan cercanos como una (posible) guerra nuclear entre Estados Unidos y China, el colapso la economía y la pérdida de derechos de los trabajadores, las migraciones forzadas causadas, en gran medida por el cambio climático, como asimismo también la (posible) independencia de Cataluña, los avances imparables de la tecnología que llevan a los jóvenes a la aspiración de ser “transhumanos” conectados a la “nube”, el reforzamiento de las tendencias contrarias a la diversidad sexual, la fractura del consenso político de la democracia liberal que alienta las tentaciones autoritarias y que culminan en la creación de una red de campos de concentración.

Por otra parte, también resulta indicativo el éxito mundial que ha alcanzado la serie británica *Black Mirror* -la “pantalla negra”- que actúa como espejo de la oscuridad del mundo. *Black Mirror*, iniciada en el año 2011 y que lleva hasta ahora seis temporadas, arroja una mirada fantasmagórica, nebulosa y perturbadora sobre un futuro próximo muy cercano, advirtiendo sobre el alcance todopoderoso que pueden tener los cambios tecnológicos sobre las identidades, las memorias y las experiencias individuales y colectivas. No es casual que *Black Mirror* se haya convertido no sólo en objeto de culto para los aficionados a la ciencia ficción, sino también en objeto de estudio en seminarios y coloquios para filósofos, sociólogos y otros científicos sociales interesados en dilucidar analíticamente tendencias y dilemas contemporáneos (Barraycoa y Martínez-Lucena, 2013). Es interesante señalar que varias de las temáticas planteadas por la serie a través de sus seis temporadas, anticiparon situaciones reales presentes hoy, como por ejemplo, los perros robots, las aplicaciones de citas que garantizan una compatibilidad perfecta entre parejas (*Hang the DJ*), “hablar” con difuntos a través de una aplicación que permite comunicarse con personas fallecidas a través del rastro digital que dejaron en vida (*Be Right Back*), el “crédito social” que puntúa ventajosamente a quienes tienen una conducta social “apropiada” (*Nosedive*) y que ya se aplica en China, la fascinación de los ciudadanos de un pequeño poblado inglés por una botarga que critica sin filtro a los políticos y que es lanzada como candidata a la alcaldía (*The Waldo Moment*), y la que quizá sea la más terrorífica de todas: la inserción de un dispositivo neuronal en el cuello que almacena y reproduce todos los recuerdos de un ser humano, con la capacidad de conocer emociones, sentimientos y actividades, exponiendo de manera total la intimidad, lo cual potenciaría exponencialmente, la capacidad de control de un régimen de vigilancia global (*The Entire History of You*), algo muy cercano al proyecto de Elon Musk, Neuralink, una computadora que se puede conectar al cerebro humano. Por otra parte, el corrosivo potencial crítico de la película *Joker* (Phillips, 2019) desnuda, en una de sus escenas finales, el colapso económico y político de Ciudad Gótica, convertida en una perturbadora ciudad nihilista, violenta y anómica, en la cual las instituciones han perdido autoridad y legitimidad y en la que se han resquebrajado las reglas normativas de un Contrato Social que regula la convivencia humana, pero que también anticipa el malestar y crispación de amplios sectores sociales que, precarizados, abandonados y humillados -sea por razones económicas y políticas, pero también étnicas o raciales- explotaron con una violencia incontenible

en diversos núcleos urbanos de todo el mundo, asumiendo como símbolo de identidad el rostro de payaso del Joker. No es fortuito, por lo tanto, que la figura del Joker se haya convertido en inspiración e icono de lo que fueron las imprevisibles, intensas e inesperadas movilizaciones de protesta y agitación social de los últimos años, o que, ante una realidad que presenta nuevas formas de anomia, desintegración del tejido social y violencia desenfrenada entre otros rasgos, Joker se haya convertido en tema de debate entre filósofos y otros científicos sociales (King, 2019).

Literariamente, y retomando la aseveración anteriormente señalada de Zygmunt Bauman y Ricardo Mazzeo, si George Orwell en su novela 1984 (publicada originalmente en 1957) anticipaba el sojuzgamiento de la capacidad de pensar libremente y la indefensión frente al Gran Hermano, trascendiendo el tiempo y convirtiéndose en un referente cultural que continúa resonando hasta hoy, un escritor (hoy “de culto”) como Philip K. Dick comprendió que la vigilancia social -que lleva al protagonista de 1984 a amar al Gran Hermano en un régimen que evoca al totalitarismo soviético-, no era privativo de los totalitarismos, sino que también podía estar presente en las democracias, a través de distintos y variados dispositivos entonces imaginados y anticipados por él y que hoy son realidad: reconocimiento facial, cámaras, identificación biométrica, hologramas, etc. (Dick, 1987). A ellos se agregan hoy cámaras de vídeo, teléfonos celulares, tarjetas bancarias inteligentes, localizadores GPS, etc., que pueden monitorear y controlar la información sobre los datos personales en todos los ámbitos de la vida individual y social, y cuyos alcances son casi inimaginable en términos de la amenaza a las libertades individuales, en especial en situaciones de crisis, como bien lo ha señalado el filósofo Yuval Harari tomando como ejemplo la pandemia: “Si no somos cuidadosos, la epidemia puede marcar un hito en la historia de la vigilancia, no tanto porque podría normalizar el despliegue de herramientas de vigilancia masiva en países que hasta ahora las han rechazado, sino más bien porque representa una dramática transición de vigilancia ‘sobre la piel’ a vigilancia ‘bajo la piel’” (Harari, 2020). Todos estos dispositivos de control social -en especial en el marco contemporáneo de la crisis de legitimidad democrática, las tendencias antiliberales que socavan el respeto a la ley y a la división de poderes, el pluralismo político, el respeto a los derechos individuales, la libertad de expresión y el Estado de derecho, entre otros- se entretajan con los medios digitales y redes sociales -cada vez más sofisticados tecnológicamente- los cuales inciden de manera significativa en

la discusión pública. En este sentido, las redes sociales tienen también una enorme capacidad para recopilar vastas cantidades de datos personales, (gustos, preferencias, compras, comentarios en internet, etc.) pudiendo no sólo incidir en nuestras preferencias sino también en nuestra conducta política, tal como lo evidencia el documental “El dilema de las redes sociales” (Orlowski, 2020). En esta misma tesitura, es decir, la del futuro opresivo que sucede cuando las democracias se convierten en regímenes dictatoriales, no puede olvidarse la novela distópica de Margaret Atwood, “El cuento de la criada” (1986), relativa a la desaparición de la libertad y los derechos sociales de las mujeres en una sociedad marcada por el fanatismo religioso y la indefensión frente a un Estado teocrático que sólo la utiliza como vientres de gestación y perpetuadoras de una sociedad de castas. Otro ámbito en el que distopías literarias, como lectura e interpretación sociológica de nuestro presente, resultan fundamentales, se refiere a las catástrofes ecológicas y ambiental, magníficamente anticipadas por el escritor J.G. Ballard, en relación, por ejemplo, al deshielo de los polos y la consiguiente aparición de desechos tóxicos (Ballard, 1962) o los efectos del calentamiento global, traducido en sequías, degradación del suelo y desertificación (Ballard, 1979). Las distopías ecológicas se encuentran también presentes en la literatura latinoamericana, a través, por ejemplo, de la novela *Mugre Rosa*, de la uruguaya Fernanda Trías (2020), escrita antes de la pandemia y referida a la extensión de una misteriosa peste contaminante que obliga al encierro en una ciudad portuaria, o *Tejer la oscuridad* (2020), del mexicano Emiliano Monge, una novela que fabula sobre el cambio climático convertido ya en realidad en el mundo apocalíptico de año 2033.

Asimismo, aunque en otra tesitura, si la poderosa inteligencia artificial y sus alcances es uno de los grandes retos para los especialistas e impulsores de la revolución científica-tecnológica, la literatura distópica no ha sido ajena a su abordaje avanzando, incluso, un paso más allá de su visualización como un sistema sin talento imaginativo ni capacidad emocional (en tanto sólo procesa información y responde de acuerdo a su programación, aunque pueda simular emociones y sentimientos). Escritores como Ian McEwan (2019) o Kazuo Ishiguro (2021) se preguntan: ¿Qué nuevas relaciones se están produciendo entre los seres humanos y las máquinas de la inteligencia artificial? ¿Podrá la inteligencia artificial desarrollar dotes intelectuales, afectivos y emocionales que permitan su convivencia con los seres humanos? ¿Cuál es la frontera entre la inteligencia humana y la de la inteligencia artificial? ¿Podrá

funcionar la inteligencia artificial sin la intervención humana?

Es cierto que la sociología no ha tenido la capacidad y la sensibilidad suficiente para visualizar el estallido de fenómenos sociales como el estallido de los chalecos amarillos, inclasificable para antiguas categorías sociológicas o ideológicas (Lianos, 2019), o incluso el estallido ocurrido en Chile en 2019 (Sanhueza, 2019), anticipado con relativa claridad en varios textos literarios publicados previamente y que narraban la precariedad social y la ira contenida en los sectores sociales más vulnerables (Flores, 2015; Uribe, 2017; Zúñiga, 2018). Pero aún cuando el discurso científico se topa “con lo inexpresable en sus propios términos” (González García, 1998, p.211), es remarcable entre ciertos autores el esfuerzo por recurrir a la metáfora como modalidad del pensamiento para caracterizar una sociedad como la contemporánea, aún sabiendo que lo que se gana en comprensión se pierde en precisión conceptual. Entre algunas de las metáforas más importantes, en este sentido, se podría mencionar la “modernidad líquida” (Bauman, 2002) que alude a las nuevas maneras de vivir en una época de permanente fluidez en la que predominan la desterritorialización, la instantaneidad que busca gratificación inmediata, los cuerpos ligeros y los lazos personales esporádicos y tenues, entre otros rasgos; o la “sociedad de riesgo”, desarrollada por el sociólogo Ulrich Beck, referida a la angustia y vulnerabilidad que experimenta el mundo global ante riesgos ecológicos y sociales que resultan tanto de decisiones políticas y económicas como de las acciones de las grandes corporaciones industriales, comerciales y tecnológicas (Beck, 1998), o la “sociedad del hambre” (Han, 2014) a la cual se refiere el filósofo coreano Byung-Chul Han aludiendo al mundo autorreferencial del hombre digital en el que las relaciones se reemplazan por las conexiones (Han, 2014). De igual modo, resultan alentadores los esfuerzos por ampliar el lenguaje teórico más allá de su significado original, como por ejemplo, el que realiza el sociólogo uruguayo Gabriel Gatti expandiendo el concepto de “desaparecidos” más allá de su enunciación original referida a los desaparecidos políticos durante las dictaduras del cono sur durante la década de los setenta para expandirlo a todas las modalidades de aquellas “vidas que ya no se tienen en cuenta” (Gatti, 2022, p.16), aquella “gente perdida, gente que espera, gente que se seca en un desierto, que se ahoga en el mar, que vaga por la ciudad, gente que se congela. Gente que ya no es gente” (Gatti, 2022, p.20). Asimismo, es destacable la utilización de distopías literarias con fines de creación teórica, como es el caso de Zygmunt Bauman,

quien se inspira en el cuento de Italo Calvino titulado *Leonía*, incluido en su libro *Ciudades invisibles*, para desarrollar su teoría de los desechos físicos (y humanos) que llenan el planeta (Bauman, 2005), o el de Byung Chul Han quien sustenta su libro *Las no-cosas. Quiebras del mundo de hoy* (2021) -referido al vaciamiento del universo de los objetos materiales en aras de una virtualidad total que se traduce en desmaterialización y descorporización, datos e información- en la inquietante novela de la escritora japonesa Yoko Ogawa, *La policía de la memoria* (2021), ubicada en una isla sin nombre, la cual, relata la paulatina desaparición de peces, flores, frutas, pájaros, árboles y cosas (así como las palabras y emociones asociados a ellos) hasta llegar, finalmente, a la desaparición de memoria y cuerpo en una sociedad en la que se prohíbe recordar.

Si bien es cierto que han existido fronteras epistemológicas -fortalecidas institucionalmente- entre Sociología y literatura, también es cierto que los encuentros entre ambos registros discursivos durante su larga relación histórica han sido fructíferos a través de diversas travesías de intersección entre ambos. Sin duda la Sociología enfrenta hoy profundos retos cognoscitivos ante una realidad compleja, tumultuosa e imprevisible, para la cual se requieren nuevos códigos interpretativos, nuevos lenguajes, nuevos relatos y nuevas metodologías. Recuperar la intuición, imaginación, sensibilidad y, sobre todo la capacidad anticipatoria de la literatura (en este caso, la distópica) puede enriquecer sus alcances interpretativos en un mundo tan complejo, desconcertante y confuso como el nuestro.

Bibliografía

- Amer, K. y Jehane N. (2019).** *The Great Hack*. Estados Unidos, Netflix.
- Applebaum, A. (2021).** *El ocaso de la democracia*. Madrid: Debate.
- Atwood, M. (1986).** *The Handmaid's Tale*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Aubenas, F. (2011).** *El muelle de Ouistreham*. Barcelona: Anagrama.
- Ballard, J. G. (1962).** *El mundo sumergido*. Buenos Aires: Minotauro.
- _____. (1976). *La sequía*. Barcelona: Minotauro.
- Baricco, A. (2019).** *The Game*. Barcelona: Anagrama.
- Barraycoa, J. y Martínez-Lucena J. (2017).** *Black Mirror: Porvenir y tecnología*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bauman, Z. (2002).** *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2014). *¿Para qué sirve realmente un sociólogo?* Barcelona: España-Calpe.
- _____. (2019). *Elogio de la literatura*. Barcelona: Gedisa.
- Beck, U. (1998).** *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Becker, H. (2015).** *Para hablar de la sociedad. La sociología no basta*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bokser J., Saracho F. y Villanueva E. (2021).** *Colisión. La Covid-19 como constelación de las crisis: a manera de editorial*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Nueva Época, Año LXVI(24).
- Boym, S. (2015).** *El futuro de la nostalgia*. Madrid: A. Machado Libros.
- Brooker, C. (2011-).** *Black Mirror*. Inglaterra, Netflix.
- Brunner, J. (1998).** *Sobre el crepúsculo de la sociología y el comienzo de otras narrativas*. Revista de Crítica Cultural, (1).
- Calhoun, C. y Michel W. (2013).** *Manifiesto por las Ciencias Sociales*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, LVIII(217).
- Calvino, I. (2011).** *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Caparrós, M. (2012).** *El año del desastre*. El País, 2 enero 2021.
- Davies Russell, T. (2019).** *Years and Years*. Inglaterra, HBO.
- Dick, P. K. (1987).** *Complete Stories of Phillip K. Dick*. New York: Kensington Publishing Corps.
- Eribon, D. (2015).** *Regreso a Reims*. Buenos Aires: ediciones El Zorzal
- Flores, P. (2015).** *Qué vergüenza*. Santiago: Hueders.
- Follari, R. (2015).** *Las ciencias sociales en la encrucijada actual*. Polis Latinoamericana, 41.
- Gatti, G. (2022).** *Desaparecidos. Cartografías del abandono*. Ciudad de México: editorial Turner.
- González García, J. M. (1998).** *Metáforas del poder*. Madrid: Alianza editorial.
- Han, B. (2014).** *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- _____. (2021). *Las no-cosas. Quiebres del mundo de hoy*. Barcelona: Taurus.
- Harari, Y. (2018).** *21 lecciones para el siglo XXI*. Zaragoza: Titivillus.
- _____. (2020). *The World after Coronavirus*. The Financial Times, March 19.
- _____. (2020). *La emergencia viral y el mundo de mañana*, El País, 22 de marzo.
- _____. (2021). *Lessons from a year of Covid*. The Financial Times, February 25.
- Houellebecq, M. (2019).** *Serotonina*. Barcelona: Anagrama.
- Ishiguro K. (2021).** *Klara y el sol*. Barcelona: Anagrama.
- Jablonka, I. (2016).** *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las Ciencias Sociales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- King, A. (ed.), (2019).** *Five Philosophers Discuss Joker*. <https://aestheticsforbirds.com/2019/10/22/five-philosophers-discuss-joker-spoilers>.
- Jablonka, I. (2017).** *Laëticia o el fin de los hombres*. Buenos Aires: Anagrama/Libros del Zorzal.
- Lechner, N. (2002).** *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago: LOM.
- Lianos, M. (2019).** *La política experiencial o los chalecos amarillos como pueblo*. https://www.eldiario.es/interferencias/politica-experiencia-chalecos-amarillos-pueblo_132_1289123.html.
- Louis, E. (2015).** *Para acabar con Eddy Bellegueule*. Barcelona: Salamandra.
- Maalouf, A. (2019).** *El naufragio de las civilizaciones*. Madrid: Alianza editorial.
- Mc Evan, I. (2019).** *Máquinas como yo*. Barcelona: Anagrama.
- Maldonado, C. (2019).** *Tres razones de la metamorfosis de las ciencias sociales en el siglo XXI*. Cinta de Moebio, (64).
- Mills C.W. (1961).** *La imaginación sociológica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Monge, E. (2020).** *Tejer en la oscuridad*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- Nacach, P. (2019).** *Ver y maquinar. La emergencia de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Anagrama.
- Ogawa, Y. (2021).** *La policía de la memoria*. Barcelona: Taurus.
- Orlowski, J. (2020).** *El dilema de las redes sociales*.
- Orwell, G (1957).** *1984*. Barcelona: ediciones Destino.
- Paz, O. (1983).** *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix-Barral.
- Phillips, T. (2019).** *Joker*.
- Ponce, D. (ed.) (2019).** *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. Santiago: Cuaderno y Paula.
- Roth, J. (1982).** *A diestra y siniestra*. Barcelona: Anagrama.
- Sanhueza, C. No lo vimos venir. Los expertos bajo escrutinio, en Artaza Pablo, et al. (2019).** *Chile despertó. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Santiago: Universidad de Chile. Sarlo, B. (1983). *Literatura y política*. Punto de Vista, Buenos Aires, año VI(19).
- Selin, C. (2008).** *The Sociology of the Future: Tracing Stories of Technology and Time* Sociology Compass, 2(60).
- Trejo, R. (2023).** *Inteligencia artificial. Conversaciones con Chat GPT*. Ciudad de México: Cal y Arena.
- Trías, F. (2020).** *Mugre rosa*. Uruguay: Random House.
- Uribe, A. (2017).** *Quiltras*. Santiago: Los libros de la mujer rota.
- Waldman, G. (2018).** *Introducción en Pasaporte sellado. Cruzando las fronteras entre Ciencias Sociales y literatura*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Zablucovsky, G. (1992).** "Los retos de la sociología frente a la globalización. Sociológica, año 7(20).
- Zúñiga, D. (2018).** *Niños héroes*. Santiago: Random House Mondadori.



*Seguimos habitando cuerpos que están en una constante dictadura. –
Galería Judas, 2023*



Marika existe y resiste – Santiago, 2022

“Esto es un equipo maravilloso”. La participación de estudiantes mujeres en un ensamblaje pedagógico como una experiencia artística

“This is a wonderful team.” The participation of female students in a pedagogical assemblage as an artistic experience.

“Esta é uma equipa maravilhosa”. A participação de estudantes mulheres numa montagem pedagógica como experiência artística.

Analía Inés Meo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Universidad de Buenos Aires)- y del y del Instituto para la Inclusión Social y el Desarrollo Humano (Argentina)
analiameo@conicet.gov.ar

RESUMEN

Se analizará una experiencia atípica de participación escolar en un proyecto pedagógico que reúne a mujeres docentes y estudiantes para armar un auto eléctrico y participar de una competencia automovilística intercolegial. Las nociones de experiencia estética de Dewey (forjada para integrar el arte a la vida) y la de ensamblaje pedagógico permitirán reconocer modalidades de participación que tienden a ser invisibilizadas y que resultan en experiencias vitales, plenas y placenteras.

Palabras claves: participación juvenil; escuela técnica; experiencia estética; ensamblaje; bienestar.

RESUMO

Será analisada uma experiência atípica de participação escolar num projeto pedagógico que reúne professoras e alunas para montar um carro elétrico e participar de uma competição automovilística intercolegial. As noções de experiência estética de Dewey (forjada para integrar a arte à vida) e de montagem pedagógica permitirão reconhecer modalidades de participação que tendem a ser invisibilizadas e que resultam em experiências vitais, plenas e prazerosas.

Palavras-chave: participação juvenil; escola técnica; experiência estética; montagem; bem-estar.

ABSTRACT

An atypical experience of school participation in an educational project that brings together female teachers and students to build an electric car and participate in an intercollegiate motor racing competition will be analysed. Dewey's notions of aesthetic experience (forged to integrate art into life) and pedagogical assembly will allow us to recognize modes of participation that tend to be invisible and that result in vital, fulfilling, and enjoyable experiences.

Keywords: youth participation; technical school; aesthetic experience; assemblage; well-being.

.....
¹ Agradezco muy especialmente la colaboración, buen humor y generosidad de los/as docentes, la supervisora Susy, la rectora y los/as jóvenes con los que me vinculé durante este estudio. Un especial agradecimiento a Susy y a Oriana por sus lecturas de versiones anteriores. Gracias también a Mariano Chervin y a Kevin Rotapel por su colaboración en la actualización bibliográfica, y a los/as restantes integrantes del proyecto por sus contribuciones a la investigación (Valeria Dabenigno, Joaquín Streger, Lara Encinas, Paula Matheu, Michelle Mansilla y Gabriela Giacomelli). Este proyecto fue parcialmente financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (código de proyecto: 20020220100152, coordinado por la autora y con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani”) y por el proyecto del Programa Humanidades Investiga de la Universidad de San Martín (Disposición Decanal EH No 229/23, coordinado por Milano, Gaitán y Heras).

Introducción

Este artículo indaga los sentidos que mujeres estudiantes de escuelas técnicas le atribuyen a su participación en un “proyecto pedagógico”² al que se incorporan de manera voluntaria y que les exige “muchas horas” y dedicación, al tiempo que las hace sentir bien mientras aprenden. “Recargadas”³ es el nombre que se dio un grupo de mujeres docentes y estudiantes de escuelas técnicas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que integran la primera escudería femenina y que, desde el 2018, participa de una competencia automovilística federal e intercolegial. Esta experiencia propicia formas de participación escolar que se apartan de los diagnósticos oficiales y académicos que identifican los problemas de salud mental de los/as jóvenes, las dificultades para continuar sus trayectorias educativas y los bajos logros de aprendizaje como temas centrales de la agenda de políticas y foco de atención de la investigación educativa.

En este trabajo analizaré la experiencia atípica de participación escolar producida por Recargadas como una experiencia estética -noción forjada por John Dewey en su libro “El arte como experiencia”. Esta conceptualización me permitirá reconocer modalidades de participación juvenil que tienden a ser pasadas por alto y que resultan en experiencias vitales, plenas y placenteras para mujeres jóvenes de una modalidad escolar en la que aún hoy los varones son mayoría y en la que persiste la discriminación y el sexismo (INET, 2021; Seoane, 2017).

En Argentina, la participación de los/as jóvenes en escuelas medias de áreas urbanas ha sido problematizado desde una perspectiva política (en particular en los estudios de la juventud) y desde una mirada atenta a las trayectorias escolares (en especial, en el campo de la sociología de la educación). En tanto el primer núcleo de trabajos entiende a la participación como formas de acción colectivas en las que ellos/as participan, disputan, y demandan en la esfera pública escolar –desplegando variedad de repertorios de acción en torno a determinadas causas- (i.e. Batallan et al., 2009; Chervin, 2024; Enrique, 2010; Nuñez, 2021; Tomasini, 2020; Larrondo, 2014); el segundo grupo la vincula con fenómenos tales como el involucramiento, el compromiso escolar, y el sentido de pertenencia institucional -entendiéndolos como favoreciendo u obstaculizando el sostenimiento de las trayectorias educativas y el logro de niveles de aprendizajes académicos, o valores democráticos (i.e. De la Cruz y Matus, 2017; Pérez Galván y Ochoa Cervantes, 2016; González, 2023; Hildago y Perines, 2018).

A partir de fotografías, entrevistas de distinto tipo y de observaciones participantes, visibilizaré aspectos que tienden a ser marginalizados por los estudios de la participación juvenil en la escolaridad media: su carácter material, afectivo y estético. Para hacerlo, recurriré a las nociones de ensamblaje pedagógico de Mulcahy y de experiencia estética de John Dewey. El primer concepto permitirá, por un lado, mapear las asociaciones entre actantes humanos y no humanos, rastrear sus efectos pedagógicos y la centralidad de los afectos y emociones para producir interés, lazos y también conflictos y alejamientos. Por el otro, contribuirá a integrar en el análisis la capacidad performativa de los actantes no humanos (tales como placas de alto impacto, ruedas y baterías). Por otro lado, la noción de experiencia estética contribuirá a reconocer la experiencia corporal de las jóvenes, la vivacidad y plenitud que esta conlleva, el sentido de ruptura de la rutina escolar que la organiza, la fusión del “hacer y padecer” que la define, y la interacción profunda entre el perceptor y el objeto emocionalmente saturado que promueve.

Este artículo se organiza en cuatro apartados. En la sección siguiente examinaré mis herramientas conceptuales. Seguidamente presentaré a Recargadas como un ensamblaje de actantes humanos y no humanos y describiré el trabajo de campo y la producción de evidencia. La tercera sección elabora el análisis. Su primer apartado explora los significados que las jóvenes le atribuían a Recargadas evidenciando su carácter socio-material y afectivo, algunos de sus efectos disposicionales y pedagógicos, así como la capacidad de intervenir en los cursos de los eventos de actantes no humanos. A continuación, a partir de la narrativa biográfica de Oriana, describiré la vitalidad, plenitud, y placer que le produce su participación y, con ello, su carácter estético (siguiendo a Dewey). En la sección final reflexionaré sobre la potencia de pensar instancias de participación juvenil como experiencias estéticas que promuevan aprendizajes, compromiso y esfuerzos, así como la necesidad de prestar atención a relaciones entre afectos, materialidades y cuerpos para seguir conociendo cómo los/as jóvenes significan su escolaridad.

.....
² Utilizo el entrecomillado para señalar que los términos o frases fueron expresados por adultas/os y/o jóvenes (salvo que se trate de una cita de un texto).

³ Uso el nombre real de la escudería a pedido de las docentes, supervisora y estudiantes consultadas. He anonimizado los nombres de las personas y de las escuelas mencionadas. Pedí permiso a las docentes, la rectora de la escuela y a Oriana para publicar las fotografías que incluyo en este artículo (las cuales fueron tomadas por la autora de esta publicación y autorizadas a ser realizadas por las estudiantes).

Ensamblaje pedagógico y experiencia artística: herramientas para problematizar la participación

Este análisis se estructura en torno a dos entradas analíticas: un enfoque inspirado en los nuevos materialismos para comprender Recargadas como un “ensamblaje pedagógico”, y la noción de experiencia estética de Dewey para caracterizar la forma en que las jóvenes viven y significan su participación en esta iniciativa.

El término nuevos materialismos hace referencia a diversas corrientes tales como la Teoría del Actor Red y la filosofía Deleuziana (Anderson y Perrin, 2015). Estos enfoques contribuyen a reorientar la comprensión del aprendizaje y la cognición, pasando de una visión individualista a una que los entiende como procesos dinámicos de “cambios, flujos, movilidades, multiplicidades, ensamblajes, materialidades y procesos” (Taylor e Ivson, 2013, p.665). Invitan a identificar asociaciones entre diversidad de entidades para comprender la participación (Mulcahy, 2019). La noción de ensamblaje de Deleuze refiere a una colección de elementos heterogéneos que entran en relaciones específicas (tales como objetos, ideas, cuerpos y espacios). Este concepto no solo incluye a las entidades, sino también sus cualidades, los afectos que circulan entre ellos y la capacidad de acción del propio ensamblaje (su agencia) (Wise, 2011). Siguiendo a Latour (2008), denominaré actantes a los elementos que conforman un ensamblaje, ya sean humanos o no. Estos tienen la misma “dignidad” y capacidad para influir en el curso de los acontecimientos. Entenderé a Recargadas como un ensamblaje que propicia ciertos modos de participación y de relaciones entre cuerpos, afectos y materialidades.

En sintonía con Mulcahy (2019), entiendo el aprendizaje como un proceso en el que objetos, cuerpos, afectos y lugares participan activamente. Esta autora sostiene, con Deleuze, que “pensar y aprender deben ser repensados en términos de encuentros materiales y relacionales y de la afectividad que a ellos se adhiere”⁴ (p.96). En su estudio, Mulcahy define el aprendizaje como “aprender a afectar y a ser afectado”. Los afectos no son entendidos como estados psicológicos personales, sino como fuerzas relacionales que surgen en los encuentros entre cuerpos y entre cuerpos y objetos. Así, aprender refiere a la capacidad que tienen los encuentros de los cuerpos con otros para limitar o ampliar sus capacidades de actuar e involucrarse (al tiempo que son afectados y afectan). En su investigación, Mulcahy acuña la noción de ensamblaje pedagógico para nombrar las relaciones de entidades, tales como afectos, emociones, actantes humanos y no humanos, y su poder para abrir o clausurar formas de participación y aprendizajes. Considerar a Recargadas como un ensamblaje pedagógico invita a rastrear las relaciones entre actantes y sus efectos de aprendizaje.

La noción de experiencia estética de Dewey (1934) será la segunda entrada analítica y la utilizaré para indagar cómo viven y significan las jóvenes su participación. Dewey desarrolló este concepto para reconectar las formas refinadas del arte con las actividades de la vida diaria (Haubert, 2019). Sostenía que la experiencia estética se da en eventos cotidianos que captan nuestra atención y nos provocan interés y disfrute, como una conversación memorable o el trabajo de un mecánico que encuentra una satisfacción “artística” en sus tareas manuales, a diferencia de otro que es meramente eficiente. Según Puolakka

(2014), Dewey entiende que ese tipo de experiencias se vive en escenas y eventos a los que prestamos atención (con los ojos y los oídos), y que nos provocan interés y disfrute. En este sentido, cualquier experiencia tiene el potencial de volverse estética.

Una experiencia estética se caracteriza por ser recordada como una unidad con principio y fin, ser placentera e involucrar a la persona mental, emocional y físicamente. Además, se orienta a la realización de un logro que se considera significativo (Haubert, 2019). Esta experiencia implica una ruptura con la rutina, transformando la manera en que se vive la vida al contraponerse al modo automático y fragmentado de lo cotidiano (Dewey, 1934). Provoca una vivencia plena, intensa e íntegra que exige un acto de “recreación” por parte de quien la vive. La estructura de esta experiencia se define por la relación entre el “hacer y el padecer”: una persona realiza una acción y, en consecuencia, “padece” o experimenta sus propiedades (como el peso o la textura de un objeto), lo que a su vez determina el siguiente acto en un proceso continuo de “mutua adaptación del yo y el objeto”. Asimismo, destaca la importancia de la centralidad de la emoción como elemento que aglutina este proceso. En sintonía con la perspectiva Deleuziana sobre los afectos y los ensamblajes, para Dewey, la emoción es “fuerza móvil y cimentadora; selecciona lo congruente y tiñe con su color lo seleccionado, dando unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares y desemejantes” (1934, p.51). En este trabajo, entenderé que las jóvenes viven su participación como una experiencia estética, vital e intensa que rompe con la rutina escolar.

El ensamblaje de Recargadas, la participación de las mujeres en las escuelas técnicas y nuestro trabajo de campo

Recargadas es el nombre de la primera escudería automovilística integrada solo por mujeres, docentes y estudiantes de escuelas técnicas de la CABA. Desde 2018 participan del Desafío ECO-YPF, competencia entre escuelas secundarias técnicas de la Argentina, para lo cual construyen autos “ecológicos” y eléctricos en el taller de la ET N° “A”. Mujeres docentes con distinta formación, antigüedad y dedicación, junto a estudiantes de diferentes edades, trayectorias escolares (con y sin repetición) y de diferentes escuelas han integrado la escudería. El ingreso y sostenimiento de la participación de las estudiantes son voluntarios. Formar parte de este proyecto no otorga acreditaciones escolares de ningún tipo.

La conformación de Recargadas tuvo como propósito explícito la incorporación de más mujeres en la modalidad técnica en las especialidades “más duras” (tales como automotores, electromecánica, mecánica). Fue iniciado desde la Dirección de Escuela Técnica (DET) y contaba con el auspicio económico de una empresa de electrodomésticos. La DET invitó a Susy (supervisora y “hada madrina” del proyecto) a convocar a mujeres docentes para “hacer algo que quede lindo”. Ante esta propuesta, un grupo de mujeres docentes y la supervisora aceptaron la invitación, aunque se propusieron “hacerlo bien” y “hacerlo desde cero”. Las docentes coincidían en que el proyecto buscaba romper barreras como el “miedo” y lograr “animarlas” a trabajar en el espacio taller, en el armado del auto y como integrantes de una escudería automovilística (Meo et al., 2023).

⁴ Traducción propia.

Hasta el establecimiento de este proyecto pedagógico, la participación de las mujeres había sido marginal en el Desafío y se había restringido al rol de pilotas (debido a que “por su menor peso y contextura” contribuían a “pasar la prueba técnica del auto”). Para participar de la carrera, las Recargadas (con su diferente composición año a año) tuvieron que diseñar y armar la carrocería y el chasis del auto (a veces “desde cero”, otras por falta de recursos materiales y tiempo reciclando un vehículo propio), montar las baterías y las ruedas reglamentarias, definir un diseño para la carrocería y pintarlo a mano. Luego de armar el auto (y de realizar prueba de pilotos en el predio de la escuela sede o en otro lugar), siete estudiantes (número establecido por el reglamento de la competencia) y tres docentes participaban de la carrera que se hacía en un autódromo.

El carácter exclusivamente femenino de la escudería implicaba toda una novedad para la modalidad técnica. Ésta, anclada desde su fundación en la formación para el trabajo (Gallart, 2006), con el taller como epicentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, ha sido históricamente vinculada con prácticas y corporalidades típicamente masculinas, debido a una matriz androcéntrica (Gogna, 1990; Seoane, 2017; Chervin, 2021). La proporción sexo-genérica de planteles docentes y de matrícula, la segregación según especialidad, la naturalización de la destreza y la fuerza como masculinos, la invisibilización e infra-valoración del lugar de las mujeres, asociadas a lo frágil e incapaz, son aspectos que derivan en prácticas y tratos desiguales, que a menudo las excluyen y limitan sus oportunidades de aprendizaje (Carrizo, 2009; León, 2009; Bloj, 2017; Jacinto et al., 2020; Meo et al., 2023).

Desde la emergencia del proyecto pedagógico en el 2018, variedad de actantes humanos y no humanos cooperaron para configurar este ensamblaje. Estos hacían esfuerzos por traducir sus intereses, por asociarse con objetos, cuerpos y fuerzas de distintos tiempos y espacios. Durante su trayectoria, el abandono o alejamiento de distintos integrantes, así como el debilitamiento de alianzas con auspiciantes y medios de comunicación, evidencian el carácter siempre en construcción de un ensamblaje. A partir de mis registros de campo y de entrevistas, pude cartografiar variedad de actantes humanos y no humanos que continuaban conectándose y que hacían Recargadas de manera colectiva durante el 2023 (año en el que focalizaré este artículo). Entre los primeros: las docentes que coordinaron el proyecto; las estudiantes que participaron (con distintos modos de habitar el taller, asumiendo distintas responsabilidades, y con muy disímil dedicación horaria); Susy -la supervisora de escuelas técnicas- a la que las chicas consideraban su “hada madrina”; los docentes varones (Maestros de Enseñanza Práctica) que las ayudaban enseñándoles a hacer variedad de tareas; la rectora de la escuela; los organizadores del Desafío; los/as representantes de otras escuelas técnicas de la CABA que, junto con la escuela sede, demandaban recursos a las autoridades educativas para participar en la competencia; y referentes de distintas áreas educativas. Entre los actantes no humanos: la evocación reiterada al auto (como idea) y al proceso de su construcción con el fin de participar en la competencia; diversidad de materiales, herramientas y máquinas (necesarias para el armado del auto y para su decoración); el reglamento técnico y el deportivo del Desafío Eco (con sus exigencias respecto del auto y de la composición de la escudería); las dificultades para anticipar dónde y cuándo se haría la carrera, así como cuándo se iba a recibir el kit para armar el auto en las escuelas (provocando una permanente “falta de tiempo” y la necesidad de “hacer todo a último momento”); el taller de la escuela sede; el dinero (que faltaba y que era necesario para poder comprar lo que se necesitaba y que les exigía reciclar tanto el chasis del año anterior como reutilizar placas de alto impacto, así como recaudar fondos haciendo y vendiendo comida); y las nociones de que participar en el Desafío era una

experiencia que provocaba “felicidad”, en donde “ganar” no era lo importante sino demostrar que este grupo de mujeres era capaz de participar en la competencia.

En el 2023 la supervisora y docentes coordinadoras de la escudería convocaron a una reunión a jóvenes y docentes de distintas escuelas. En ese encuentro, las adultas y jóvenes del proyecto relataron la historia del grupo, mostraron videos de la escudería (en el taller y en el autódromo), e invitaron a participar trabajando “con responsabilidad, amor, con alegría, con conocimiento y cuando no sabemos preguntamos” (Susy, supervisora) en una experiencia en la que se buscaba que las mujeres se sintieran “cómodas en el taller y en las escuelas técnicas”, que se sintieran “escuchadas” (Oriana, estudiante). Durante ese año, 12 jóvenes se integraron al proyecto. Tres de ellas venían de años anteriores.

Nuestro equipo de investigación conoció a las Recargadas hacia fines del 2020. Susy fue quien nos facilitó el contacto con las docentes y estudiantes que integraban el proyecto y a quienes entrevistamos en el 2020 y en el 2021. En el 2023 la autora se acercó a la escuela y realizó estancias de observación participante en y fuera de la escuela acompañando a integrantes del equipo (desde el inicio del proyecto hasta diciembre), entrevistas individuales y grupales espontáneas, 14 entrevistas foto-elucidación (las imágenes fueron tomadas por la investigadora), 153 fotografías, y alrededor de tres horas y media de registros audiovisuales. En este artículo, analizaré temáticamente entrevistas, notas de campo, fotografías y documentos haciendo foco en las perspectivas de las jóvenes que integraron la escudería en el 2023.

Participar de un ensamblaje como experiencia vital, extraordinaria y de carácter estético

Recargadas como ensamblaje pedagógico

Las jóvenes que participaban de la escudería en el 2023 coincidían en valorar positivamente a este proyecto pedagógico. Más allá del tiempo que tenían en la escudería, de la escuela a la que pertenecían y de sus trayectorias educativas, Recargadas era presentada como una experiencia vital, en donde las asociaciones entre actantes humanos y no humanos (incluidos afectos y nociones sobre formas de enseñanza y aprendizaje) producían mucho más que un auto para en una competencia automovilística. A continuación, incluyo extractos de entrevistas que evidencian cómo las jóvenes interpretaban Recargadas, así como el carácter material, afectivo y performativo de las asociaciones que la configuraban:

“para mí Recargadas es como una oportunidad. Donde muchas mujeres se pueden unir y (uno) puede pensar un proyecto a futuro, lo que es la carrera (...) Yo creo que, en el mundo de la automotriz es muy para los hombres. Como que las mujeres somos pocas, entonces quiero que más mujeres se puedan unir ya que cualquiera puede hacer el mismo trabajo. (...) también es una experiencia (...) En mi caso, en mi escuela, meto mano en todo lo que es taller y todo eso, pero capaz no en profundidad. Nunca me pasó por la cabeza construir un auto para que pueda andar (...) que tenga un motor para que pueda andar por la avenida”

(Ahri, estudiante de la escuela “B”,
especialidad automotores)

“Es un equipo maravilloso y que te va enseñando cosas que uno no se imaginaría. Como, por ejemplo, las máquinas, herramientas. Cosas que uno no lo usaría normalmente, pero, estando ahí lo vas usando diario (...) Es un equipo en donde van organizando o planeando la realización de un karting femenino. (...) Ahí te van enseñando también algunas cosas, si es que no sabes te lo enseñan, te explican o directamente ellas lo hacen y pues nada, tienes que ver que es lo que está haciendo ella (en referencia a una estudiante). En la próxima cuando ella no esté, vos ya sabés qué es lo que tienes que hacer (...) No te obligan a participar. Te dicen “cuando vos quieras, si querés veníte y ayúdanos también o si no puedes, está bien”. Y eso también me gustó porque no fue obligatorio como una escuela”

(Kiara, estudiante de la escuela “B”)

Estas citas ilustran que el ensamblaje Recargadas estaba compuesto por objetos, materiales, personas, cuerpos, afectos, espacios, formas de enseñanza próximas (tanto docentes y estudiantes enseñaban), modalidades de aprendizaje, carácter no obligatorio de la participación, y uso flexible del tiempo por parte de las jóvenes. Las jóvenes hicieron referencia a formas de hacer y habitar el taller que las ayudaban a aprender: “meter mano”, docentes o estudiantes que respondían preguntas y tenían paciencia para explicar, poder observar y escuchar a otros/as que hacían y sabían, circular con sus cuerpos en el taller, y estar habilitadas a sumarse en distintos momentos y para realizar diferentes tareas (según sus intereses y posibilidades). Hacer el auto les exigía realizar variedad de tareas y “cosas” que les permitían activar y “recordar” saberes técnicos; aprender a usar herramientas para intervenir en la hechura del auto; reconocer partes del karting y aprender procesos mecánicos, eléctricos y electromecánicos que hacían posible que el auto funcionara; e intercambiar con gente “nueva” en una escuela que no era la propia (logrando superar temores y dudas que las chicas sintieron al inicio de su participación). En otras entrevistas Ahri y Kiara coincidían en que en el taller de su escuela también aprendían, pero en Recargadas era con “más profundidad”. Estas jóvenes eran compañeras de curso en su escuela y ambas eran muy buenas estudiantes de la especialidad de automotores.

Asimismo, estas citas evidencian cómo este ensamblaje de actantes humanos y no humanos las atraía y convocaba, y cómo movilizaba sus cuerpos, ganas y emociones. Las jóvenes se asociaron con actantes humanos y no humanos que fueron capaces de hacer algo (como ensamblaje) fuera de lo común. Participar de este proyecto era vivido como algo vital y extraordinario que se distanciaba de la rutina escolar (Dewey 1934) – en el que se hacían “cosas que una no se imaginaría”. Ahri, por su parte, destacaba el carácter político del proyecto: promover la unión de las mujeres y visibilizar que “cualquiera puede hacer el mismo trabajo” en la especialidad automotores. En cambio, Kiara entendía que la forma de enseñanza, los distintos modos de aprender y la flexibilidad de participación hacían de Recargadas un equipo “maravilloso”.

El contraste entre el ensamblaje de Recargadas respecto de la escolaridad técnica era aún más marcado para otros casos. Lucía y Mía ilustran esta distancia respecto de formas de organizar las relaciones pedagógicas y la enseñanza dominantes en sus respectivas especialidades, así como la capacidad performativa del taller y de las máquinas/ herramientas en el proceso de asociación de las jóvenes a Recargadas.

E.: ¿Cómo fue la primera vez que vos viste este taller?, ¿Qué te pasó?

Lucía: La misma expresión de ahora: una sonrisa en la cara y estoy es un taller. ¡Mirá qué grande que es! No sabía por dónde meterme. Me encanta el taller. Es muy lindo. La cantidad de máquinas que tiene. Lo que más me gusta es que todos pueden usarla. En mi escuela no es así, tiene una máquina que es muy cara, no la podés usar, la podés romper. (...) las otras máquinas son viejísimas, andan dos de las tres que tenemos (...) Como yo tenía una especialidad (automotores), la escuela tenía dos autos que lo único que podíamos hacer era mirarlos, porque no podíamos desarmarlos ¿Qué aprendizaje me llevo de eso? La diferencia es muy grande, que todos pueden usarlas, que todos tengan la misma oportunidad.

(Lucía, escuela “C”, especialidad automotores)

E.: ¿Cómo fue la primera vez que vos viste este taller?, ¿Qué te pasó?

Lucía: La misma expresión de ahora: una sonrisa en la cara y estoy es un taller. ¡Mirá qué grande que es! No sabía por dónde meterme. Me encanta el taller. Es muy lindo. La cantidad de máquinas que tiene. Lo que más me gusta es que todos pueden usarla. En mi escuela no es así, tiene una máquina que es muy cara, no la podés usar, la podés romper. (...) las otras máquinas son viejísimas, andan dos de las tres que tenemos (...) Como yo tenía una especialidad (automotores), la escuela tenía dos autos que lo único que podíamos hacer era mirarlos, porque no podíamos desarmarlos ¿Qué aprendizaje me llevo de eso? La diferencia es muy grande, que todos pueden usarlas, que todos tengan la misma oportunidad.

(Lucía, escuela “C”, especialidad automotores)

Mía: El taller de mi escuela es la mitad de este taller. Este es gigante, yo lo vi, y dije ¡Guau! Si hubiera conocido esta escuela antes, sin duda hubiera ido. (...) Las máquinas son las mismas que en mi colegio. Es increíble y hermoso el taller y la manera de enseñar de los profes, también. (...) Son copados, son divertidos para enseñar. Como que vos lo ves, hablás con ellos y no te aburrís, mientras te dicen qué hacer. Y trabajar con ellos también, a la par.

E.: En tu escuela, ¿Cómo sería?

Mía: Yo te hablo desde mi perspectiva de química... No, nada que ver. [Los docentes] solamente vigilan. (...) Nosotros trabajamos solos. Antes de hacer cada experimento, nos dicen qué tenemos que hacer, después nosotros vamos, y lo hacemos solos en el laboratorio. Te hablan y tenés que ir anotando todo.

(Mía, estudiante de la escuela “D”, cuarto año de la especialidad de química)

En primer lugar, estas citas ilustran la capacidad de hacer del taller y también de las máquinas/herramientas en la escuela sede de Recargadas, su capacidad de atraer, seducir, reclutar, emocionar y entusiasmar. El taller era considerado por todas las jóvenes como un espacio “hermoso”, “gigante”, “lindo”, que les encantaba, asombraba, que les provocaba “una sonrisa en la cara” y que era “increíble” (ver Foto 1). En relación con los objetos, Lucía distinguía en la cita entre las máquinas del taller de Recargadas de las de ese espacio en su escuela. En este lugar, las maquinarias eran “viejas”, “no se podían usar”, ni tocar ni desarmar. Desde su perspectiva, allí no se podía aprender. Por su parte, Mía compartía que las máquinas del taller de su escuela eran similares pero que el taller del proyecto era “increíble y hermoso” y que, de haberlo conocido antes, hubiera ido a esa escuela.



Foto 1. Taller de la escuela sede del proyecto

En segundo lugar, estos extractos también evidencian la centralidad de la circulación de afectos y emociones entre humanos y no humanos para configurar a Recargadas como un ensamblaje pedagógico. Así, durante distintas entrevistas, expresiones como los “profes son copados, son divertidos”, Recargadas es “apoyo, compañerismo y ansiedad”, el taller “es increíble”, y “el taller me encanta” ilustran cómo los afectos contribuían a configurar este ensamblaje y cómo las asociaciones favorecían acercamientos, esfuerzos, generaban ganas y producían o reforzaban aprendizajes de distinto tipo. En este ensamblaje, asociarse, ligarse a otros humanos y no humanos hacía que las chicas se sintieran alojadas y cómodas. En Recargadas era posible tocar, equivocarse, preguntar, armar y desarmar. Así, expandía sus capacidades de aprender (Mulcahy, 2019). Este ensamblaje pedagógico promovía aprendizaje y formas de apropiar saberes-saberes hacer que conectaran materiales, artefactos, herramientas, maquinarias, cuerpos, el taller, el auto, afectos/emociones, con nociones sobre la igualdad de capacidades entre hombres y mujeres, y perspectivas pedagógicas horizontales (en palabras de Lucía, “trabajás con ellos -los profes- a la par”) y que promueven la vinculación entre teoría y práctica en el proceso de aprendizaje. A diferencia de lo que acontece con Recargadas, Lucía y Mía ilustran cómo en sus escuelas y especialidades no conectaban con lo que pasaba en el taller o en el laboratorio. Lucía no usaba las máquinas (en términos de Latour, no se constituían en actantes) y Mía se sentía vigilada, trabajaba sola, no forjaba vínculos con los/as docentes (que piensan que somos “robots” según otra entrevista) y en donde la clase consistía en “hablar”, “anotar” y hacer “solos” en el laboratorio. Al momento de hacer esta entrevista, Lucía era una buena estudiante (nunca había repetido) y había participado activamente del Centro de Estudiantes. Mía, por su parte, inició su trayectoria escolar como una estudiante destacada, pero al momento de la entrevista estaba considerando dejar la escuela técnica porque “estaba en piloto automático” -en el sentido de que ya no le interesaba nada.

Según mis observaciones participantes, estar en el taller exigía disciplinar al cuerpo (aprender a usarlo, a pararse, a vestirlo y protegerlo -usando guardapolvos, gafas especiales cuando era necesario, por ejemplo); ganas de conectarse con otros (aunque muchas veces prácticamente no mediara la palabra entre las jóvenes); hacer con el cuerpo y con las manos (para, por ejemplo, cortar placas, remachar, agujerear, instalar la silla de la piloto, montar el motor y ruedas, armar la carrocería y arreglar el chasis y decorar y pintar a mano la carrocería); tener la capacidad para recomponerse ante el agotamiento físico que tantas horas de escolaridad técnica -es doble jornada-, participar en el proyecto

y realizar otra actividades extra escolares generaban; y paciencia (el armado del auto llevaba meses y había tareas rutinarias y repetitivas que exigían horas de dedicación por varios -como por ejemplo limar y lijar). También demandaba reconocer que el auto era una creación de un conjunto de personas; y hacer y rehacer múltiples operaciones para corregir errores y resolver tareas. Así, por ejemplo, se tuvieron que instalar las placas de alto impacto de la carrocería en tres oportunidades para que “quedaran bien”.

En el siguiente collage, comparto algunas imágenes que ilustran distintos momentos del armado del auto cuyo chasis era del año anterior. En estas fotografías pueden apreciarse algunas de las acciones mencionadas y reconocer huellas de asociaciones entre humanos y no humanos que lograron hacer el auto y con ello promovieron aprendizajes. Seguidamente incluyo una fotografía del auto al inicio del proyecto y otra que lo muestra ya terminado.



Collage 1. Proceso de armado del auto



Foto 2. Auto ensamblado. Octubre 2023



Foto 3. Auto en el box del autódromo. Noviembre 2023.

Participar de un ensamblaje como experiencia vital y extraordinaria.

En septiembre de 2025 me encontré a Oriana en la escuela. Ella ya había egresado y, formalmente, no podía sumarse a este proyecto. Sin embargo, fue de visita a compartir unos mates y galletitas con varias chicas del grupo, mientras una de ellas probaba en el patio el auto del año pasado. Oriana quería continuar vinculada a las docentes y las chicas. Ese día, me acompañó para buscar unas llaves y en el camino me dijo: “¿te cuento un secreto? Es una sorpresa. Ya se lo voy a decir a las chicas”. Ahí se levantó la manga izquierda de su remera y me mostró un tatuaje. Decía “recargada” en rojo, con letra cursiva y en minúscula. A continuación, me dijo: “Recargadas fue siempre un apoyo para estar en la escuela técnica”. En este apartado voy a desplegar el ensamblaje del que participó Oriana, así como sus vivencias y los significados que le atribuyó a este proyecto y que la transformaron en una Recargada.



Foto 3. Ser Recargada

En el 2023 Oriana tenía 18 años. Estaba en el quinto año de la escuela sede del proyecto. Ella repitió el tercer año. Para Oriana algunas materias nodales de la especialidad fueron muy difíciles de seguir y de aprobar. En ese año, compartió que “a mí me cuesta más que a mis compañeros y ellos, como a mí me cuesta y además soy mujer, es como que lo toman por un lado de ‘ah vos venís porque sabes que te van a aprobar los profesores porque son hombres’”. Era de la especialidad mecánica (la eligió porque empezó a gustarle al estar en Recargadas y “ver cómo funcionaba el auto”). En su curso, sólo una minoría de los/as estudiantes eran mujeres. Según Oriana, cuando iba al taller a cursar alguna materia ella era la única mujer y se sentía sola. En sus palabras,

Oriana: Siempre, siempre en taller, vos me ves a la tarde y estoy sola, con hombres (...) Y este año me pasó que me tocó taller con compañeros que no me agradaban. Entonces, o faltaba, o era como “Entro tarde”. Una amiga me decía “¿No tenés que entrar?” “Sí, pero no sé si quiero ir”

E: (...) ¿Cómo es el trabajo que hacen en el taller?

Oriana: (...) Capaz que teníamos teníamos que conectar dos motores. Entonces el profesor te decía “Bueno, pasá a conectar vos y vos”. Tenés que estar así a la par. Capaz que el chico decía “Pasáme esto”, así, de mala manera. Capaz no por ser mujer, sino por el trato ya que teníamos por otras cosas. Pero es como que no son tan compañeros. Mi especialidad tiene algo que es muy individual todo (...) Lo nuestro capaz es que nos mandan trabajos de a dos, o de a tres, o de a cuatro, y los terminamos haciendo, yo este, vos este, y los juntamos y chau.

En esta cita se evidencia que para Oriana era difícil conectar, disfrutar y compartir en el taller con otros actantes humanos y no humanos. Su soledad tenía que ver con ser la única mujer, pero también con sentirse aislada, separada y desvinculada de sus pares y de la tarea que tenía que realizar. Este sentimiento de soledad también se extendía a cómo se sentía en su curso. Oriana relató que en varias ocasiones fue agredida por compañeros. Recordaba situaciones en la que algunos de sus pares le tiraban cosas (“yo estaba en un rincón, era claro que lo hacían a propósito”) y que uno de los más agresivos con ella le decía insultos sexistas para callarla. Ya estaba acostumbrada a ese tipo de interacciones y también a reaccionar verbalmente y a defenderse (y a callarse o evitar estar en el aula cuando ya estaba cansada de tanto conflicto). También estaba acostumbrada a que los/as docentes estaban cansados de estas situaciones y que “mucho no pueden hacer”. Aquí, siguiendo a Mulcahy (2019), la soledad operaba como una emoción que disminuía sus capacidades de conexión, relación y apertura a vincularse con otros humanos y no humanos. Una emoción que impedía aprendizajes y movilizaba a su cuerpo a evadir (física o mentalmente) la hostilidad que sentía, y que también ella asociaba con el “miedo” que le tenía a algunos profesores con quienes no podía hablar ni consultarles dudas o pedir ayuda.

Ella empezó a asistir a los encuentros de las Recargadas desde el 2018 - primer año de su existencia. Comenzó gracias a su hermana que ya era integrante de la escudería. Desde que conoció el proyecto quiso sumarse: “quería hacer lo mismo que hacía mi hermana”. A ella “le encantó” lo que hacían las chicas en el taller y después en el autódromo corriendo las carreras. La vivencia de Oriana en Recargadas se diferenciaba significativamente de la de su escolaridad. Desde que empezó en el proyecto, Oriana asumió distintas posiciones. De ser la “la más chiquitita”, la más joven que “no entendía nada”, empezó a participar en el armado y pintado a mano del auto (asumiendo algunas tareas, pero sin sentirse responsable del proceso como sí lo sentían, según ella, sus compañeras más grandes), fue

pilota desde el 2019, y se convirtió en la vocera del grupo en entrevistas con medios y también con autoridades educativas.

En el 2023, Oriana y Lucía eran las que tenían más años en el proyecto. Ese año, Oriana se sentía diferente. Sabía que había pasado a ser de las “grandes”, que era solicitada por las chicas nuevas y que tenía que apoyarlas. Ella recordaba su propia desorientación cuando empezó. Según Kiara (estudiante que se sumó al proyecto ese año), Oriana “hace bromas, baila, te hace reír, pero también te dice: «Basta. Ahora a trabajar»”. En la siguiente foto, se observa como Oriana le muestra con su mano la cadena del auto. En esa interacción, están conversando sobre qué hay que hacer para que giren bien las ruedas. La cadena no se movía. Oriana dijo que había que ajustarla más y Kiara consideraba que había que soltarla un poco para que no estuviera “tan tensa”. Ante la imposibilidad de resolver qué hacer, fueron a buscarlo a Rodolfo, profesor que ayudó siempre al equipo en cuestiones de mecánica. Él acordó con Kiara que había que “aflojar la cadena”. Oriana dijo: “tenemos que volver a hacerlo” (riendo). Esta escena ilustra como observar, escuchar, preguntar, tocar, utilizar las manos eran prácticas necesarias para entender cómo funcionaba el auto, cuál era el problema al que se enfrentaban y qué tenían que arreglar. También el tiempo que llevaba incorporar ciertas prácticas y saberes (Oriana tenía experiencia con el auto, pero también tenía dudas e inseguridades) y cómo eran acompañadas por disposiciones corporales para moverse (tales como agacharse, tirarse al piso, levantar el auto con la ayuda de otras personas) distintas a las esperadas en las aulas de la escuela. También requería hacer las cosas, deshacerlas, y volverlas a hacer. En términos de Dewey, “hacer y padecer” con la finalidad de lograr algo significativo.



Foto 4. Revisando la cadena del auto. Septiembre 2023

Para Oriana, al igual que sus compañeras, participar del proyecto implicaba dedicarle “muchas horas”. Ella no tenía prácticamente tiempo libre (luego de ir a la escuela en doble jornada entrenaba un deporte tres veces por semana y también jugaba los sábados y a veces los domingos. Siempre llegaba a su casa exhausta). Sin embargo, decidía destinar “mucho tiempo” al armado del auto y siempre participó en las carreras (las cuales se hacían durante tres días, a veces en otra provincia). En sus palabras,

E: ¿qué les hace pensar de todo el proceso de trabajo en el que participaron?

(...)

Oriana: Muchas horas, mucho tiempo. Es loco como ver que en dos meses pasó de ser nada, a ser lo que fue el día de la carrera.

(...)

E: ¿y qué significa dedicarle mucho tiempo a algo?

Oriana: Yo siento que le agarras cariño, le agarras mucho cariño a lo que estás haciendo, por lo menos, si te dedicas. Aunque sea un tiempo corto, que son dos meses, son muchas horas, es mucho tiempo. (...) el auto no es persona e igualmente le agarras cariño. Es lindo, es lindo ver que aparte todo sale. Porque nos equivocamos un millón de veces, hicimos un montón de cosas, lloramos, nos cagamos de risa, se nos rompió, lo chocamos, pasó de todo. E igualmente terminamos corriendo. Corrimos el día, la fecha, igual que todos. (...) La pasamos increíble.

Para esta estudiante, trabajar mucho tiempo en el auto, hacer con las manos y herramientas, hacerlo con dedicación y cuidado generaba “cariño” por el auto y a lo que “estás haciendo”. Esta emoción orientaba el hacer y generaba compromiso artístico, en términos de Dewey. Esta emoción transformaba al auto y al proceso en el que participó en algo valioso, especial-intensificando la experiencia vivida y generando disfrute. Ser parte de este ensamblaje movilizaba afectos que conectaban a Oriana con otros humanos y no humanos y sostenían su participación a pesar de que “les pasó de todo”. Según esta estudiante, siempre había sorpresas y podía pasar cualquier cosa: como el choque del auto en la prueba de pilotos poco tiempo antes de la carrera y la pelea en medio de gritos y llantos que tuvo con una de las chicas en boxeo entre una carrera y otra. Para Oriana era “loco” (la sorprendía y admiraba) que en “dos meses pasó de ser nada, a ser lo que fue en el día de la carrera”. Asociaré esta sorpresa con la capacidad de Recargadas de romper la rutina escolar, de ingresar una novedad, un elemento de aventura que le generaba ganas, paciencia, y dedicación.

En la cita anterior, Oriana también afirma que el auto era “lindo”, así como era lindo “ver que aparte todo sale”. Interpretaré la referencia a la belleza del auto y del proceso de su armado y verificación técnica para competir como otra evidencia de la vitalidad de la experiencia y del intercambio activo entre Oriana y su entorno. “Pasarla increíble” también hacía referencia a cómo ser parte de esta experiencia movilizaba afectos, que la atraían, entusiasmaban y producía una ruptura de la rutina escolar. Como en el caso de sus compañeras, los afectos fueron claves en la conformación y sostenimiento del ensamblaje de Recargadas y orientaban los esfuerzos que hacía para ligarse con otros actantes humanos y no humanos a lo largo del tiempo (a pesar de conflictos con otras jóvenes, dificultades para financiar el proyecto y presiones para concentrar mucho esfuerzo en solo dos meses). Asociarse con este ensamblaje pedagógico era vivido como una experiencia plena que la comprometía emocional, física e intelectualmente, que era placentera y que se orientaba hacia un objetivo: ser capaces de participar en la competencia y lograr lo que se habían propuesto.

Palabras de cierre

En este análisis he mostrado cómo dialogar con la noción de experiencia estética junto con la de ensamblaje pedagógico es fértil para analizar la participación juvenil en un proyecto pedagógico extracurricular orientado a incluir a más mujeres en las escuelas técnicas.

La noción de ensamblaje permitió reconocer a Recargadas como un efecto de asociaciones de actantes humanos y no humanos (incluidos afectos) que movilizó ganas, esfuerzos físicos, compromiso, deseos, admiración, y bienestar. Vimos cómo el ensamblaje promovía ciertas formas de participación en el espacio del taller que orientaron los esfuerzos a un logro compartido: participar en una carrera automovilística como escudería femenina. Examiné como las relaciones y encuentros entre cuerpos, afectos, objetos y lugares tenían el poder de limitar o ampliar las capacidades de las jóvenes de actuar e involucrarse, y aprender. A partir de relatos de cuatro jóvenes, caractericé cómo el ensamblaje Recargadas se efectuaba en el taller y cómo delineaba formas posibles de participar (corporales, prácticas y afectivas) que se distinguían de sus experiencias de enseñanza/aprendizaje en sus escuelas. También mostré cómo el ensamblaje de Recargadas efectuaba formas de enseñanza disonantes con las que eran dominantes en el taller de Lucía y el laboratorio de Mía. En estos espacios, las jóvenes no podían asociarse con otros humanos y no humanos y no podían aprender (lo cual les provocaba frustración, enojo o desinterés/desconexión).

La noción de experiencia estética de Dewey contribuyó a reconocer el carácter extraordinario, placentero, y vital de integrar ese ensamblaje – así como la belleza de lograr asociarse con otros humanos y no humanos expandiendo las capacidades de afectar y ser afectado y de aprender. A partir de la narrativa de una estudiante fue posible reconocer lo que la atraía y seducía a participar, y cómo esta participación era vivida como un compromiso “artístico” que suponía dedicación, esfuerzo, cariño, admiración, y responsabilidad (para enseñar y acompañar a las más jóvenes, por ejemplo). Ser “recargada” remitía a lo que Dewey llamó las fases emocional, intelectual y práctica de toda experiencia estética. Un amplio abanico de emociones intensas caracterizó este proyecto y permitió ligar a Oriana con diferentes elementos (humanos y no humanos). Asimismo, las interacciones con el entorno significaron su participación como sentido de pertenencia al proyecto, bienestar que genera sentirse acompañada y sostenida en su escolaridad y el proyecto, aprendizajes técnicos, sociales y expresivos, e identificación con la capacidad de Recargadas de lograr lo que se proponía a pesar de “todo lo que nos pasó” (al punto que para Oriana “ser recargada” se llevaba en la piel). Esta narrativa ilustró cómo participar suponía vincular experiencias pasadas con presentes (Oriana creció con la escudería, pero también participaba de principio a fin en una experiencia que era vivida como una unidad y que tenía un carácter extraordinario). La dimensión práctica de ser “recargada” puede rastrearse en cómo ella interactuaba con su entorno, “hacía y padecía”, integraba sus experiencias previas a nuevas acciones y vivencias (desarrollando adaptaciones mutuas entre el yo, los/s otros/as y los objetos con que interactúa).

Reconocer distintas modalidades de habitar y hacer la escuela es un desafío que puede nutrir los análisis y reflexiones en torno a las trayectorias escolares y los niveles de aprendizajes. Dewey, con sus preocupaciones sobre cómo vincular el arte con la vida, contribuyó a visibilizar el carácter artístico de experiencias cotidianas vitales y plenas, en las cuales se intensifica la percepción de ciertos objetos y relaciones en un escenario institucional que tiende a ser interrogado desde el déficit. Movilizar supuestos y conceptos del nuevo materialismo permitieron prestar atención a relaciones entre variedad de entidades (humanas y no humanas) y sus capacidades para ampliar aprendizajes. La exploración conceptual de este trabajo invita a seguir cultivando lazos y puentes conceptuales, sensibles y metodológicos para poder también reconocer potencias, aperturas y bienestar en las escuelas.

Bibliografía

- Batallán, G., Campanini, S., Prudent, E., Enrique, I., & Castro, S. (2009).** La participación política de jóvenes adolescentes en el contexto urbano argentino: puntos para el debate. *Última Década*, 30, 41-66.
- Bloj, C. (2017).** *Trayectorias de mujeres: Educación técnico-profesional y trabajo en la Argentina* (Serie Asuntos de Género, N.º 145). CEPAL. <http://repositorio.cepal.org/handle/11362/41230>.
- Chervin, M. (2021).** *De la marea verde a las culturas institucionales. Agendas, repertorios y formas de organización estudiantil en torno a la ESI en dos escuelas secundarias de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Repositorio Institucional Digital de la UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1987>.
- Chervin, M. (2024).** Meritócratas, irónicos y racionales: la masculinidad de jóvenes libertarios de una escuela secundaria técnica de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi*, 29(2). <https://doi.org/10.6035/recerca.7696>.
- De la Cruz, G., & Matus, D. (2017).** Participación escolar e inclusión educativa: un estudio de caso de experiencias con estudiantes de secundaria alta. *Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, 25(102). <https://doi.org/10.14507/epaa.25.2979>.
- Dewey, J. (1934).** *Art as experience*. Minton, Balch & Company.
- Enrique, I. (2010).** Movilización estudiantil en la Ciudad de Buenos Aires: aportes para el análisis. *Boletín de Antropología y Educación*, 1, 5-10.
- Gallart, M. A. (2006).** *La escuela técnica industrial en Argentina: ¿un modelo para armar?* OIT/Cinterfor.
- Gogna, M. (1990).** *La división sexual del trabajo docente: la enseñanza técnica en la Argentina*. CEDES.
- González, M. A. (2023).** El nosotrxs nos construye y nos hace parte: el sentido de pertenencia escolar y la participación en un colegio secundario de Río Grande (Tierra Del Fuego). *Resistencias*, 1(1). https://revistas.uncaus.edu.ar/index.php/revista_ciencias_sociales/article/view/48/66.
- Haubert, L. E. (2019).** Notes on aesthetic experience and everyday experience in John Dewey. *Revista Electrónica de Filosofía*, 16(2), 222-232.
- Hidalgo, N., & Perines, H. (2018).** Dar voz a los protagonistas: la participación estudiantil en el proceso enseñanza-aprendizaje. *Revista Educación*, 42(2).
- INET. (2021).** *Estudiantes mujeres en la ETP: Indicadores sobre la participación de las mujeres en la educación técnica de nivel secundario*.
- Jacinto, C., Millenaar, V., Roberti, E., Burgos, A., & Sosa, M. (2020).** Mujeres en programación: entre la reproducción y las nuevas construcciones de género. el caso de la formación en el nivel medio en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Revista de Sociología de la Educación (RASE)*, 13(3), 432. <https://doi.org/10.7203/rase.13.3.16605>.
- Larrondo, M. (2014).** *Después de la noche: participación en la escuela y movimiento estudiantil secundario: provincia de Buenos Aires, 1983-2013* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de General Sarmiento-IDES].
- Latour, B. (2008).** *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- León, F. G. (2009).** Mujeres y discurso pedagógico en la escuela técnica. En A. Villa (Ed.), *Sexualidad, relaciones de género y generación: perspectivas histórico-culturales en educación* (pp. 171-211). *Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico*.
- Meo, A. I., Chervin, & Dabenigno, V. (2023).** “Más mujeres en el taller”: del “proyecto pedagógico” a la acción colectiva por el derecho a aparecer en la escuela técnica. *Prácticas de Oficio*, 1(31), 21-39.
- Mulcahy, D. (2019).** Pedagogic affect and its politics: learning to affect and be affected in education. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 40(1), 93-108.
- Núñez, P., Blanco, R., Vázquez, M., & Vommaro, P. (2021).** Demandas, ámbitos y fronteras de la participación estudiantil en las escuelas secundarias de Ciudad de Buenos Aires. *Educação & Sociedade*, 42, e241458. <https://doi.org/10.1590/ES.241458>.
- Pérez Galvan, L. M., & Ochoa Cervantes, A. de la C. (2017).** La participación de los estudiantes: retos y posibilidades para la formación ciudadana. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 22(72), 179-207.
- Puolakka, K. (2014).** Dewey and everyday aesthetics: a new look. *Contemporary Aesthetics*, 12, Article 18. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol12/iss1/18.
- Seoane, V. (2017).** Diferencia sexual y experiencias de mujeres en la educación técnica: historias de silencios y resistencias. *La Aljaba (Segunda Época)*, 21, 29-43.
- Taylor, C. A., & Iverson, G. (2013).** Material feminisms: new directions for education. *Gender and Education*, 25(6), 665-670.
- Tomasini, M. E. (2020).** ¿Qué mueve a las jóvenes a participar?: activismo de género y construcción de identidades en estudiantes de escuelas secundarias de Córdoba, Argentina. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 10(2), 123-149.
- Wise, J. M. (2011).** Assemblage. En C. J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze: Key concepts* (2.ª ed., pp. 91-102). Acumen.



Unser fluss zerstört grenzen - Hamburgo, 2023.

Maternidades creativas en pandemia: Experiencia de madres de la Industria Creativa y Cultural en contexto de COVID-19

Maternidades Criativas na Pandemia: Experiência de Mães da Indústria Criativa e Cultural no Contexto da COVID-19

Creative Motherhoods during the Pandemic: Experiences of Mothers in the Creative and Cultural Industry in the Context of COVID-19

Paulina Cruchett Pastrana

Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad
Universidad de Valparaíso
paulina.cruchett@postgrado.uv.cl

Victoria Díaz Guajardo

Universidad Alberto Hurtado
victoriadg@gmail.com

Constanza Escobar Arellano

Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad
Universidad de Valparaíso
constanza.escobar.a@gmail.com

RESUMEN

La siguiente investigación buscó comprender la nueva realidad que las madres emprendedoras o independientes del sector creativo y cultural han tenido que enfrentar y sobrellevar durante la pandemia por Covid-19. A través de entrevistas semiestructuradas y el uso del photovoice a una muestra de 13 mujeres madres, esta investigación da cuenta de la complejidad en la conciliación de los planos laboral, creativo, doméstico, de cuidados y emocional, que afecta a este segmento. Mandatadas por el rol socialmente atribuido en tanto madres, las labores domésticas y de cuidado recaen de forma casi exclusiva en ellas, enfrentando además dificultades emergentes para realizar sus procesos creativos y trabajos en el área, en un ámbito laboral que ya era precario previo a la pandemia, pero que se ha agudizado a raíz de los acontecimientos recientes.

Palabras claves: photovoice, maternidades, industria creativa y cultural, covid-19

RESUMO

A presente pesquisa buscou compreender a nova realidade que as mães empreendedoras ou independentes do setor criativo e cultural tiveram que enfrentar e superar durante a pandemia de Covid-19. Por meio de entrevistas semiestructuradas e do uso do photovoice em uma amostra de 13 mulheres mães, esta pesquisa demonstra a complexidade na conciliação dos planos laboral, criativo, doméstico, de cuidados e emocional, que afeta este segmento. Com a responsabilidade socialmente atribuída de serem mães, as tarefas domésticas e de cuidado recaem quase exclusivamente sobre elas, enfrentando também dificuldades emergentes para realizar seus processos criativos e trabalhos na área, em um contexto de trabalho que já era precário antes da pandemia, mas que se agravou devido aos eventos recentes.

Palavras-chave: photovoice, maternidades, indústria criativa e cultural, covid-19.

ABSTRACT

The following research sought to understand the new reality that entrepreneurial or independent mothers in the creative and cultural sector have had to face and endure during the Covid-19 pandemic. Through semi-structured interviews and the use of photovoice with a sample of 13 women who are also mothers, this research highlights the complexity in balancing work, creative, domestic, caregiving, and emotional aspects, which impacts this segment. Assigned the socially attributed role as mothers, domestic and caregiving tasks fall almost exclusively on them, while they also face emerging difficulties in carrying out their creative processes and work in the field, in a labor environment that was already precarious before the pandemic but has worsened as a result of recent events.

Keywords: photovoice, motherhood, creative and cultural industry, covid-19

Introducción

La pandemia por COVID-19 impuso restricciones en Chile, como cuarentenas y teletrabajo, que alteraron las dinámicas laborales y familiares forzando a muchas madres a asumir múltiples responsabilidades. Este ajuste generó una serie de desafíos, especialmente para las mujeres madres, quienes históricamente han sido responsables de las labores de cuidado y del hogar. Según Batthyány (2004), las tareas domésticas y de cuidado se han relegado tradicionalmente a las mujeres, justificadas por una "división sexual del trabajo" que les asigna labores reproductivas, no remuneradas y sin reconocimiento social.

Al traspasar el cuidado que se realizaba en instituciones educacionales y de salud al ámbito familiar, la pandemia exacerbó lo que algunas feministas denominan la "crisis del cuidado" (Ramacciotti, 2020), donde la demanda de trabajo doméstico y de cuidado crece exponencialmente, sin el apoyo adecuado de los gobiernos. Así, esta construcción social que refuerza la desigualdad de género (Brovelli, 2019; y Lamas, 2000) ha afectado directamente a las mujeres, quienes han visto cómo sus responsabilidades laborales, emocionales y familiares se triplican durante la crisis sanitaria.

Las mujeres madres que trabajan en el sector creativo y cultural en Chile enfrentaron desafíos que pusieron en evidencia la ya precaria situación laboral y social en la que se encontraban. Diversos estudios previos ya habían señalado los altos niveles de informalidad y precarización laboral en el sector creativo (Brodsky, Negrón y Possel, 2014; Reyes, 2015), pero la pandemia agudizó esta realidad de manera crítica. Esta investigación, busca visibilizar y comprender la realidad de estas madres a través de un enfoque interdisciplinario que combina las ciencias sociales y las artes. Utilizando entrevistas semiestructuradas y la metodología del photovoice, este estudio profundiza en las complejidades que enfrentan estas mujeres para conciliar sus roles laborales, creativos, domésticos y de cuidado en un contexto marcado por la intensificación de las desigualdades de género.

Además de ser una herramienta metodológica, el photovoice en este estudio cumple un rol performativo. Como lo plantea Haseman (2006) en su "Manifiesto para la Investigación Performativa", este enfoque propone que la creación artística es, en sí misma, un acto de investigación. De este modo, las madres participantes no solo documentan sus experiencias, sino que, a través de la creación de imágenes, performan su vida diaria, haciendo visible la precarización y los múltiples roles que ocupan. La investigación no es solo un proceso de recolección de datos, sino un acto creativo que permite a las participantes convertirse en autoras de sus propias narrativas visuales. Este enfoque destaca que las imágenes capturadas no son solo representaciones de la realidad, sino actos de resistencia que cuestionan y reformulan las dinámicas del trabajo doméstico, creativo y de cuidado.

El proceso creativo en el photovoice, como investigación basada en la práctica, también resalta la subjetividad y la agencia de las participantes, quienes no son meras receptoras de políticas ni víctimas pasivas de la precarización. Siguiendo a Contreras Lorenzini (2013), las madres involucradas en este estudio, al crear una sistematización de contenidos, se posicionan como agentes de cambio, utilizando su creatividad para cuestionar las narrativas dominantes del sistema patriarcal y neoliberal. A través del acto de crear, estas mujeres ejercen su agencia, visibilizando las tensiones entre la producción artística y el cuidado, y proponiendo nuevas formas de resistencia que trascienden los formatos rígidos del capitalismo académico.

Los hallazgos preliminares revelan que, durante la pandemia, estas mujeres debieron cargar con una triple precarización: como madres, como trabajadoras del sector creativo y como mujeres en un sistema patriarcal que delega en ellas la casi exclusiva responsabilidad del cuidado familiar. Esta situación no solo ha limitado su capacidad para desarrollar su trabajo creativo, sino que también ha generado un impacto significativo en su bienestar emocional y en la estabilidad de sus proyectos laborales. Las fotografías tomadas por las participantes ofrecen una ventana íntima a estas realidades, mostrando cómo las mujeres han transformado sus hogares en espacios multifuncionales donde deben simultáneamente cuidar, trabajar y crear.

Este estudio no solo documenta estas experiencias, sino que también actúa como una forma de resistencia. Al visibilizar las historias de estas mujeres y sus luchas cotidianas, se desafían las narrativas dominantes que tienden a invisibilizar el trabajo de cuidado y la contribución de las mujeres en el ámbito cultural. De esta manera, esta investigación contribuye a la discusión sobre cómo los feminismos pueden ofrecer respuestas críticas y metodológicas para resistir las violencias sistémicas exacerbadas en tiempos de crisis.

La integración del photovoice como una metodología artística y participativa es crucial en este contexto, ya que permite a las mujeres no solo ser sujetas de estudio, sino también autoras de su propia narrativa visual. Así, este estudio busca explorar cómo las ciencias sociales y las artes pueden cruzarse para expresar lo social de formas que desafíen los formatos rigidizantes del capitalismo académico. Las imágenes capturadas no solo documentan, sino que también cuestionan y proponen nuevas formas de entender la maternidad, el trabajo creativo y la resistencia desde un enfoque feminista.

.....
¹ Como su nombre lo indica, photo hace referencia a fotografía y voice es la sigla de Voicing Our Individual and Collective Experience -en español, Expresando Nuestra Experiencia Individual y Colectiva (Wang y Burris, 1997), por lo que el photovoice es capaz de promover el diálogo crítico y el conocimiento sobre temas importantes a través de discusiones de las fotografías tomadas en grupos pequeños y grandes (Wang y Burris, 1997).

Maternidades en contexto de pandemia

La pandemia por Covid-19 ha puesto de manifiesto un acrecentamiento de las brechas de género ya existentes, especialmente en el ámbito de la maternidad y las oportunidades laborales. De forma previa a la pandemia las mujeres en algún cargo laboral se enfrentaban a las desigualdades y asimetrías en la organización social del tiempo en comparación con sus compañeros hombres o sus parejas, generando una tensión entre el trabajo del hogar y el trabajo remunerado. Como menciona Bárcenas, existe un “techo de cristal” con el que las mujeres tienen que batallar para compaginar su vida laboral con las tareas del hogar y el cuidado de los hijos” (EFE, 2 de marzo 2019). El estudio de Undurraga y López (2021) muestra el rol que tiene el cuidado en la vida de las mujeres y cómo puede literalmente desarticular sus carreras laborales al incidir desfavorablemente. Hochschild (en Undurraga y López, 2021, p.57) revelaba el “doble día” que las mujeres experimentan al llegar al hogar después de la jornada laboral para seguir trabajando en labores domésticas y de cuidado. Tendencia que continúa vigente al persistir una desigual distribución del cuidado debido a la división sexual tradicional del trabajo (Undurraga y López, 2021).

El estudio de Jacobsen, Landais y Egholt (2017) analiza la brecha de género en los salarios en Dinamarca, observando a mujeres durante 15 años, cinco años antes y diez años después del nacimiento de su primer hijo. Los resultados muestran que, antes de la maternidad, los salarios de hombres y mujeres evolucionan de forma paralela, pero tras el nacimiento del primer hijo, el salario de las mujeres cae en un 30%, y una década después sigue siendo un 20% inferior a lo que era antes de la maternidad. Esta reducción se debe a que las mujeres trabajan menos horas y disminuyen su participación en el mercado laboral. El estudio también muestra que las mujeres tienden a optar por trabajos que les permitan conciliar la vida familiar, ocupando puestos con menores remuneraciones en comparación con los hombres. Esta tendencia, ya visible antes de la pandemia, se agrava cuando las labores de cuidado quedan completamente en el hogar. La falta de apoyo externo, exacerbada por las restricciones sanitarias, recae sobre las mujeres, perpetuando la invisibilización de las tareas de cuidado que no solo incluyen a los hijos, sino también a la pareja y otros familiares dependientes.

Así, el hecho de cuidar concibe tres aspectos: (1) material, al implicar un “trabajo”, (2) económico, al implicar un “costo” y (3) psicológico, al implicar un “vínculo afectivo, emotivo, sentimental” (Batthyány, 2004, p.50). Queda claro que cuidar no sólo involucra en sus términos explícitos cuidar de alguien, sino que compone una dimensión emocional relacionada con el vínculo y la preocupación del otro (Brovelli, 2019), lo que condiciona el tipo de cuidado y la responsabilidad asumida. Como plantea Hochschild (en Batthyány, 2004, p.50) el cuidado es “el vínculo emocional, generalmente mutuo, entre el que brinda cuidados y el que los recibe; un vínculo por el cual el que brinda cuidados se siente responsable del bienestar del otro y hace un esfuerzo mental, emocional y físico para poder cumplir con esa responsabilidad”.

Habitualmente, debido a la naturalización histórica el cuidado se interpreta como un favor gratuito, propio de relaciones privadas entre mujeres y establecidas en el ámbito doméstico, cayendo en una desvalorización al ser entendidos como aprendizajes arraigados en las mujeres, propios de su naturaleza y puestos en juego desde su socialización primaria (Ramacciotti y Zangaro, 2019). El cuidado al caer en el marco de la familia, adopta un carácter obligatorio y desinteresado relacionado a la dimensión moral y emocional (Batthyány, 2004).

No obstante, existe una dimensión social que condiciona al cuidado; a nivel micro está supeditado por las relaciones de poder entre los géneros y las generaciones redundada por la brecha de género, y a nivel macro, por las normas, políticas e instituciones del Estado, la oferta laboral y por las ideas dominantes sobre el cuidado (Brovelli, 2019; Lescano, 2020), nivel visibilizado por las restricciones sanitarias en el país. Continúan presentes las tendencias machistas de observar el cuidado como una obligación de la mujer y como su único rol importante en su vida, dejándola sin opción de satisfacer y cumplir sus propias necesidades y aspiraciones profesionales. Asimismo, de modo contrario las mujeres que trabajan se enfrentan a una contraposición de ideales sociales (Undurraga y López, 2021).

No cabe duda que la pandemia ha recrudecido las desigualdades ya existentes. La auto-etnografía de Hernández y González (2020) da cuenta de los malabares que las madres trabajadoras han tenido que ejecutar durante la pandemia. A su vez, su trabajo es una denuncia de cómo la pandemia ha multiplicado el trabajo de cuidados y cómo esa desigualdad en la responsabilidad de la crianza afecta a nivel emocional, físico, social y en su posición en el mercado de trabajo. El hecho de quedarse en casa tensiona las fronteras entre los cuidados y las responsabilidades laborales que, hasta antes de la pandemia las tenían perfectamente delimitadas, aunque difícilmente organizadas (Hernández y González, 2020). En ellas se presenta una mezcla de emociones pasando por todo el espectro: enojo, tristeza, alegría, incertidumbre, agobio, preocupación son algunas de ellas. Por último, establecen que la conciliación es inexistente desde el inicio del confinamiento.

Agudización de la precariedad en sector creativo y cultural por COVID-19

En sintonía con el progreso que están teniendo las Industrias Creativas y Culturales en los países en desarrollo, en Chile se está desarrollando un contexto donde la creación, producción y comercialización de productos creativos y culturales está teniendo cada vez más relevancia en el crecimiento económico del país. Este sector incluye disciplinas relacionadas con la creatividad y el capital intelectual como insumos primarios, tales como el cine, la televisión, la publicidad, el mundo digital y los medios de comunicación (CNCA, 2014). Las industrias creativas, definidas como aquellos sectores que tienen como objetivo la producción, promoción y comercialización de bienes y servicios culturales y creativos (Unesco, 2010), no solo generan productos para el mercado, sino que también producen valores simbólicos y patrimoniales que contribuyen a la identidad cultural.

Al desarrollarse en un territorio específico, tiene la capacidad de generar valores simbólicos e identitarios, convirtiéndose en potenciales servicios exportables. Sin embargo, muchas veces, quienes se dedican a este sector lo hacen por vocación, y no necesariamente por las remuneraciones que puedan generar (CNCA, 2014). Las mujeres en particular están en mayor desventaja dentro de este sector, pues además de enfrentar la brecha de género, también deben lidiar con las responsabilidades de la maternidad, lo que aumenta significativamente su precarización laboral. A lo largo de la historia, las mujeres han sido relegadas a roles secundarios, como musas de grandes obras de arte, mientras que sus oportunidades como creadoras han sido limitadas por barreras culturales, materiales y simbólicas (Woolf, 2016; Guirao, 2019). En específico, con “la dimensión que tiene la cultura de crear y producir significados que identifican a un grupo, con la capacidad de construir y dominar los marcos de los valores compartidos, y con la capacidad de legitimar y visibilizar los bienes culturales” (Guirao, 2019, p.73).

La pandemia ha afectado de igual forma, e inclusive con mayor potencia al sector creativo y cultural. Desde su arribo, se limitaron los eventos artísticos y culturales, afectando gravemente a creadores de diversos ámbitos (música, pintura, teatro, artes, entre otros) que ya se encontraban en una situación de informalidad laboral. Según un informe del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP, 2020), el 85,1% de los trabajadores del sector cultural en Chile son independientes, y casi el 80% no cuenta con ingresos estables. Durante la pandemia, un estudio realizado por el Observatorio de Políticas Culturales mostró que de 4.000 encuestas en la primera medición realizada durante el mes de julio (contando con 48% de encuestadas mujeres), un 81% de los artistas o trabajadores de la cultura sufrieron una disminución o cese de su actividad, y un 69% vio reducidos sus ingresos en comparación con un año normal (OPC, 2020).

Este panorama se ha visto intensificado para las mujeres madres trabajadoras del sector creativo, quienes ya enfrentaban una doble carga de trabajo: la creación artística y las labores de cuidado. Con la pandemia, esta carga se triplicó, afectando su capacidad para sostenerse económicamente y desarrollarse profesionalmente. Las trabajadoras creativas que participaron en este estudio no solo vieron limitadas sus oportunidades laborales debido a la cancelación de actividades culturales, sino que también tuvieron que asumir la educación y el cuidado de sus hijos sin apoyo externo, exacerbando así su situación de precariedad.

En este sentido, se hace evidente una crítica a la precarización laboral en el sector creativo sin considerar el impacto del neoliberalismo. Como lo señala Remedios Zafra en su obra *El entusiasmo* (2017), el sistema capitalista ha promovido la idea de que el trabajo creativo es inherentemente valioso por sí mismo, lo que justifica la falta de reconocimiento económico a los artistas. Este sistema explota el "entusiasmo" y la pasión de las personas trabajadoras creativas, quienes muchas veces aceptan condiciones de trabajo precarias bajo la premisa de que su labor es una expresión de su identidad y no un empleo convencional. Esta explotación es particularmente visible en las mujeres del sector creativo, quienes enfrentan una triple precarización: por ser mujeres, madres y trabajadoras creativas. La pandemia de COVID-19 amplificó esta precarización. Según el catastro del MINCAP (2020), los datos muestran que los agentes culturales independientes no cuentan con redes de seguridad económica, un 72,3% percibe que su situación económica es mala o muy mala, y el 59,3% ha tenido que recurrir a sus ahorros para subsistir durante la pandemia.

A pesar de este panorama adverso, las mujeres creativas encuentran en el arte una forma de resistencia. A través de sus creaciones, no solo visibilizan su precarización, sino que también cuestionan las lógicas del sistema que explota su trabajo. Al dar forma a sus experiencias a través de la creación artística, estas mujeres logran transformar la narrativa de victimización en una de agencia y resistencia, utilizando el arte como una herramienta para subvertir las estructuras de poder que las precarizan.

Metodología

La investigación cualitativa, con enfoque de género y basada en la investigación performativa, permitió evidenciar las visiones subjetivas de las participantes y co-construir relatos visuales de sus experiencias a través de la fotografía.

La transdisciplinariedad, entendida como el cruce entre las ciencias sociales y las artes, fue clave en este enfoque metodológico. Las metodologías artísticas no se limitaron a servir como herramientas para recolectar datos, sino que fueron fundamentales para comprender la subjetividad y las realidades vividas por las participantes; la práctica artística no solo representa realidades, sino que las construye, permitiendo la creación de nuevas narrativas que emergen de los propios sujetos de estudio (Haseman, 2006).

En este estudio, se integraron dos técnicas principales: entrevistas semiestructuradas, realizadas de modo virtual, y photovoice. Las entrevistas permitieron acceder a las experiencias subjetivas de las mujeres madres que trabajan en las Industrias Creativas y Culturales, explorando sus dinámicas familiares, laborales y creativas durante la pandemia por COVID-19. Tal como la describe Vasilachis (2006), la investigación cualitativa consiste de tres procesos: la inmersión en la vida cotidiana del fenómeno en estudio, la valoración y el intento por descubrir la perspectiva propia de las participantes y, por último, la consideración de que la investigación es un proceso interactivo, donde se privilegian las palabras de las participantes y su comportamiento observable como datos primarios. Por otra parte, el enfoque de género permite visibilizar las desigualdades de género que influyen en las oportunidades de las mujeres madres en continuar con su vida laboral y proceso creativo, ámbito crucial para que su trabajo progrese.

El *photovoice* fue una técnica central en este estudio, ya que permitió que las participantes se convirtieran en co-creadoras de sus propias narrativas visuales. Siguiendo el enfoque de la investigación performativa (Haseman, 2006), se reconoce que las fotografías tomadas por las participantes no son solo documentos visuales, sino actos creativos que performan sus realidades. Las imágenes capturadas cuestionan las dinámicas del sistema capitalista y patriarcal que precariza tanto el trabajo creativo como el de cuidado, utilizando el arte como una forma de resistencia política. Como lo menciona Contreras (2013), la práctica artística permite acceder a saberes del cuerpo, la creatividad y la subjetividad, que no pueden ser captados por métodos convencionales.

Debido a las restricciones por la pandemia, las entrevistas con las participantes se realizaron de forma remota, utilizando plataformas como Zoom. Las 13 participantes enviaron un total de 44 fotografías que retrataban sus dinámicas cotidianas en los ámbitos laboral, creativo y familiar, las cuales fueron integradas a las entrevistas para generar reflexión y análisis. Este proceso permitió no solo documentar sus vivencias, sino también visibilizar los desafíos que enfrentan en la intersección entre la maternidad, el trabajo creativo y la precarización laboral.

Muestra

Se realizaron 13 entrevistas por muestreo por conveniencia. Los criterios de inclusión de casos fueron:

- Mujeres madres, mayores de 18 años con hijos o hijas de 0 a 18 años y que estén cursando la etapa escolar. Este criterio es excluyente al incorporar un grado mayor de responsabilidad que podría recaer en las labores de cuidado.
- Tener como fuente laboral principal en el ámbito creativo, es decir, que su principal fuente de ingresos corresponda a esta área y que trabaje de forma independiente o cuente con un emprendimiento. Como actividades del ámbito creativo se entenderá, de acuerdo con DCMS (1998), “aquellas actividades que tienen su origen en la creatividad, la habilidad y el talento individual y que tienen el potencial de crear empleos y riquezas a través de la generación y la explotación de la propiedad intelectual” (BOP Consulting, 2010, p.14).
- De forma operativa, se siguieron las 12 áreas creativas que el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP) considera en el documento de Mapeo de las Industrias Creativas en Chile, Caracterización y Dimensionamiento (CNCA, 2014).
- Residir en la Región Metropolitana.

Hallazgos

A modo de introducción, las madres entrevistadas en promedio tienen una edad de 35 años, 1 es extranjera residente en Chile desde hace 10 años, 2 viven actualmente en el sur del país (trasladadas desde la Región Metropolitana por contexto de pandemia), y el resto vive en la Región Metropolitana del país. La mayoría de las madres tienen 1 hijo/a menor de 10 años por lo que tienen que enfrentar desafíos relacionados a la primera infancia y la enseñanza básica. Por último, se dedican principalmente a alguna de las áreas creativas, no obstante refuerzan su presencia en la Industria Creativa y Cultural al trabajar como gestoras culturales, comunicadoras sociales, educadoras artísticas y musicales. Cabe destacar que al momento de preguntarles respecto a lo que se dedican, cada una de las entrevistadas asumen como característica y labor principal el hecho de ser madre, mencionando a su(s) hijo(s) y parte de su rutina, dando entrada para las preguntas sobre su situación familiar, doméstica y de cuidados.

El análisis de los hallazgos de este estudio se centrará en cómo las madres trabajadoras del sector creativo utilizaron el photovoice como herramienta para documentar y performar sus vidas cotidianas durante la pandemia de COVID-19. A través de la creación de imágenes, estas mujeres no solo plasman sus realidades, sino que también transforman sus experiencias en actos de resistencia artística.

La dinámica familiar, el hogar como espacio multifuncional: fotografía como medio de transformación

Las fotografías muestran cómo el espacio doméstico se transforma en un escenario multifuncional donde se entrelazan el cuidado, trabajo y creación.

Gran parte de las madres entrevistadas están separadas y viven con su hijo/a, salvo casos específicos donde continúan en una relación y viviendo con su pareja, padre respectivo de sus hijos. En el caso de las madres solteras, se destaca la red de apoyo que las sostienen y acompañan, recibiendo un apoyo desde su familia extensa, familia construida y amigos/as dependiendo del caso. El caso de VR es uno de ellos, “yo no tengo como una familia acá; la familia que tengo es como esta familia armada entre los amigos que he hecho durante estos años, cosas así” (VR, artes escénicas, 34 años). Este apoyo se refleja en el cuidado de los/as hijos/as, quienes cuidan de él/ella cuando la madre tiene que entrar a sus propias clases online, hacer trámites o acompañarles para hacer sus tareas escolares mientras la madre trabaja.

Las rutinas de las entrevistadas cambian entre los días de semana y los fines de semana. Variables como el logro de organización entre las labores domésticas, labores y de cuidado; la cuarentena, las clases online de los hijos/as y de las madres afectan en sus rutinas, llegando al punto de transformarse en un punto de quiebre al compararlo con la rutina que tenían antes de la pandemia. Además, en las situaciones en las que el cuidado se intercala con el padre, los días se diferencian aún más cuando el hijo/a está presente que cuando no.

La mayoría de las madres comienza los días de la semana con su rol de madres, despertando y levantando a sus hijos/as, haciéndoles el desayuno, aprovechan el tiempo para hacer actividades con ellos/as como salir de la casa, jugar, hacer las actividades escolares, conectarse a las clases online. Durante la mañana, cuando aún duermen o en la hora de la siesta aprovechan de hacer sus tareas pendientes.

Los fines de semana suelen ser diferentes al resto de la semana al tratar que sus hijos/as sociabilicen con sus amigos, o se esfuerzan en pasar tiempo en familia almorzando con su familia extensa o haciendo actividades entre ellos. Son días que se aprovechan para hacer las labores domésticas que no se alcanzaron a cumplir durante la semana como el aseo, lavar la loza o la ropa; ponerse al día con las labores educativas, pero sobre todo son días que dedican para ellas, ya sea para estudiar o avanzar en sus talleres y trabajos. Como ilustra SP, el día sábado es un día que deja para sus estudios al tener el tiempo y la tranquilidad de que sus hijos/as no estarán solos, “elegí los sábados justamente porque los chicos pueden quedar con [pareja] y esas cosas, entonces yo tengo esa libertad de poder ir a estudiar tranquila” (SP, artesanía, 39 años).

En general, en el caso de quienes conviven en pareja son ellas las responsables de las labores domésticas mientras sus parejas trabajan, llegando incluso a pedirles y recordarles que “ayuden” cuando están ahí. En el caso de quienes viven solamente con su hijo/a, se organizan entre ellos dos, inculcándole tareas respectivas a su edad como ordenar su pieza y juguetes, poner la mesa para el almuerzo y levantarla una vez terminado. Sin excepción en todos los casos las entrevistadas han tenido problemas y dificultades para mantener el hogar ordenado y limpio, ideando estrategias y malabarismos. “Tienes que enfocar mucha energía en otras cosas, no sólo en ti” (MB, artes visuales, 50 años).



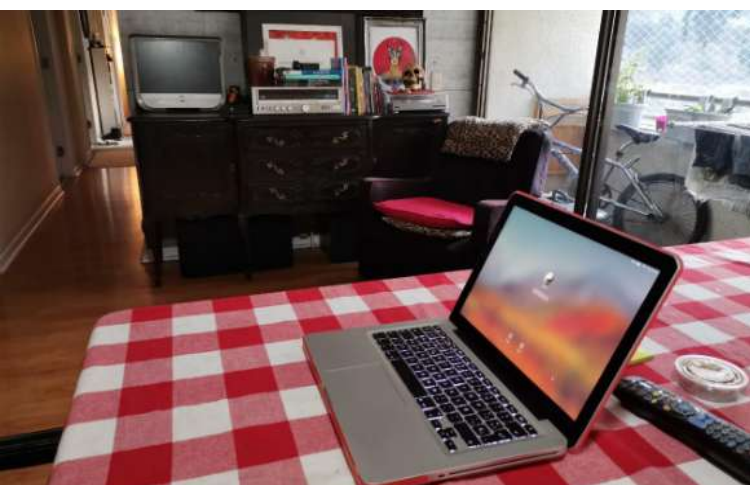
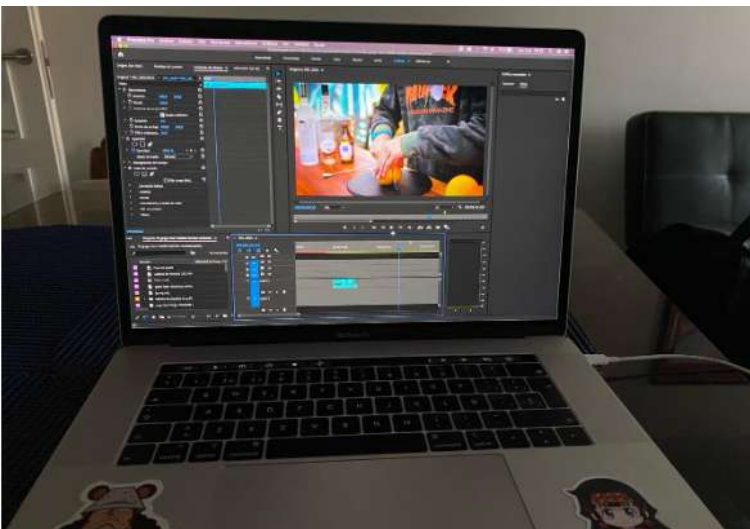
Respecto a la organización del cuidado de sus hijos/as, en el caso de las madres separadas se planifican con el padre para intercambiar el cuidado, teniendo así tiempo y días libres de cuidado que pueden aprovechar para hacer cosas para ellas, estudiar o trabajar. En el caso contrario de quienes conviven con su pareja, se turnan para cuidarlos como, por ejemplo, el caso de SP quien durante el día y en la semana está a cargo del cuidado de sus hijos/as, pero los días sábados y cuando sus hijos/as se despiertan en la madrugada es su pareja quien los atiende. “Lo que sí, él se encarga en la madrugada, se despierta y quiere meme (leche) [los hijos], él se levanta a hacer meme y todo, le toca a él. La madrugada es su turno” (SP, artesanía, 39 años).

Las clases online también han representado un desafío y un esfuerzo. Se valoran las clases presenciales debido a que les permite continuar con tranquilidad y sin interrupciones sus trabajos, sus procesos creativos y con las labores domésticas. “Me da un respiro importante y a ella también gasta energía, la re ayuda, súper aprende, porque yo no tengo el tiempo para dedicarme a enseñarle a ella” (SP, artesanía, 39 años). No obstante, en los casos en los que hay que enfrentar y sobrellevar las clases o las actividades, las madres idean estrategias para estar pendientes de los requerimientos de las clases, hacer las actividades más entretenidas y así no depender tanto del teléfono, lo que a su vez ayuda a generar y mejorar el vínculo con su hijo/a.

Estas nuevas rutinas han modificado la organización espacial del hogar, de manera que los espacios adoptan nuevas atribuciones. Quienes no tienen la posibilidad de tener espacios exclusivos para el estudio de sus hijos/as o para sus trabajos, reacomodan los lugares disponibles, en muchos casos, cuando solamente necesitan del computador para trabajar terminan destinando la misma habitación que ocupan para dormir. Debido a esta transformación espacial, hay una entrevistada que se dio cuenta de la necesidad e importancia de tener espacios dedicados exclusivamente para su trabajo y así no mezclar los lugares que son para dormir con el trabajo:

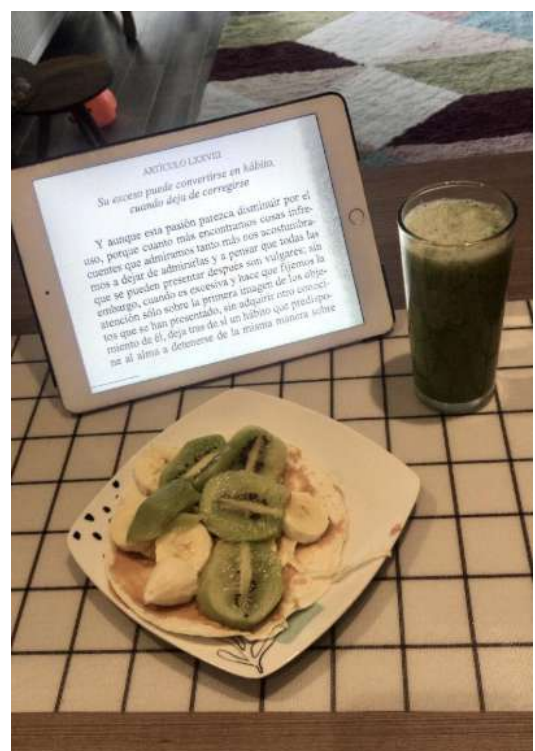
Yo me voy a la pieza donde tenemos la tele y hay como un pequeño escritorio, entonces ahí pongo el computador y ahí puedo hacer mis cosas. Ahí también tiene las clases mi hijo, o a veces si yo tengo que hacer muchas cosas prefiero dejarlo en el comedor y yo así estoy escuchando la clase. (VM, música, 27 años)

Referente a la situación familiar, la pandemia ha tenido cambios positivos que han sido valorados al dar la posibilidad de tener más tiempo para dedicarse a la vida familiar. “Creo que ha sido un momento de estar en familia, de estar más con mi hijo, de poder verlo más, de saber en lo que está, de poder ayudarlo mejor, de no estar apurada” (MB, artes visuales, 50 años). También se valoran y agradecen las condiciones que ha forzado la pandemia con el encierro, enfocando su vida más en la maternidad, favoreciendo el trabajo en comunidad con sus vecinos. De todos modos, hay perspectivas más neutrales y negativas frente a los cambios que la pandemia ha efectuado en sus rutinas, donde se percibe el cambio en la convivencia con la pareja y la baja de ingresos económicos.

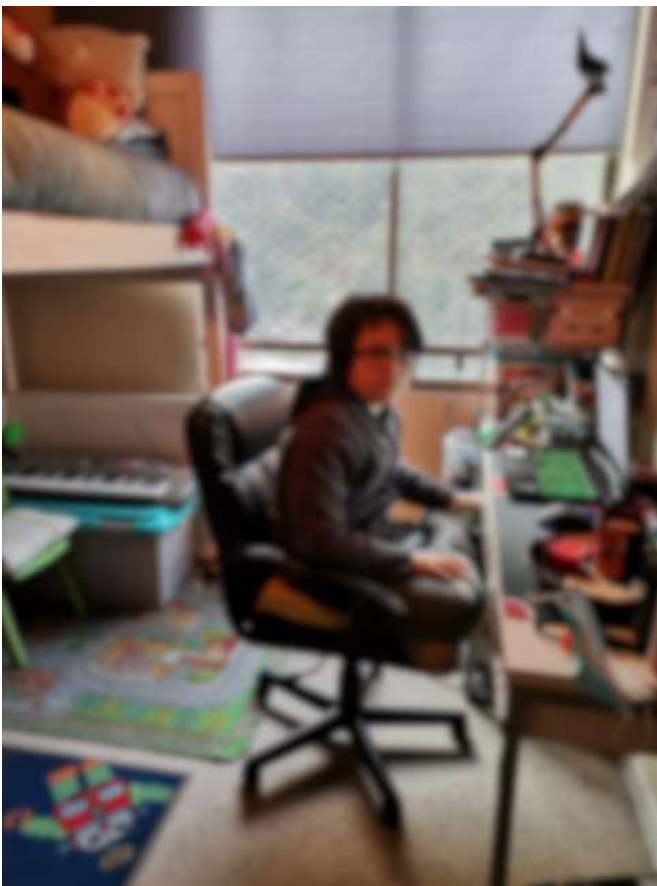


El arte como resistencia: agencia y empoderamiento a través del *photovoice*

El *photovoice* no solo permitió a las mujeres documentar sus realidades, sino que también les dio una plataforma de resistencia para cuestionar las estructuras que las oprimen. Como señala Zafra (2017), el trabajo creativo es explotado bajo el sistema neoliberal, donde las trabajadoras son alentadas a sentir entusiasmo por su labor mientras aceptan condiciones precarias. Las participantes en este estudio no solo visibilizan esta precariedad a través de sus imágenes, sino que también transforman su creación artística en un acto de agencia. Observamos dos fotografías que son reflejos de resistencia, una desde la implementación de medicamentos de salud mental en la cotidianeidad y otra sobre una reflexión sobre los hábitos.



Por ejemplo, una participante fotografió el cuidado de su hijo en el contexto de trabajo, y otra en su propio lugar de trabajo a su hija en segundo plano, en el contexto de estudio en pandemia. Esta fotografía no solo documenta su entorno, sino que se convierte en un comentario visual sobre la triple precarización que experimentan las mujeres en el sector creativo: como mujeres, madres y trabajadoras culturales. Las imágenes capturan su lucha por encontrar tiempo y espacio para crear, mientras que las entrevistas complementan el relato al ofrecer un contexto emocional y reflexivo sobre las dificultades que enfrentan.



La fotografía como creación colectiva: performar la precariedad

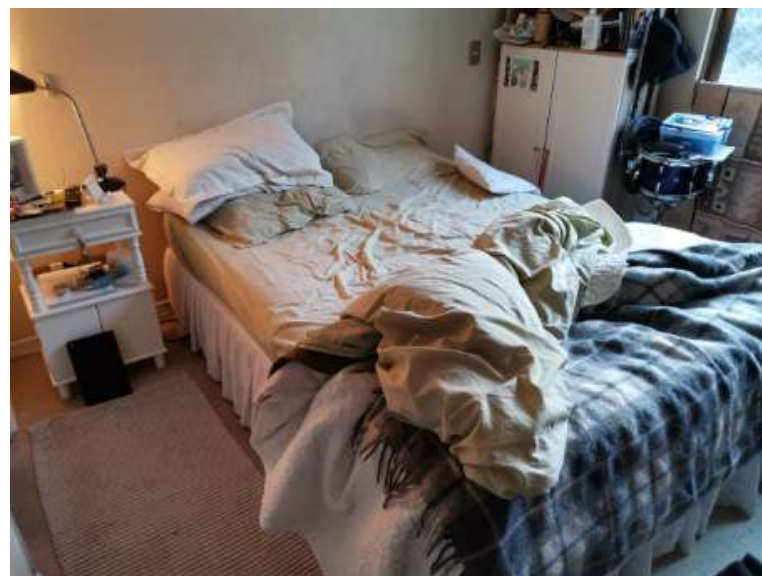
Siguiendo el enfoque de la investigación performativa, las mujeres no son solo documentadoras de sus realidades, sino que a través de la creación de imágenes están performando sus experiencias. Las fotografías tomadas en este estudio no solo actúan como un reflejo de sus condiciones de vida, sino que son un acto creativo que visibiliza las contradicciones del sistema patriarcal y neoliberal que precariza tanto el trabajo creativo como el de cuidado. A través de estas imágenes, las participantes logran transformar sus rutinas cotidianas en un espacio de resistencia visual, donde sus roles como madres y trabajadoras creativas se entrelazan, desafiando las fronteras entre lo personal y lo profesional.

En este contexto, las imágenes muestran cómo las participantes han tenido que adaptar sus espacios y tiempos de trabajo para integrar el cuidado de sus hijos y el cumplimiento de las responsabilidades domésticas.

El carácter híbrido de sus procesos creativos es evidente: las imágenes capturan momentos donde el trabajo creativo y las actividades domésticas se realizan de manera simultánea, borrando las divisiones tradicionales entre el hogar y el espacio de trabajo. Estas fotografías no solo muestran los desafíos que enfrentan las mujeres en la gestión de sus múltiples roles, sino que también cuestionan las nociones tradicionales del espacio de trabajo y del rol de la mujer en el hogar. Las mujeres creativas, a través de estas imágenes, transforman el espacio doméstico en un lugar de producción artística, desafiando las jerarquías que usualmente relegan el trabajo de cuidado a un segundo plano.

Esta serie de imágenes, donde lo cotidiano y lo creativo se entrelazan, revela que el proceso de creación artística de las mujeres en este estudio no puede desligarse de sus responsabilidades familiares y domésticas. Las fotografías muestran cómo el hogar se convierte en un espacio multifuncional, donde la crianza, las tareas del hogar y el trabajo creativo coexisten, generando nuevas dinámicas y desafiando las estructuras sociales que históricamente han separado estos ámbitos.





Narrativas visuales de la precariedad: hacia nuevas formas de resistencia, situación laboral y creativa

A través de sus fotografías, las participantes documentaron los efectos negativos de la pandemia en sus procesos creativos. Las imágenes muestran espacios desordenados, tiempos fragmentados y proyectos incompletos, pero también capturan momentos de resiliencia y esperanza. Las entrevistas complementaron estas imágenes al profundizar en los sentimientos de frustración, agotamiento y, a veces, satisfacción que las participantes experimentaron al intentar equilibrar sus roles.

Todas las entrevistadas tienen una amplia trayectoria en su área, ganando experiencia y méritos a lo largo de los años. En general, su vinculación al ámbito creativo se inicia temprano en su biografía, o bien por una deriva de sus primeras experiencias laborales. Relacionado al ámbito creativo, la mayoría trabaja como de forma independiente en distintas áreas, según su ámbito; haciendo clases particulares, vendiendo sus creaciones, generando un negocio propio, entre otros. No obstante, la estabilidad y mejores ingresos lo consiguen relacionándose con alguna institución o empresa y desde la gestión cultural, enseñanza como talleristas o como profesoras en el plan diferenciado artístico o música en establecimientos educativos. Esta amplia amalgama las ha obligado a generar ideas, estrategias y adecuarse a la tecnología y a las plataformas de videollamadas, además de recurrir a páginas web para enseñar y entregar los objetivos planteados:

Igual es un poco complicado, porque como son clases de canto, tengo que hacer vocalización (...). Y tengo que tocar primero, y después ellas tienen que repetir lo que yo hice en guitarra, porque no... les llega tarde la señal, entonces sonaría como súper raro. (VM, música, 27 años)

Como en el año 2007 me independicé pensando que iba a ser súper fácil, y fueron dos años muy complicados donde había veces que a fin de mes tenía cuarenta lucas. Por lo mismo que te digo que al ser independiente, claro, de repente te pagan a 120 días, 90 días. También tuve mala suerte como de ir aprendiendo de alguien que no te pagó, cachai', que jamás te contestó el teléfono. Pero ahí también vas aprendiendo. (CL, diseño gráfico, 44 años)

Al preguntar sobre apoyos a sus emprendimientos, inmediatamente las entrevistadas hacen mención a los bonos y retiros anticipados de las pensiones, medidas adoptadas por el gobierno chileno para paliar la crisis económica. Al preguntar específicamente sobre su emprendimiento, hay entrevistadas que se han adjudicado proyectos del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart), han postulado a los Fondos de Cultura y los Fondos de Cultura de Emergencia del Mincap, y han postulado a la Fundación para la Promoción y Desarrollo de la Mujer (Prodemu) para conseguir herramientas para su emprendimiento. Se destaca como negativo el hecho de que la entrevistada extranjera no sepa cómo postular a estos fondos de apoyo económico, pero en parte se culpa por no estudiar ni averiguar cómo hacerlo.

Los procesos creativos de estas madres comienzan con ideas que poco a poco se van consolidando, teniendo momentos de explosión donde la creatividad e inspiración están a su máximo nivel, permitiéndoles crear, escribir o dibujar sin parar. Las ideas nacen desde tópicos como el amor y los desamores repensados desde el feminismo, problemas y conflictos personales, intereses investigativos y búsqueda de referentes. También surgen creaciones inspiradas en la naturaleza, en el horizonte simbólico de cada una, en referentes, lecturas o testimonios.

Concuerdan en que muchas veces el proceso creativo se origina en un hecho puntual, y desde ahí comienza a desplegarse y complejizarse, al principio sin un sentido claro, hasta que logra conformarse y se lo visualiza como un todo:

Es como si me llegara la idea, cachai, como de un... por ejemplo ahora estoy haciendo, estoy muy pegada como con una niña que se disfraza de un tigre, cachai', que me llegó en un momento cuando estaba como separándome, todavía dando teta, como full mamífera. Como que me acuerdo de haber estado como acostada, y con [hijo] en la teta enfermo de la guata, y yo como full peleada con el papá de [hijo], y me puse a dibujar en el iPad, y ahí como que salió esta niña tigre, por ejemplo. (...) Y ahora que entré a este taller literario le empecé a dar una dirección a esta historia de la niña tigre, y empecé a leer cosas sobre qué simboliza el animal, y el hombre vestido de animal. (VR, diseño, 27 años)

El significado que le atribuyen a su proceso creativo está relacionado con la pasión que sienten por su trabajo, con la posibilidad de renacer al tener otras perspectivas, de conectar con otras personas de su misma área, con lograr reflejar o transmitir procesos personales o sociales que potencian su inspiración:

Bonito, es súper bonito porque son cosas que están dentro de ti, pero también fuera de ti. Yo me sorprendo cuando hago algo y digo «me gusta». (MB, artes visuales, 50 años)

Como que la chispa vino de un recuerdo, de una emoción vinculada a un recuerdo tangible, que es un libro, y muchos proyectos que yo he hecho vienen de por ahí, un poco de la nostalgia, un poco de la memoria, del recuerdo, del sentimiento que es compartido también. (MG, gestión cultural, 40 años)

Yo creo que la creación es algo base del ser humano, cachai'. Es lo que nos diferencia de los animales. Porque es algo también que se da en la individualidad de cada uno. O sea, es algo como que podemos compartir con el resto, pero solo se crea en el encuentro con uno mismo, cachai', con otras materialidades, o con la escritura. (MT, audiovisual, 32 años)

La pandemia y la sobrecarga laboral, doméstica y de cuidados ha tenido diversos efectos en las participantes. De forma negativa, ha cambiado bastante sus horarios de dedicación, llegando a ser casi nulo el tiempo que dedican para crear e inspirarse a falta de la poca motivación al estar pendiente de sus otras labores:

Ya no le doy la misma importancia que le daba antes, porque claro como pa' mí antes todo esto era un trabajo, o sea aún lo considero un trabajo, pero ya no me atrae como lo mismo que antes. (VM, música, 27 años)

La rutina empieza como entre 8 y media y se duerme como a las 10, porque la rutina como del lavado de dientes, ponerse pijama, después leer un cuento, después contarle otro cuento, entonces es como todo un proceso largo, entonces ya a las 10 de la noche como que no estoy y tampoco me da el cuero para estar en ese momento ponerme a pensar cosas o a crear algo. (CA, gestión cultural, 36 años)

También ha ocasionado que el horario creativo se traslade hacia la noche, aunque hay opiniones diferidas. Por un lado, algunas consideran que son momentos que les permite trabajar mientras sus hijos/as duermen, debido a que en el día intentar estar el máximo tiempo posible con ellos/as:

No sé cómo qué condiciones se tiene que dar, yo creo que tiene que ver con la calma cachai', con tener como cierta música, cierto silencio y ciertos espacios conmigo en el que yo me puedo enfocar en eso (...) (VR, artes escénicas, 34 años)

En cambio, hay quienes intentan ocupar lo menos posible la noche para trabajar y así descansar como se debe hacer, "no estoy ni ahí con seguir trabajando en las noches, porque sí lo he hecho, sí lo hago, a veces sigo trabajando en las noches, pero trato de que sea lo menos posible. (JR, actriz, 35 años)

En casos excepcionales, la pandemia ha permitido mejorar su organización en cuanto al proceso creativo y las labores domésticas, a ser un momento de reflexión al encontrar la conciliación entre ser madre, trabajar y criar, superando sus expectativas:

Estoy tan enfocada, como estoy más en casa creo yo, ya no tengo ensayo y ya no tengo las juntas con las de mi grupo, no nos estamos moviendo mucho respecto a eso, estoy pensando o estoy dándole más prioridad a otras cosas de mi casa en como los estudios de mi hijo y mis estudios que a mi proceso creativo y a la música en sí, como que la tengo súper dejada de lado. (VM, música, 27 años)

La reflexión que hacen respecto de las imágenes capturadas por ellas así lo reflejan:

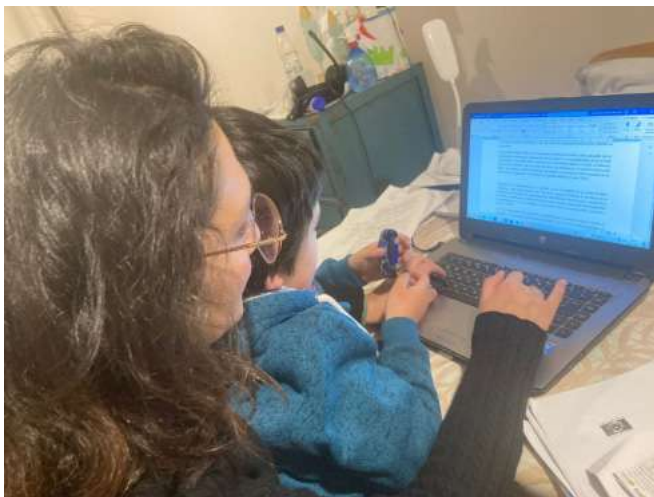
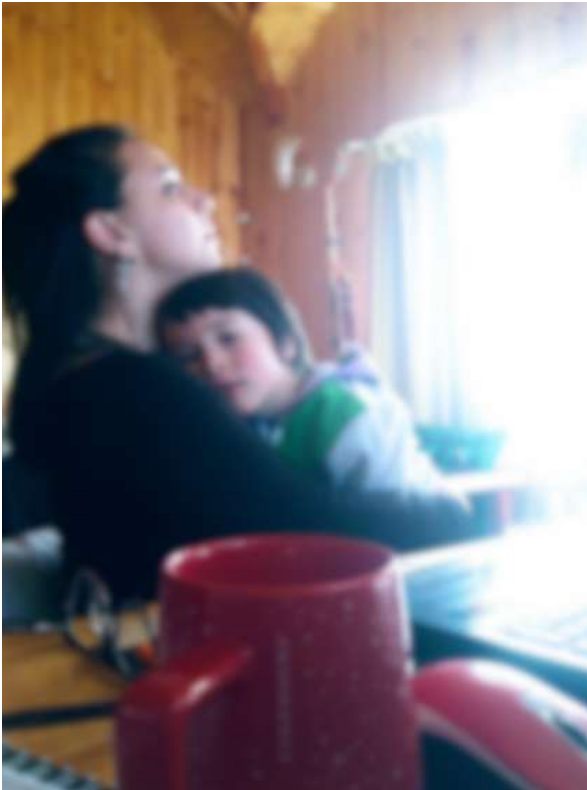
La primera foto, por ejemplo, son esos momentos que yo les decía que tengo que parar todo pa' abrazarlo no más cachai', porque viene y es como «pero mamá te amo, abrázame» o viene y dice «es que quiero un abracito» y ya, abrazo. (VR, artes escénicas, 34 años)

Porque son lo que nadie ve de tu vida, en mi caso, las personas que me conocen como músico, no se imaginan que todos los días debo estar pendiente de la leña, mi hijo, hacer pan, hacer clases y estudiar. (VM, música, 27 años)

Es que como que todas reflejan cosas importantes. Como donde salgo con [hijo], donde salgo yo sola en mi espacio, otra donde estoy en mi súper momento que es como hacerme algo rico mientras leo. Quizás donde salgo como sola, toda zen, como ahí sentada en mi espacio, tranquila, porque en realidad esa es la base de todo. Porque si no estoy en ese estado no puedo ser ninguna mamá, ni leer tranquila. Si no estoy en ese estado en el que me veo en esa foto difícil que pueda hacer algo más creativo. (VR, diseñadora, 27 años)

Cuando tú me dijiste que necesitabas fotos, yo... mi marido me dijo «yo te las saco». Yo le dije «sabís qué, las que tengo cuando estoy con la (hija)», en la que trabaja atrás, la que estoy atrás, esa es lo que se puede mostrar, y por eso te mostré una desde acá, y otra sacada desde el punto... Porque esa es la historia, nosotras... Yo por ejemplo estoy diseñando, mutis, qué se yo, y ella está atrás en sus clases. (...) cuando estoy con la (hija), voy y me instalo con todos mis lápices, mis pinturas, y qué sé yo, y mientras estoy con ella voy avanzando en mi producción de dibujos, y mis experimentaciones, pero con ella al lado. Que también eso tiene algo rico, porque cualquier rollo o complicación encuentro que es súper heavy que te la resuelvan el papá o la mamá. (...) Yo creo que a ella esta cuestión le va a quedar muy rico, como muy estables emocionalmente. (CL, diseño gráfico, 44 años)





Narrativas visuales de la precariedad: hacia nuevas formas de resistencia, situación laboral y creativa

Son pocas las entrevistadas que se identifican y se sienten parte de la Industria Creativa y Cultural, aunque en un nivel emergente aún. Consideran que sí son parte de la industria, pero en el sentido de que buscan vivir de su trabajo creativo, esperando cumplir sus sueños y expectativas de vida:

Pero yo también siento que yo quiero vivir de lo que hago y necesito una forma, y necesito que circule y que tenga un marketing y que haya clientes, por decirlo de alguna manera, que mi producto tenga una buena recepción y en ese sentido no siento que esté... pero una forma básica, solamente de palabra. (MB, artes visuales, 50 años)

Por otra parte, yo sueño, pero sueño con tener mi... sacar adelante mi compañía de teatro (...), en la cual poder viajar con mi pequeño autobús, o camionetita, rescatando historias, haciendo talleres, y ofreciendo una obra de teatro que está full pensada, la sueño. (JR, actriz, 35 años)

Sin embargo, discrepan con el concepto tradicional de industria, alejándose de la visión neoliberal. En ese caso, se sienten más cercanas a los conceptos de emprendedoras creativas o gestoras culturales. Existe una resistencia a los conceptos que perciben se introducen en el área artística desde otras áreas o disciplinas, planteando la posibilidad de que desde las artes emerja otro tipo de concepto que represente mejor al sector:

Sí, es súper fome cuando te tratan de producto, industria creativa y producción, pero en cierto sentido hay que separar la cosa neoliberal o hipermercantilizado de los conceptos y a veces adaptar lo que a ti te sirve de eso para poder funcionar como generador de tus propios ingresos para poder vivir. (MB, artes visuales, 50 años)

Yo creo que el concepto más como de gestora cultural creo que auna más, porque siento que la decisión está como asociado también en temas de buscar siempre nuevas formas de desarrollarse, de recursos, poner como en valor el movimiento de la creatividad para resolver temas de toda índole, como rebuscárselas, buscar otras redes, de repente obtener recursos no necesariamente económicos sino que movilizar otras fuentes de recursos como desde la colaboración más bien, desde la sociabilidad. (CA, gestión cultural, 36 años)

También se discrepa del concepto tradicional de Industria Creativa y Cultural al ejemplificar que el intercambio monetario que supuestamente compromete en Chile no existe con los artistas, a quienes no se les paga adecuadamente y los artistas tampoco saben cuánto vale su trabajo y tiempo dedicado. En general, los artistas del país deben tener más de un trabajo para poder sobrevivir, lo que le quita el hecho de ser una industria:

El problema de toda la producción que hay hoy día es que, el intercambio monetario no es real cachai', no es lo que vale. Lamentablemente hoy día todos los artistas, o todas las personas que trabajan en el ámbito cultural, salvo que estén contratados por una institución, tienen que tener un trabajo b, cachai'. (VR, artes escénicas, 34 años)

El concepto que parece representar mejor a estas participantes es el de emprendedora creativa y cultural, encontrando mayor afinidad, pero igual que en el caso de la Industria Creativa y Cultural, aún están en un nivel emergente. Se destaca la esperanza de mejorar una vez obtenido el conocimiento necesario para superarse, para tener mejores productos y mejorar sus ventas, encontrando la esencia necesaria para llamar la atención del público chileno:

Entonces yo no sé qué es lo que le gusta al público chileno o yo hago cosas muy argentinas que no gusta claramente, o sí, no sé, pero eso es lo que, como que no me cierra. Qué es lo que le gusta realmente al público chileno. (SP, artesanía, 39 años)

O sea si el emprendimiento se define en buscar tus propios fondos para trabajo, hacer el camino más culebroso para poder desarrollar lo que uno cree que quiere desarrollar, porque siempre hay como un abanico amplio... creo que sí". (MT, audiovisual, 32 años)

De todas formas, aún existen discrepancias: "Yo me considero más como una autogestora más que una emprendedora cachai'. Y autogestora en el sentido de que yo soy la que gestiono mi trabajo cachai'" (VR, artes escénicas, 34 años).

Conclusiones

Esta investigación muestra la sobrecarga emocional y laboral que han enfrentado las madres del sector creativo durante la pandemia. La responsabilidad del cuidado y las tareas domésticas recayó casi exclusivamente en ellas, profundizando las desigualdades de género y afectando sus procesos creativos. Proporcionalmente, esta situación aumenta la brecha de género y profundiza las desigualdades y asimetrías en la organización social del tiempo. Ya no se trata de un “doble día” como denunciaba Hochschild (en Undurraga y López, 2021), sino que ahora es un triple día, quedando la noche como la última esperanza para tener un tiempo dedicado exclusivamente para ellas, un tiempo de tranquilidad y calma para avanzar con sus creaciones.

Las madres no son solo víctimas de la triple precarización. Utilizan su creatividad para resistir y cuestionar las narrativas dominantes impuestas por el sistema patriarcal y neoliberal. A través de la creación artística, estas mujeres se convierten en agentes de cambio, transformando sus realidades cotidianas en un espacio de crítica y resistencia, como ejemplifican a través del photovoice.

Aunque la pandemia ha limitado su tiempo y energía para crear, estas madres han recurrido a la autogestión y han ideado estrategias para sobrevivir y continuar su trabajo artístico. Esta investigación revela cómo, a pesar de las dificultades, las mujeres han encontrado formas de seguir adelante, utilizando el arte como un medio para construir nuevas narrativas sobre sus vidas y desafiar las estructuras que las precarizan. El proceso creativo, aunque afectado, no ha desaparecido, sino que ha adquirido nuevas formas, más íntimas y vinculadas a sus experiencias cotidianas.

La situación actual del sector creativo y cultural ha llevado a que estas madres no se sientan representadas ni identificadas con el concepto de Industria Creativa y Cultural, a pesar de que sí existen afinidades como, por ejemplo, la esperanza de poder vivir de su trabajo creativo. No obstante, la poca estabilidad y los bajos ingresos económicos que ello significaría las obliga a que por el momento aquello continúe como un sueño, una esperanza. Por ello hay más bien una resistencia frente al concepto y una visión crítica, lo que las hace sentirse mejor identificadas con conceptos como emprendedora creativa y cultural y autogestora, aunque aún en niveles emergentes.

Asimismo, las madres mantienen una visión crítica hacia las medidas gubernamentales frente a la crisis económica y laboral derivada de la pandemia. Estas políticas, percibidas como ineficaces, las han obligado a reinventarse y utilizar su propia creatividad para encontrar formas de generar ingresos y sostener a sus familias. En este sentido, la pandemia ha sido un espacio tanto de desafíos como de oportunidades para el descubrimiento personal, la creación de comunidad y el fortalecimiento de los vínculos familiares.

Esta investigación trató de visibilizar una realidad velada, poniendo de manifiesto los desafíos y conflictos que las madres han tenido que enfrentar y sobrellevar para desarrollar su trabajo creativo, conciliando la crianza y la vida familiar. En este sentido, se evidencia la fuerza de estas mujeres que ejercen la maternidad de forma creadora y creativa, que son agentes de cambio y que a través de sus obras y creaciones desarrollan formas de resistencia a un ámbito precarizado, utilizando su creatividad para cuestionar y transformar las narrativas dominantes.

Bibliografía

- Batthyány, K. (2004).** Cuidados y responsabilidades domésticas. Un elemento clave de la ciudadanía social. En Batthyány, K. *Cuidado infantil y trabajo. ¿Un desafío exclusivamente femenino?* (pp.48-58). Montevideo: CINTERFOR.
- BOP Consulting. (2010).** *Guía práctica para mapear las industrias creativas*. Londres: British Council. Recuperado de https://cerlalc.org/wp-content/uploads/publicaciones/olb/PUBLICACIONES_ODAI_Guia-practica-para-mapear-las-industrias-creativas_v1_010110.pdf
- Brodsky, K., Negrón, B., y Possel, A. (2014).** *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile*. Publicación Proyecto Trama. Observatorio Políticas Culturales.
- Brovelli, K. (2019).** El cuidado: una actividad indispensable pero invisible. En Nelba, G., Ramacciotti, K., y Zangaro, M. (comps.). *Los Derroteros del Cuidado* (pp. 31-44). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (CNCA, 2014). *Mapeo de las industrias creativas en Chile. Caracterización y dimensionamiento*. Santiago de Chile: Publicaciones Cultura. Recuperado de https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/mapeo_industrias_creativas.pdf
- Contreras Lorenzini, M.J. (2013).** La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiesis*, 21(22), 71-86.
- EFE. (2 de marzo 2019).** La brecha de género se “estanca” en Chile, la maternidad podría explicarlo. *El Mostrador*. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/braga/2019/03/02/la-brecha-de-genero-se-estanca-en-chile-la-maternidad-podria-explicarlo/>
- Guirao, C. (2019).** Mujeres en las industrias culturales y creativas. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*.
- Haseman, B. (2006).** A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy* (118), 98-106.
- Hernández, A., y González, P. (2020).** “La conciliación no existe y las madres lo sabemos”: los malabarismos de las madres trabajadoras durante el Covid-19. *Cadernos de Campo*, 29. 114-123.
- Jacobsen, H., Landais, C., y Egholt, J. (2017).** Children and Gender Inequality: Evidence from Denmark. *American Economic Journal: Applied Economics*, 11(4). 181-209.
- Lamas, M. (2000).** Diferencias de sexo, género y diferencial sexual. *Cuicuilco*, 7(18). 1-24.
- Lescano, A. (2020).** *Trabajo académico, género y cuidados: tensiones entre el trabajo como becaria de investigación y los tiempos de cuidado durante la pandemia de COVID-19*. Encuentros de Becarías de Posgrado de la UNLP. 1-12. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (MINCAP, 2020). Catastro de estado de situación Agentes, Centros y Organizaciones Culturales.
- Observatorio de Políticas Culturales (OPC, 2020).** Primer Monitoreo Nacional Trabajadores de la Cultura.
- Observatorio de Políticas Culturales (OPC, 2021).** Segundo Monitoreo Nacional Trabajadores de la Cultura.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, 2010). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*.
- Ramacciotti, K. (2020).** Cuidar en tiempos de pandemia. *Descentrada*, 4(2). 3-9.
- Ramacciotti, K., y Zangaro, M. (2019).** *Presentación*. En Nelba, G., Ramacciotti, K., y Zangaro, M. (comps.), *Los Derroteros del Cuidado* (pp. 7-17). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Reyes, N. (2015).** Catastro de Artes Escénicas.
- Undurraga, R., y López, N. (2021).** (Des)articuladas por el cuidado: trayectorias laborales de mujeres chilenas. *Revista de Estudios Sociales*, 75(1). 55-70.
- Vasilachis, I. (2006).** La investigación cualitativa. En Vasilachis, I., *Estrategias de investigación cualitativa* (pp.23-64). Barcelona: Gedisa.
- Wang, C., y Burris, M. (1997).** Photovoice: concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Educ Behavior*, 24(3). 369-387.
- Woolf, V. (2016).** *Una habitación propia*. Barcelona: Austral Singular Planeta Libros.
- Zafra, R. (2017).** *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Editorial Anagrama.



Nuestro cause romperá fronteras – Hamburgo, 2023.

**Narrativas y decires de mujeres.
La experiencia a través del testimonio como praxis política.**

**Narrativas e discursos das mulheres.
A experiência através do testemunho como prática política.**

**Women's narratives and sayings.
Experience through testimony as political praxis.**

Valeria Fernández Hasan y Fabiana Grasselli¹
CONICET/UNCUYO
vfhasan@mendoza-conicet.gob.ar
fgrasselli@mendoza-conicet.gob.ar

*“Como Alicia y su ovillo de lana, hilo de una Ariadna sin heroicidades que el gato
no cesa de enredar, el feminismo ha osado penetrar en el laberinto del lenguaje”*

RESUMEN

En este trabajo nos interesa saber cómo se articulan las experiencias de mujeres transidas de la encarnadura sexuada y las palabras disponibles/obturadas en los discursos legitimados socialmente. A partir de esto, trabajamos con la noción de testimonio y sus posibilidades para la praxis política feminista. Nuestro abordaje asume el lenguaje como una praxis en la que las experiencias de los sujetos sexuados establecen una dialéctica con las palabras, con la situación de enunciación y con el terreno de la historia.

Palabras claves: Testimonios; Narrativas; Experiencia; Praxis feminista.

RESUMO

Neste trabalho interessa-nos saber como se articulam as experiências das mulheres em transição da encarnação sexual e as palavras disponíveis/obstruídas nos discursos socialmente legitimados. A partir disso, trabalhamos com a noção de testemunho e suas possibilidades para a práxis política feminista. Nossa abordagem assume a linguagem como uma práxis em que as experiências dos sujeitos sexuais estabelecem uma dialética com as palavras, com a situação de enunciação e com o terreno da história.

Palavras-chave: Testemunhos; Narrativas; Experiência; Práxis Feminista.

ABSTRACT

In this work we are interested in knowing how the experiences of women transitioning from sexual incarnation and the available/obstructed words in socially legitimized discourses are articulated. From this, we work with the notion of testimony and its possibilities for feminist political praxis. Our approach assumes language as a praxis in which the experiences of sexual subjects establish a dialectic with words, with the situation of enunciation and with the terrain of history.

Keywords: Testimonies; Narratives; Experience; Feminist Praxis.

¹ Ambas autoras contribuyeron en igual medida en la producción de este trabajo y el orden de aparición se corresponde con el arbitrio alfabético, por tanto ambas deben ser consideradas como primeras autoras al momento de difundir y/o citar el mismo.

1. De lo inefable al lenguaje como praxis: las tensiones entre lo dicho y lo no dicho. Nuestras preguntas

Eso no lo supe desde un principio, porque aún era inefable para mí ese todo aquello que andaba buscando, pero lo sé casi con certeza ahora y puedo incluso arriesgar una definición: todo aquello es todo lo otro; lo distinto a mí y a mi mundo; lo que se fortalece justo allí donde siento que lo mío es endeble; lo que se transforma en pánico y en voces de alerta allí donde lo mío se consolida en certezas; lo que envía señales de vida donde lo mío se deshace en descreimiento; lo que parece verdadero en contraposición a lo nacido del discurso o, por el contrario, lo que se vuelve fantasmagórico a punta de carecer de discurso: el envés del tapiz, donde los nudos de la realidad quedan al descubierto. Todo aquello, en fin, de lo que no podría dar fe mi corazón si me hubiera quedado a vivir de mi lado. (Restrepo, 2001, pp. 8-9)

Un fragmento de la novela *La multitud errante* (2001) de Laura Restrepo es la puerta de entrada para revisar el nudo complejo y denso que entrecruza las experiencias de mujeres, los decires que el lenguaje habilita para ellas, la irrupción del gesto testimonial y la praxis política. Es una entrada entre otras posibles. La elegimos interpeladas por dos elementos presentes en este soliloquio del personaje femenino protagonista: por una parte, la alusión a la búsqueda de una mujer que se revela como una experiencia ambigua de desconocerse y re-conocerse en una identidad que resulta extraña, aunque más propia; y por otra parte, la mención a un saber que era inefable, pero que en algún momento logra ser puesto en palabras. Estos elementos nutren la sospecha esbozada por la personaje acerca de que hay algo suyo y al mismo tiempo ajeno que se le presenta *verdadero porque no nace del discurso, el envés del tapiz donde los nudos de la realidad quedan al descubierto*, aquello que ha conocido porque no se quedó a vivir de su lado, en otras palabras, porque atravesó un umbral, el del encuentro con otros/as, el umbral que religa lo íntimo y lo público, lo personal y lo político.

El itinerario que proponemos aquí gravita en torno de las tensiones entre lo dicho y lo no dicho; entre lo habilitado en una situación histórica para ser pronunciado y aquello que insiste/irrumpe en las fronteras de la enunciability, el silencio y la escucha; entre el pasado y el presente; entre lo singular y lo colectivo. Para realizar este recorrido nos planteamos una serie de preguntas que nos permiten, a la manera de una hoja de ruta, tramar conceptos y argumentos: ¿Cómo se articulan las experiencias de mujeres transidas de la encarnadura sexual y las palabras disponibles/obturadas/silenciadas en los discursos legitimados socialmente? ¿Qué papel juega el gesto testimonial como discurso disruptivo y como praxis política feminista? ¿De qué manera los testimonios de mujeres muestran las huellas de las condiciones históricas que abren la posibilidad de que las sujetos hablen y sean escuchadas? ¿En qué medida la dialéctica entre pasado y presente; recuerdo/vivencia y relato; experiencia subjetiva y colectivización sorora de la experiencia configuran las modulaciones de los testimonios de mujeres acerca de esas experiencias? De lo que se trata en este trabajo, finalmente, es de intentar un recorrido para pensar esa frontera mujeril de los discursos, las narrativas, los testimonios desde una perspectiva situada y encarnada.

Este abanico de interrogantes tiene como telón de fondo una idea recurrente en planteos de pensadoras feministas como Adrienne Rich y Audre Lorde acerca de que los espacios contruidos por mujeres para la politización de las opresiones y malestares propician una palabra testimonial combativa. En *Nacemos de mujer* (1996) Adrienne Rich plantea: “Estoy cada

vez más convencida de que sólo el deseo de compartir una experiencia privada y muchas veces dolorosa, puede capacitar a las mujeres para crear una descripción colectiva del mundo que sea verdaderamente nuestro” (1996, p.51). En el mismo sentido Audre Lorde relata en *La hermana, la extranjera*:

Yo iba a morir tarde o temprano, hubiera hablado o no. Mis silencios no me habían protegido. Tampoco las protegerá a ustedes. Pero cada palabra que había dicho, cada intento que había hecho de hablar sobre las verdades que aún persigo, me acercó a otra mujer, y juntas examinamos las palabras adecuadas para el mundo en que creíamos, más allá de nuestras diferencias. (1984, p.5)

En esta línea, nuestro abordaje insiste en asumir el lenguaje como una praxis en la que las experiencias transidas de una encarnadura sexual establecen una dialéctica con las palabras, con la situación de enunciación, con el terreno de la historia.

El Hombre hace, dicen, y la Mujer es.

Haciendo y siendo. Hacer y ser.

Vale, yo soy escribiendo, Hombre.

Yo soy contando.

(«Je suis la où ça parle»,
dice la bella Héléne).

Yo soy diciendo y parlamentando.

Yo soy siendo

así. ¿Cómo hago el ser?

Igual que soy haciendo.

(...)

La escritora en el trabajo
es rara, extraña, particular,
sin duda, pero creo que no es
singular.

Tiende a lo plural.

Yo por ejemplo soy Ursula; señorita

Ursula Kroeber;

después, señora Le Guin;

Ursula K. Le Guin; esta última es

«la escritora», pero ¿quiénes eran,
quiénes son, las otras?

(...)

He ahí el buen momento.

El momento en el que la escritora plural
encuentra lo que debe escribirse.

A la luz del alba,

viendo con los ojos

del niño al despertar,

tumbada entre el dormir y el día,

en el cuerpo del sueño,

en el cuerpo de la carne,

que ha sido/es

feto, bebé, niña, muchacha, mujer, amante, madre,

ha contenido otros cuerpos,

seres incipientes, mentes por despertar, o que no
despertarían,

ha enfermado, ha resultado herida, se ha curado,

ha envejecido, nace y muere, morirá,

en el cuerpo mortal,

inagotable

de su trabajo:

He ahí el buen momento. (Le Guin, 2018, pp.278-280)

En conflicto con lo hegemónico, androcéntrico y sexista, las mujeres dicen a contrapelo, resisten al silencio, habitan contornos en sus prácticas discursivas, dan lugar a otras escuchas, fundan modos propios de convertir lo innominado

en contenido para las resistencias y las luchas antipatriarcales. Como señalan Yañez y Grasselli (2018), la toma de la palabra por parte de las mujeres es un intento inacabado por evocar lo vivido desde un registro singular/colectivo que nombra y cuestiona habitando ambivalencias y ambigüedades. Para ellas, asumir lo arduo de decir la experiencia inconveniente y ensayar su narrativa constituye un acto ético y político para la praxis feminista que hace audible lo inaudito y lo inscribe en el ámbito de lo público.

2. Experiencia, diferencia sexual y lenguaje: el decir de las mujeres

Según la filósofa argentina Ana María Bach, en la epistemología feminista se parte de la experiencia y se realiza un esfuerzo permanente por reivindicarla, a sabiendas de que las voces de las mujeres no sólo no han sido escuchadas sino que han sido desestimadas, encubiertas, o se las ha considerado subalternas en el contexto del sistema androcéntrico occidental (Bach, 2010). Bach entiende esta subalternidad de las experiencias de las mujeres en el sentido de que no hay institución que escuche y legitime el relato de las mismas; es decir que no pueden llevar a cabo eso que se denomina “acto de habla”, en buena medida porque carecen de autoridad para hacerlo, aun cuando se trata de sus propios temas o problemas (embarazos, abortos, violencias, abusos, etc.).

Un concepto de experiencia productivo para anudar en este sentido es el que proviene del trabajo de los intelectuales ingleses pertenecientes al círculo de Birmingham. E.P. Thompson sostiene que la experiencia es una dimensión que permite percibir los modos de agencia política de los sujetos frente a las condiciones heredadas del pasado. Pasado y presente se entrecruzan en la experiencia, también lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo colectivo (2001). Esta noción de experiencia así legada por Williams y Thompson remite a comportamientos, acciones, pasiones, resistencias, sentimientos, percepciones; una gama amplia de registros del mundo anclados a una subjetividad atravesada por la relación entre pasado y presente en el marco de un terreno no elegido, marcado por las circunstancias históricas. Entendida de este modo, la experiencia incluye la repetición de la vida cotidiana, y al mismo tiempo, los acontecimientos decisivos, las transformaciones en las condiciones de vida (Thompson, 2002). En referencia a Thompson, especialmente, la dimensión subjetiva resulta central para considerar lo corporal en relación a la experiencia en la tradición de los estudios culturales británicos, es decir, su carácter sexuado. Los ecos se ligan, en este sentido, con la idea de experiencia que aportan los estudios feministas. Como ha señalado Bach (2010) pero también Dorothy Smith (1989), Shari Stone-Mediatore (1999), Adrienne Rich (1996), entre otras, la experiencia remite fundamentalmente a poner de relieve la diferencia corporal y las consecuencias políticas que esto tiene para las mujeres. Desde los grupos de concienciación hasta la exposición de las marcas sexuales, corporales y subjetivas en la construcción del conocimiento, la de experiencia es una categoría ampliamente trabajada por la teoría feminista por sus potencialidades para pensar de modo complejo sus anudamientos entre lo subjetivo, lo corporal, el tiempo, la ubicación (Fernández Hasan, 2018). Stone-Mediatore (1999) la define como ubicada, fuente de crítica y rebelión, marcada por relaciones de dominación y generadora de discursos y prácticas que permiten recordar y relatar vivencias de dominación y resistencia.

Esta conceptualización permite historizar los modos de transitar las vivencias, de significarlas, de nombrarlas, de politizarlas, o bien, de no poder hacerlo, de intentarlo sin conseguirlo. La

temporalidad surge como un elemento clave, así como el vínculo con el ámbito de lo colectivo que se juega en la elaboración, interpretación y narración de las experiencias de mujeres. Es decir que la puesta en el orden del lenguaje de las experiencias tiene para las mujeres la complejidad de producirse en una trama de posibilidades e imposibilidades dadas por las condiciones históricas (políticas, culturales, sociales) en las que esa experiencia es atravesada, recordada, significada y relatada y al mismo tiempo aunque no siempre de manera explícita, cómo aparece tematizada la relación cuerpo/experiencia y hasta dónde esa relación puede expandirse. En este sentido, Yañez y Grasselli (2018) se preguntan por las condiciones en las que podemos escribir las mujeres y si existe la posibilidad efectiva de legitimar las voces de las escrituras múltiples vinculadas a la diferencia sexual, racial, de clase.

Aproximarse a este conjunto de tensiones implica comprender, como lo plantearan Bajtín (1989) y Voloshinov (1976), que el lenguaje en el cual se dice la experiencia es un campo de disputa ideológica. Para el Círculo Bajtín, la palabra es una arena de combate dado que el significado del signo está acuñado socialmente en el marco de la lucha de clases, lo que produce que en él convivan en conflicto valoraciones hegemónicas y subalternas. Los sectores dominantes en su necesidad de mantener un orden establecido se esfuerzan por impartir al signo ideológico un carácter unívoco, por extinguir u ocultar la lucha entre los juicios sociales de valor que aparecen en su seno. No obstante, en los momentos de crisis sociales o cambios revolucionarios, cuando el combate social se encuentra en un punto álgido, los sentidos silenciados salen a la superficie con valoraciones opuestas a los acentos hegemónicos, en pugna por apropiarse del signo.

La tradición de la filosofía del lenguaje se encuentra con algunos de los planteos de la teoría feminista que, tomando como punto de partida el hecho de que las relaciones de dominación patriarcales se entrelazan con las relaciones de dominación capitalistas, señalan la posición de subalternidad y marginalidad políticas, sociales, económicas, culturales y también discursivas en las cuales esas relaciones de dominación colocan a las mujeres. Como señala la teórica italiana, Giulia Colaizzi (1990, pp.17-18), sea cual sea la clase social explotada en los diferentes estadios del desarrollo económico, las mujeres siempre han sido explotadas en cuanto tales, desde el momento en que, excluidas de los procesos de producción y del control de los medios de producción, han sido relegadas al papel 'natural' de re-productoras de la fuerza de trabajo: un papel al que no se la ha otorgado ningún tipo de reconocimiento social. Las mujeres, por ello, han tenido que soportar una forma de explotación que ha sido al mismo tiempo explotación de clase y explotación de género y que ha pasado por la expropiación y cosificación de sus cuerpos, usados no sólo para reproducir otros cuerpos con destino a la sociedad *productiva* de los varones, sino como objetos para el placer masculino y para el intercambio que consolida la economía patriarcal y los lazos entre los varones. En este marco, Colaizzi (1990) sostiene que las sociedades patriarcales no son sólo regímenes de propiedad privada de los medios de producción, también lo son de la propiedad lingüística y cultural, sistemas en los que el nombre del padre es el único “nombre propio”, el nombre que legitima y otorga autoridad y poder, el *logos* que controla la producción de sentidos y determina la naturaleza y cualidad de las relaciones, el *modus* propio de interacción humana.

Por su parte, Patrizia Violi (1991) plantea que, dado que la diferencia sexual constituye una dimensión fundamental de nuestra experiencia y de nuestra vida, y que no existe ninguna actividad que no esté en cierto modo marcada, señalada, o

afectada por esta diferencia en alguna de sus facetas, el hecho de que el lenguaje tienda a la neutralización e invisibilización de la diferencia sexual, esto debe interpretarse como la inadecuación del lenguaje con respecto a las mujeres (Violi, 1991, pp.14-15). Se trata de reconocer que varones y mujeres no se encuentran en la misma posición ante el lenguaje porque la diferencia entre masculino y femenino no está simbolizada en el mismo nivel, es decir, conforme a las diferencias específicas, sino que ya está inscrita según una doble articulación de sujeto y objeto, de primer término y de término derivado, de término definidor y su negación. De este modo, las mujeres se encuentran atrapadas en una situación paradójica: situadas como sujetos hablantes en un lenguaje que ya las ha construido como objetos. Para acceder a la posición de sujetos, las mujeres tienen que identificarse con la forma universal, la de lo masculino, y negar por tanto lo específico de su género, invalidando la diferencia. Esta diferencia se convierte en aquello de lo que no se puede hablar, no se llega a mencionar, no en virtud de una imposibilidad metafísica, sino como resultado de una exclusión, una prohibición histórica. Las experiencias de las mujeres se sitúan en el espacio de lo no dicho de la cultura masculina, lo no dicho desde el punto de vista histórico, no su indecible ontológico (Violi, 1991). El siguiente extracto de “Egoísta” de Leila Guerriero habilita, a través del repaso de la rutina diaria, recorrer los velos de lo no dicho (por oscuro, por abyecto, por mísero) y que, al mismo tiempo, por ser prohibido para las mujeres, permite entre los resquicios, la entrada de la felicidad.

Fue un día tan bueno. Un día como un trozo de tela bien planchado. Como un vidrio sin mácula. Como una madera. Sin más planes que levantarse y vivir. Un día sin secretos. Sin prisa por terminar nada porque no había nada que empezar: no hacía falta. Un día sin ganancias ni pérdidas, sin sucia ansiedad, sin impaciencia. Un día como una casa donde todo está hecho. Sólido. Limpio. Recto. ¿Qué fue? Todo estaba en orden. Todo estaba donde debía estar. Nada puede hacerle daño a un día como ese, que llega desde el centro de la tierra y se planta sobre la superficie como una caja perfecta, blanca, reluciente. ¿Fue el sol, fue la temperatura, fue la luz, fueron las gatas que se corrían entre ellas, fue el paseo en auto, fue la música, fue la merienda con mermelada recién hecha, fue la caminata sin rumbo, fue esa película inesperada en la televisión? Claro que no. Fue algo vil. Que vino del sitio del que provienen (toda) la felicidad y (toda) la desdicha. Fue que el día anterior, después de horas de maldita paciencia, de esclava paciencia, de espera lenta y dura, de estar quieta, de permanecer con la tozudez de un pescador clavando palabras trabajosamente en la pantalla de la computadora —como pequeños cortes infectados, como cofres inconexos, como cosas muertas— sin que nada pasara, el viejo engranaje de toda la vida se puso en marcha y un pequeño vibrón débil y movedizo brotó dentro de mí y me abalancé sobre él y lo hice rodar como una piedra modesta, de aquí para allá, hasta que lo apreté entre los dientes y, como quien lleva su presa al río, lo ahogué en un nido de frases, y de ese ínfimo cogollo de emoción salió algo, chorreante, que era lo que yo quería. Fue eso, nada más. Unas cuantas palabras. Un párrafo. No otra cosa. Una felicidad egoísta, miserable y pasajera (Guerriero, 2019, p.101).

Leonor Calvera, en este sentido, reflexiona acerca de que las mujeres, en tanto sujetos subalternos, inscriben sus experiencias bajo los “umbrales de tolerancia del patriarcado” (1990). Así, los modos de decir esas experiencias, los relatos y narrativas, las formas de nombrar ingresan en el lenguaje, por así decirlo, alienadas, expropiadas de un sentido para sí, o bien, ambivalentes, en resistencia; también violentando las palabras,

ensayando otros decires. No obstante, en momentos históricos en los que las correlaciones de fuerza y las conquistas de las luchas de las mujeres abren una brecha, estas experiencias logran arrebatarle al silencio y a los discursos dominantes un locus de enunciación y una palabra articulada como Sujeto (Sujeta). Estas experiencias, al romper el silencio, quiebran las “jerarquías epistémicas” de los discursos dominantes y de las instituciones que los sostienen (Calvera, 1990). Esa palabra mujeril dice rechazando el lugar de otredad impuesta y empuñando la inscripción en el orden de lo político, del lenguaje y de una tradición histórica las vivencias silenciadas y marcadas, no sólo por las opresiones de clase y raciales, sino también por las consecuencias políticas de la diferencia sexual.

3. Las modulaciones discursivas femeniles como gesto: el valor ético y político de la palabra testimonial

Como señalaran Pêcheux (1976) y Angenot (2010), el discurso, socialmente situado, dice aquello que es posible a partir de lo que se ha denominado condiciones históricas de decibilidad. De manera que en esta tensión entre el orden de lo real y el del lenguaje se teje la materia discursiva sobre las experiencias de mujeres.

En la misma tradición de Bajtín, Angenot concibe al discurso como un hecho inscripto históricamente y acentuado a partir de determinada evaluación social. El *discurso social* implica una mirada totalizadora de un complejo entramado de voces que dan cuenta de *lo enunciable* y *lo decible* en una instancia específica de la historia. A su vez, esa aceptabilidad generalizada en las producciones discursivas de una sociedad dada supone la existencia de cierto orden hegemónico como regulador básico del discurso social, aunque ese orden no sea exclusivamente discursivo, sino que se relacione íntimamente con “los sistemas de *dominación* política y *explotación* económica que caracterizan una formación social” (Angenot, 2010, p.29). No obstante, en diálogo con el pensamiento gramsciano, Angenot sostiene que si la hegemonía instituye un orden dominante esto no implica inexistencia o anulación total de contradicciones. La hegemonía aparece, más bien, como el efecto de múltiples conflictos en una relación dialéctica de dominaciones y resistencias.

En articulación con esta perspectiva podemos vincular la idea de que las modulaciones discursivas desde las cuales las mujeres ponen en palabras sus experiencias marginalizadas se configuran a contrapelo de lo hegemónico, es decir, se articulan en un gesto de palabra testimonial capaz de perforar aquello que se acepta como lo decible y lo audible. Para Foucault (2002), el sistema de relaciones entre lo no dicho y lo decible en tanto enunciado define “el archivo”. El archivo se ubica entre la *langue*, la posibilidad de decir, y el *corpus*, conjunto de palabras ya dichas o pronunciadas o escritas efectivamente (Foucault, 2002). Por el contrario, Agamben define al *testimonio* como el “sistema de relaciones entre el adentro y el afuera de la *langue*, entre lo decible y no decible en toda lengua; o sea, entre la potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir” (Agamben, 2002, pp.151-152).

Estas conceptualizaciones de Agamben resultan valiosas puesto que señalan que la potencia semántica y performativa de un enunciado testimonial radica en el hecho mismo de que tenga lugar (Agamben, 2002, p.144). El concepto de archivo corresponde básicamente al sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados que configuran un campo de saber. Es aquello que puede ser dicho. Se trata de las reglas que fijan los límites del juego y que permiten la reactualización permanente de esas mismas reglas. La noción

de testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, imposibilidad que cobra existencia por medio de la posibilidad de hablar. Su existencia reenvía al afuera del lenguaje, es decir, su haber sido puesto en palabras señala la contingencia histórica de sus condiciones de producción. Por ello mismo “el testimonio”, al contrario del archivo que concibe al sujeto como “simple función” o como “posibilidad vacía”, instaura la relación entre la posibilidad de decir y su tener lugar, entre la posibilidad de decir y la imposibilidad de decir, como contingencia, como un poder no ser.

Deborah Levy, en “Cosas que no quiero saber” (2019) muestra de qué manera aquellas experiencias que no estaban destinadas a ser dichas, irrumpen, son narradas y se vuelven políticas al colectivizarse.

La Madre era La Mujer que el mundo entero había imaginado hasta la saciedad. Costaba mucho renegociar la fantasía nostálgica del mundo acerca de nuestro propósito en la vida. El problema radicaba en que también nosotras albergábamos toda suerte de imaginaciones descabelladas acerca de lo que debería «ser» la Madre y nos atormentaba el deseo de no decepcionar. Todavía no habíamos comprendido del todo que la Madre, tal como la imaginaba y politizaba el Sistema Social, era un engaño. El mundo quería más a esa falsa ilusión que a la madre. De todos modos, nos sentíamos culpables ante la idea de desvelar el engaño por si el nicho que habíamos construido para nuestros amados hijos y nosotras mismas se nos derrumbaba alrededor de las deportivas sucias de barro, cosidas probablemente por niños esclavos en talleres tercermundistas repartidos por todo el planeta. Era misterioso porque a mí me parecía que el mundo masculino con sus proyectos políticos (jamás a favor de los niños y las mujeres) en realidad sentía celos de la pasión que nos despertaban nuestros hijos. Como todo lo relacionado con el amor, nuestros hijos nos hacían inmensamente felices —e infelices—, pero nunca tan desgraciadas como nos hacía sentir el neopatriarcado del siglo veintiuno. Se nos exigía ser pasivas pero ambiciosas, maternales pero eróticamente enérgicas, abnegadas pero realizadas: teníamos que ser Mujeres Modernas Fuertes al tiempo que vivíamos sometidas a todo tipo de humillaciones, tanto económicas como domésticas. Si bien nos sentíamos culpables por todo casi todo el tiempo, no estábamos seguras de qué habíamos hecho mal (...) Adrienne Rich, a la que estaba leyendo por aquel entonces, lo decía exactamente así: «Ninguna mujer está completamente integrada en las instituciones concebidas por la conciencia masculina». Eso era lo raro. Para mí empezaba a evidenciarse que la Maternidad era una institución concebida por la conciencia masculina. Esta conciencia masculina era inconsciencia masculina. Necesitaba que sus socias, que además eran madres, pisotearan sus propios deseos y atendieran primero a los deseos masculinos y luego a los deseos de todos los demás. Nosotras probábamos a anular nuestros deseos y descubríamos que se nos daba bien. E invertíamos gran parte de nuestra energía vital en crear un hogar para nuestros hijos y nuestros hombres (Levy, 2019, pp.15-16).

El valor político y ético del testimonio radica justamente en que relata una vivencia destinada a no ser dicha, y sin embargo narrada. Si se consideran los discursos como *praxis social* que se inscribe en el terreno de la historia, su emergencia porta la evidencia no sólo de una irrupción en el *archivo* (lo habilitado para ser dicho, recordado, pronunciado, narrado), sino concomitantemente de un momento de ensanchamiento de los márgenes de aceptabilidad de lo que puede ser pronunciado y escuchado. Esa apertura para la enunciable y la audibilidad

se configura en un movimiento dialéctico a partir del cual la posibilidad de lo narrable es habilitada por procesos sociales y políticos, por encuentros de trayectorias singulares marcadas por esos procesos, por entramados de solidaridades entre sujetos/as; y al mismo tiempo, el acontecer mismo del testimonio impacta sobre ese devenir histórico, colectivo y subjetivo. Por ello, consideramos que entre el relato singular y el *archivo* se establece una relación tal que abre o cierra la posibilidad de que los/las sujetos hablen, de la misma manera que modela las formas de narración de las experiencias políticas y las maneras de (re)significarlas. Así, las formas de recordar/olvidar/narrar/nombrar la experiencia de la sexuación dependen de las condiciones histórico-sociales. En ese sentido es posible reconocer momentos que marcan inflexiones significativas para la emergencia de relatos testimoniales sobre experiencias de mujeres que se articulan como una praxis política.

4. Narrativa testimonial como praxis feminista

Esta noción de testimonio, configurada sobre la tensión entre experiencia y lenguaje, tiene para la reflexión feminista dos dimensiones insoslayables imbricadas con la praxis política: la tensión que establece entre pasado y presente, y la relación entre lo singular y lo colectivo.

La palabra testimonial de mujeres refiere a relatos que, desde una mirada benjaminiana, suelen “adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 1982: 108). Ello implica capturar una imagen del pasado que reclama hilvanar la historia de los/las derrotados/as reconstruyéndola desde el presente, a partir de las significaciones elaboradas desde el ahora, en vínculo con las necesidades de las luchas actuales y su inscripción en una tradición de rebeldía. Ese instante de peligro en el cual se toma la palabra testimonial constituye un momento de una peligrosidad doblemente orientada, dado que, por una parte, tiñe la situación de enunciación de lo rememorado/dicho, es decir, las condiciones materiales y subjetivas en que el testimonio es pronunciado, y por otra, impregna los efectos del enunciado en el presente por constituir una intervención política contrahegemónica y antipatriarcal.

Para aquellas personas de nosotras
que fuimos marcadas por la impronta del miedo,
esa línea leve del centro de nuestras frentes,
de cuando aprendimos a temer mamando de nuestras madres
porque con este arma,
esta ilusión de que podría existir un lugar seguro,
los pies de plomo esperaban silenciarnos.
Para todas nosotras personas,
este instante y este triunfo
supuestamente, no sobreviviríamos (Lorde, 1995, p.39).

Ana Amado señala que si la experiencia sobre la cual se relata en un testimonio es significada y elaborada desde el presente; esos acontecimientos se “recrean” en la narrativa testimonial desde una dinámica en la cual se pone en juego el devenir identitario de los/las sujetos en el tiempo, así como el diálogo entre las memorias individuales y las memorias sociales (Amado, 2009, p.514). En un sentido similar, Pilar Calveiro dice que el testimonio en tanto “práctica resistente” es una actualización de experiencias que parte del rescate de “escombros”, fragmentos abandonados, recuperados, que se ensamblan de distintas maneras de acuerdo con las urgencias de cada presente. “No construye un relato completo, coherente, fijo y repetitivo ni se fija en el pasado para traerlo supuestamente intacto sino que parte de “lo roto (y lo derrotado), del “resto” recuperable, del que nos hablaron tanto Benjamin como Agamben, para rearticularlo con

las urgencias actuales” (Calveiro, 2014).

Para aquellas de nosotras que escribimos, es necesario examinar no sólo la verdad de lo que decimos, sino la verdad del lenguaje que usamos para decirlo. Para otras, el compromiso es compartir y difundir también esas palabras que nos son significativas. Pero principalmente, para todas nosotras, es necesario transmitir, con nuestros actos y palabras, esas verdades en las que creemos y que sabemos más allá de lo racional. Porque sólo de esta manera podemos sobrevivir: participando en un proceso de vida creativo y continuo, un proceso de crecimiento.

Y nunca es sin miedo; a la visibilidad, a la inclemente luz del escrutinio y quizás de los juicios. Al dolor, a la muerte. Pero ya hemos sobrevivido a todo eso, en silencio, excepto a la muerte. Y constantemente me recuerdo a mí misma que si hubiera nacida muda, o hubiera mantenido un voto de silencio durante toda mi vida para estar a salvo, aun así habría sufrido y aun así moriría (Lorde, 2019, pp.31-32).

Walter Benjamin conceptualiza la figura del *narrador* (a), es decir, aquel que ha sabido cobijar las narraciones quebradas por la vivencia de la violencia, restos de discursos recuperados de los desgarramientos que produce la opresión, y aguardar el momento para re-articularlos laboriosamente en relatos resignificados desde un presente en el que se pueda inscribir esa historia como experiencia histórica colectiva (Benjamin, 1991).

Desde temprana edad tuve un sentido muy claro de quién era, de lo que quería y de lo que era justo. Tenía una voluntad fuerte, era testaruda. Esa voluntad intentaba continuamente movilizar mi alma bajo mi propia soberanía, vivir mi vida a mi manera, por muy inapropiada que les pareciera a los demás. Terca. Ni siquiera de niña era obediente. Era “haragana”. En lugar de plancharle las camisas a mi hermano pequeño o limpiar los armarios, me pasaba largas horas estudiando, leyendo, pintando, escribiendo. Cada pedacito de fe en mí misma que había reunido concienzudamente se llevaba una golpiza diaria. Nada en mi cultura me proporcionaba aprobación. *Había agarrado malos pasos. Algo en mí estaba “muy mal”. Estaba más allá de la tradición* (Alzaldúa, 2016, p.56).

Este extracto de *Bordelands*, La frontera de Gloria Anzaldúa nos interna en esas narrativas subalternas donde opresiones cruzadas (género, racialidad, clase) dan cuenta de diferentes violencias superpuestas, dichas dolorosa y descarnadamente. Según Benjamin (1987), el procedimiento del montaje aparece como la estrategia narrativa central de este tipo de relato testimonial. Si entendemos el montaje literario en términos benjaminianos, lo que emerge en primer plano, es la técnica de construcción de lo narrado, puesto que se pone al descubierto el proceso de producción de los relatos, es decir, se propone a la escritura como *actividad* o más bien como *praxis*. En tal sentido, el montaje genera varias implicancias estético-políticas en relación a lo testimonial. Aquí Anzaldúa, nuevamente:

parece que no puedo levantar mi ánimo. estoy acunada en los brazos de Coyolxauhqui, habitando las profundidades de la noche de la conciencia. se siente como si aquí es donde necesitara estar por ahora. necesito honrar la oscuridad. acá un poema que escribí ahora-el primer borrador de mierda: Sanando heridas
He sido abierta de par en par
por una palabra, una mirada, un gesto-
de mí misma, pariente y extraña.

Mi alma salta,
se escabulle, se esconde
rengueo aquí y allá
buscando consuelo
tratando de convencerla de que vuelva a casa
pero la mí que es casa
se ha vuelto una extraña sin ella.
Gimiendo, tiro de mi pelo
chupo el moco y lo trago
coloco ambas manos sobre la herida
que después de todos estos años
aún sangra
sin darme cuenta nunca que para sanar
tiene que haber heridas
para reparar debe haber daño
para luz debe haber oscuridad (Anzaldúa, 2021, p.260).

En primer lugar, una escritura que revela su construcción misma, expone su hechura a partir de materiales que han sido rescatados como consecuencia de búsquedas y hurgamientos, y que luego han sido enlazados para producir el relato testimonial. Los textos no son presentados como objetos acabados y puestos en circulación, sino que se manifiestan como el resultado de un proceso previo, es decir, se trata de un trabajo de producción que queda en evidencia y que está dado fundamentalmente por la manipulación y organización crítica de materiales discursivos dispersos a causa del desarrollo de la lucha entre grupos sociales. Así, esta estrategia permite reconocer que la realidad histórico-social constituye un “campo de batalla”, que los fragmentos recuperados son huellas que dan cuenta de las fracturas, desgarramientos y discontinuidades que caracterizan a la historia de los vencidos, una historia “intermitente”, “subterránea” y “espasmódica” marcada por el conflicto entre clases y sus parciales y transitorias resoluciones.

La historicidad del testimonio, es decir, el hecho de que la palabra testimonial se diga y se re-signifique desde el presente, es la fuente de su vitalidad como praxis política. Los distintos presentes desde los cuales se ha actualizado y se actualiza la experiencia habilitan nuevas miradas e interpretaciones, nuevas articulaciones entre las batallas colectivas libradas contra las injusticias del pasado y las luchas contra las violencias del presente, nuevos modos de nombrar, conocer, otorgar sentido subjetivo y social a una experiencia que hasta el presente ha permanecido inefable. En este sentido, el testimonio desplaza, a la luz de los distintos escenarios históricos, las fronteras entre lo dicho y lo no dicho. Al mismo tiempo invita, como sugiere Olga Grau (2013), literata y pensadora feminista chilena, a considerar la dificultad de encontrar las palabras para nombrar algo que queda pendiente, que no se deja nombrar tan simplemente, como una especie de buen augurio, como una posibilidad promisorio. Lejos de los planteos académicos que ponen el énfasis en los límites del lenguaje para nombrar la experiencia y de los posicionamientos que insisten en que la experiencia no existe por fuera de la narración; elegimos pensar en las experiencias que no ingresan en el orden del discurso, experiencias que tardan en adquirir nominación, experiencias que son dichas de modo ambivalente y contradictorio como ese “resto” no enunciado todavía, que excede al lenguaje y que espera que seamos capaces de crear nuevas palabras y discursos para nombrarlo y problematizarlo.

Por primera vez, la puerta de su habitación estaba cerrada. La habían arreglado ya; una venda de tela blanca apretaba su cabeza, pasando por debajo de la barbilla, recogiendo toda la piel alrededor de la boca y de los ojos. Estaba cubierta hasta los hombros por una sábana, con las manos ocultas. Parecía una pequeña momia. Habían dejado a cada lado de

la cama las barras destinadas a impedirle levantarse. Quise ponerle el camisón blanco bordado que ella había comprado antaño para su entierro. El enfermero me dijo que una mujer del servicio se encargaría de hacerlo, y pondría también sobre ella el crucifijo, que estaba en el cajón de la mesilla de noche. Faltaban los dos clavos que fijaban los brazos de cobre sobre la cruz. El enfermero no estaba seguro de encontrarlos. Esto no tenía importancia, yo deseaba que le pusiesen a pesar de todo su crucifijo. Sobre la mesa de ruedas estaba el ramillete de forsythias que yo había traído la víspera. El enfermero me aconsejó que fuese en seguida al registro civil del hospital. Durante ese tiempo harían el inventario de los efectos personales de mi madre. Ésta no tenía ya casi nada suyo: un traje sastre, unos zapatos de verano azules, una maquinilla de afeitar eléctrica. Una mujer comenzó a gritar, la misma desde hacía meses. Yo no entendía que todavía estuviese viva y que mi madre estuviese muerta (Ernaux, 1988, pp.6-7).

Los testimonios y narrativas de mujeres han demostrado su fuerza nominativa para crear un lenguaje-otro que constituye una praxis colectiva de reconocimiento de las violencias y los silenciamientos, al mismo tiempo que habilitan la crítica y la posibilidad de transformación de la situación de opresión. A propósito, Stone-Mediatore (1999) sugiere que la experiencia diaria de las mujeres como parte de los sectores subalternos está no sólo delineada por el discurso hegemónico, sino que contiene elementos de resistencia, contrahegemónicos: elementos que, cuando están estratégicamente narrados, desafían las ideologías que naturalizan el orden social dado. Así la experiencia puede ser rearticulada de tal forma que las imágenes narradas permitan confrontar esas tensiones experimentadas más constructivamente (Stone-Mediatore, 1999, p.97).

La experiencia que facilita la constitución de discursos de oposición y que alienta prácticas contrahegemónicas está compuesta por tensiones entre experiencia y lenguaje; esas tensiones transforman los procesos colectivos de resignificación en una dinámica histórica inacabable, infinita. Tensiones que son soportadas subjetivamente como contradicciones dentro de las experiencias, es decir, refieren a conflictos entre la percepción que se tiene del mundo -construida ideológicamente-, y las reacciones a estas imágenes a múltiples niveles políticos, psicológicos, discursivos e incluso corporales. Esa incomodidad con el discurso excede lo que está expresado en las categorías discursivas dadas (dominantes), las rebasa, permitiendo repensar las tensiones entre la experiencia y el lenguaje recibido y abrir un trabajo de articulación a contrapelo. Los relatos sobre experiencias pueden contribuir a percibir contradicciones en la propia experiencia, facilitando un hablar, un escribir y un hacer de oposición (Stone-Mediatore, 1999).

Malestares, ambivalencias y contradicciones que atraviesan las experiencias a menudo surgen, como ha visto Dorothy Smith (1989), a partir de un diálogo entre lo vivido y la necesidad de evocarlo, para uno/a mismo/a o para algún/a interlocutor/a. La dimensión de lo colectivo resulta crucial en la medida en que el terreno discursivo de un “nosotras” desnaturalizador de las experiencias neutralizadas, invisibilizadas, marginalizadas, silenciadas cobra sentido político cuando resuena en las experiencias de otras, en sus balbuceos, en sus historias dichas desafiando los mandatos de silencio, en sus gritos. También cuando se hace audible para otras y otros a partir de la existencia de un diálogo en el que se re-escribe la experiencia personal como parte de la lucha común. Se trata de la toma de la palabra por parte de las mujeres en un intento inacabado por capturar al menos una parte de la vivencia corporizada, evocando lo vivido desde el presente y desde un registro colectivo que nombra y

cuestiona habitando tensiones y ambigüedades.

El hombre de la bolsa era uno y se llevaba niños.
Las mujeres de la bolsa somos muchas y salimos de ellas para que no haya ni una menos.

Hay una historia política de la bolsa. Si la cartera era míticamente revoltijo cosmético, dejó de serlo cuando escondió armas revolucionarias, panfletos militantes, cuadernos de estudio, libros y planos; la bolsa la amplía y hace funcional,

¿Y la bolsa de basura? Sacarla implica expulsar afuera del hogar los desechos de la vida productiva. Cuando aparecieron las bolsas de consorcio, el objeto pasaba por el espacio que el feminismo llamó del llamado trabajo invisible a herramienta laboral del encargado de edificio; la utilería del asesino hoy incluye la bolsa y el container, la cloaca y el pozo ciego en donde la razón práctica devela un horror semiótico: las mujeres son basura.

Activar desde la bolsa no significa invitar a una identificación sacrificial o melancólica con las víctimas; ocupar el lugar en donde se encubrió el cadáver y romperlo para leer y hablar es evocar aquello que la muerte tiene para decir aún desde el silencio, por eso de que “el cadáver habla”, da señales de su identidad, pistas que llevan al asesino como lo demuestra la tradición política del Equipo Argentino de Antropología Forense.

Que la bolsa se transforme en el símbolo del luto popular y el compromiso porque no haya ni una menos (Moreno, 2019, pp.220-221).

Decir la experiencia, pronunciar un testimonio, constituye un acto ético y político para la praxis feminista, porque hace audible lo inaudito y lo inscribe en el ámbito de lo público. De Lauretis, en su texto, *Alicia ya no* (1992) hace alusión a un discurso de la confrontación como estrategia de audibilidad y decibilidad a partir de la certeza de la multiaccidentalidad del lenguaje, es decir, de la disputa por el sentido que es constitutiva de todo enunciado, de la controversia que puebla al lenguaje con las intenciones de los otros, con los acentos de los amos y de quienes resisten. Su planteo sostiene que las mujeres no podemos entrar en “una conversación” en tanto sujetos sin provocar una discusión, sin rechazar los sentidos hegemónicos patriarcales, sin visibilizar el malestar generado por la contradicción de tener que usar la “lengua de los amos”. El rechazo a las metáforas anquilosadas, el cuestionamiento del código, la redefinición del contexto hace posible una lucha por la institución de los modos de decir la vida (De Lauretis, 1992, pp.13-15). La articulación misma de esta palabra testimonial se presenta como un gesto de rebeldía frente al orden patriarcal, desafía sus límites, deconstruye sus naturalizaciones, expande para nosotras el horizonte de “lo posible” y construye nuevas metáforas, otras narrativas que nos permiten mundos alternativos.

Consideraciones finales. El decir político de las mujeres

Los testimonios feministas que relatan experiencias exhiben los tensos vínculos entre lo subjetivo y lo colectivo configurados en trayectorias vitales en las que el relato de la experiencia muestra la dialéctica existente entre el ser humano y su temporalidad como lo vivido dramáticamente por una sujeto, en un terreno no elegido, históricamente marcado.

Como señalan Claudia Bacci y Alejandra Oberti (2022, p.11), el estatuto del testimonio en relación con la construcción de memorias reside en comprenderlo como un acto disruptivo, polifónico y controversial donde el nudo entre lenguaje, experiencia y subjetividad singular/colectiva deviene en práctica social y política. Todo testimonio que es producido, o bien leído, en clave feminista, es decir desde una política discursiva antipatriarcal, es un acto de desobediencia política que opera de modo disruptivo, desplazando los límites de lo decible y lo audible, haciendo narrables otros pliegues de la experiencia, creando modulaciones para una ética feminista de la metáfora: modos contestatarios de simbolización en una dialéctica con el cuerpo, la diferencia sexual y las consecuencias que la sexuación tiene en los trayectos vitales subjetivos y colectivos de los sujetos feminizados.

Nos propusimos en este trabajo responder algunas preguntas nodales en torno a la relación entre experiencias de mujeres y su carácter sexuado; la manera en que los testimonios femeninos permiten leer las marcas de su producción, del momento histórico en que emergen y de las posibilidades o limitaciones de quienes dicen para decir; de cómo la relación entre pasado y presente, experiencia subjetiva y colectivización sorora, recuerdo y relato dan forma a modulaciones diferenciales cuando las mujeres narran, configurando testimonios capaces no sólo de (re) crear una vida a partir de la memoria sino de materializar mundos otros.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2002).** *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Barcelona: Anagrama.
- Angenot, Marc (2010).** *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Anzaldúa, Gloria (2021).** *Luz en lo oscuro*. Buenos Aires: Hekht libros.
- Anzaldúa, Gloria (2016).** *Borderlans. La frontera*. España: Capitán Swing.
- Bach, Ana María (2010).** *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Bacci, Claudia y Oberti, Alejandra (Comps.). (2022).** *Testimonios, género y afectos: América Latina desde los territorios y las memorias al presente*. Villa María: Edivim.
- Bajtín, Mijail (1989).** *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1987).** El autor como productor. En: *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1982).** *Para una crítica de la violencia*, México: La nave de los locos- Premiá editora.
- Calveiro, Pilar (2014).** *Sentidos políticos del testimonio en tiempos del miedo*. Ponencia.
- Calvera, Leonor (1990).** *Mujeres y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: GEL.
- Colaizzi, Giulia (1990).** Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate. En: *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (1992).** *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. España: Ediciones CátedraS.A.
- Ernaux, Annie (1988).** *Una mujer*. Barcelona: Seix Barral.
- Foucault, Michel (2002).** *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guerriero, Leila (2019).** *Egoísta. En Teoría de la gravedad*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Grau-Duhart, Olga (2013).** La materialidad de los vínculos para pensar una (im)posible erótica política. En: *IX Jornadas de Investigación en Filosofía*, La Plata, Argentina. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2910/ev.2910.pdf
- Le Guin, Ursula K. (2018).** *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Madrid: Círculo de Tiza.
- Levy, Deborah (2019).** *Cosas que no quiero saber*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Lorde, Audre (2019).** *Los diarios del cáncer*. Buenos Aires: Ginecosofía.
- Lorde, Audre (1995).** Letanía de la supervivencia. En: *The black unicorn*. Londres: W W Norton & Company.
- Lorde, Audre (1984).** *La hermana, la extranjera*. Madrid: JC Producción Gráfica-LIFS.
- Moreno, María (2019).** Mujeres de la bolsa. En: *Panfleto. Erótica y feminismo*. Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Pêcheux, Michel (1976).** *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid: Gredos.
- Restrepo, Laura (2001).** *La multitud errante*, Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Rich, Adrienne (1996).** *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Smith, Dorothy (1989).** *El mundo silenciado de las mujeres*. Santiago de Chile: CIDE.
- Stone-Mediatore, Shari (1999).** Chandra Mohanty y la revalorización de la 'experiencia'. En: *Revista Hiparquia*, 10(1), Buenos Aires, Asociación Argentina de Mujeres en Filosofía, [1996], pp. 85 a 109.
- Thompson, E. P. (2002).** Prefacio. En La formación de la clase obrera en Inglaterra. En: *Obra esencial*. Barcelona: Crítica.
- Violi, Patrizia (1991).** *El Infinito Singular*. Madrid: Cátedra.
- Voloshinov, Valentín (1976).** *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Yañez, Sabrina y Grasselli, Fabiana (2018).** Los vínculos entre lenguajes/experiencias/genealogías en escritos de dos autoras feministas del sur. En: *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (13), Chile. pp. 265-280.



El teléfono – Valparaíso, 2022

UN PUNTO DE VISTA A PARTIR DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.**El diseño de una investigación multidisciplinaria: síntesis del estado del arte, perspectiva teórica y avances del trabajo de campo.****UM PONTO DE VISTA DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS.****O projeto de uma pesquisa multidisciplinar: síntese do estado da arte, perspectiva teórica e avanços no trabalho de campo.****A POINT OF VIEW FROM ARTISTIC PRACTICES.****The design of a multidisciplinary research: synthesis of the state of the art, theoretical perspective and advances in fieldwork.***Estefanía Ferraro Pettignano*INCIHUSA – CONICET Universidad Nacional de Cuyo
eferraro@mendoza-conicet.gob.ar**RESUMEN**

Este artículo introduce una investigación en curso sobre cómo las prácticas artísticas implementadas en una institución de salud mental para adolescentes y jóvenes; son experiencias de recuperación y construcción del lazo social y comunitario. Se llevó a cabo un estudio de caso múltiple en el Centro Integral Provincial de Atención de Urgencias del Adolescente (CIPAU) (Mendoza- Argentina). El período abarca de 2021 a 2023. El artículo desarrolla una síntesis del estado del arte, la perspectiva teórica y describe, brevemente, la metodología y epistemología empleada. Dado que el análisis de datos no está finalizado, se presentan algunas reflexiones preliminares sobre potenciales de estas prácticas en el contexto seleccionado.

Palabras claves: prácticas artísticas, entramados comunitarios, salud mental, adolescencias y juventudes

RESUMO

Este artigo apresenta uma pesquisa em andamento sobre como as práticas artísticas implementadas em uma instituição de saúde mental para adolescentes e jovens são experiências de recuperação e construção de laços sociais e comunitários. Foi realizado um estudo de caso múltiplo no Centro Integral Provincial de Atención de Urgencias del Adolescente (CIPAU) (Mendoza - Argentina). O período abrange de 2021 a 2023. O artigo desenvolve uma síntese do estado da arte, a perspectiva teórica e descreve brevemente a metodologia e a epistemologia empregadas. Como a análise dos dados ainda não foi concluída, são apresentadas algumas reflexões preliminares sobre o potencial dessas práticas no contexto selecionado.

Palavras-chave: práticas artísticas, redes comunitárias, saúde mental, adolescência e juventude.

ABSTRACT

This article introduces ongoing research on how artistic practices implemented in a mental health institution for adolescents and young people are experiences of recovery and construction of social and community ties. A multiple case study was carried out in the Centro Integral Provincial de Atención de Urgencias del Adolescente (CIPAU) (Mendoza- Argentina). The period covers from 2021 to 2023. The article develops a synthesis of the state of the art, the theoretical perspective and briefly describes the methodology and epistemology employed. Given that the data analysis is not yet complete, some preliminary reflections on the potential of these practices in the selected context are presented.

Keywords: artistic practices, community networks, mental health, adolescence and youth.

Introducción

Este artículo¹ sintetiza una investigación en curso que establece diálogos entre los estudios artísticos, los estudios sociales y la perspectiva de la salud mental comunitaria. Se expone brevemente el estado del arte, la perspectiva teórica y algunos avances del trabajo de campo, no así, los resultados finales de la pesquisa. Estos serán presentados en futuras publicaciones.

La temática de la tesis doctoral *Entramar comunidad desde las prácticas artísticas. Experiencias artísticas en los talleres de una institución de salud mental para adolescentes y jóvenes. CIPAU: un caso de estudio (2021-2023)*, gira en torno al estudio de cómo las prácticas artísticas, que se llevan a cabo en contextos de salud mental para adolescentes y jóvenes, propician experiencias que colaboran en la reparación y construcción del lazo social y comunitario de las personas que participan de ellas. La pesquisa se realiza a partir del estudio de caso múltiple de una selección de talleres artísticos que se realizan desde el año 2021 al 2023, en el Centro integral provincial de atención de urgencias del adolescente (CIPAU)². Si bien en CIPAU se llevan a cabo diversos talleres artísticos, recreativos y deportivos que forman parte del abordaje. Se decidió trabajar con tres: *Taller de escritura creativa*, *Taller de teatro* y *Taller de arte textil*. Estos fueron seleccionados por las particularidades que presenta cada disciplina, las prácticas artísticas devenidas de estos, y en base a la narrativa de la mayoría de lxs adolescentes y jóvenes, que, en conversaciones informales, comentaron tener mayor resonancia con estas propuestas.

En este estudio de corte exploratorio y descriptivo (Stake, 2005; Yin, 1994), el problema de la pesquisa es en torno a una pregunta central: ¿de qué manera las prácticas artísticas son experiencias, que reparan y construyen el lazo social y comunitario de lxs adolescentes y jóvenes durante su estadía y participación en los espacios de taller? A su vez, nos interesa recuperar: ¿cómo son los espacios de talleres artísticos dentro de la institución?; ¿Qué dinámicas y modos de organización tienen?; y ¿Cuáles son las motivaciones, obstáculos y tensiones que emergen de la implementación de estas prácticas en el contexto seleccionado?

Respecto a la disciplina artística, disciplina principal desde la que se aborda esta investigación, indagamos si ¿dentro del campo del arte estas prácticas artísticas fomentan espacios de transformación social? Y, en otro sentido, ¿podrían ser analizadas a través de los conceptos de liminalidad y artivismo? Esta última pregunta nos interesa para adentrarnos en el análisis artístico de las experiencias estudiadas, no tanto en un sentido descriptivo, sino en una dirección cualitativa que pueda dar cuenta de las características y particularidades acerca de lo que se puede producir artísticamente en estos contextos.

Nos interesa, entonces, analizar desde una perspectiva crítica y situada (Bach, 2010; Haraway, 1991; Rich, 2010; Smith, 1989) cómo las prácticas artísticas son experiencias de reparación y/o construcción del lazo social y comunitario en contextos de salud mental públicos para adolescentes y jóvenes, a través del estudio de caso de los talleres de artes de CIPAU (2021 – 2023). En función de este objetivo central identificamos que para ahondar en el problema se requiere: 1) analizar cómo las prácticas artísticas promueven la reparación y/o construcción del lazo social y comunitario de jóvenes y adolescentes, que asisten a la institución; 2) interpretar desde los conceptos de arte para la transformación social, liminalidad y artivismo las prácticas artísticas seleccionadas; 3) analizar las características, dinámicas y modos organizativos de los espacios de taller dentro de la institución; 4) especificar y analizar las motivaciones, tensiones y obstáculos institucionales en relación a la implementación de las prácticas artísticas en el contexto seleccionado.

La perspectiva epistemológica de esta investigación es desde los conocimientos situados y el enfoque del punto de vista (Haraway, 2019; Smith, 2005). Para poder abarcar en profundidad lo que acontece con el lazo social y comunitario de quienes participan en los talleres de arte de CIPAU, se utilizan dos técnicas metodológicas que se complementan a los fines de la investigación. Por un lado, el estudio de caso múltiple, exploratorio y descriptivo (Stake, 2005; Yin, 1994) desde técnicas de recolección cualitativas. Por otro, la etnografía institucional (Smith, 1989). Si bien se implementan algunas técnicas de esta perspectiva etnográfica, con fines de profundizar en el estudio desde una perspectiva crítica y situada, la investigación no se desarrolla desde una perspectiva antropológica. Se parte de indagaciones en torno a los estudios artísticos (Bang, 2013, 2016; Bishop, 2012; Boal, 2018; Diéguez Caballero, 2007; Dubatti & Pansera, 2006; Rolnik, 2019; Roitter, 2009; Sanchez Salinas, 2023; Lacy, 1995; Taylor, 2012) para, desde allí, hacer aportaciones en el campo de las ciencias sociales y la salud mental⁴.

Antes de desarrollar la perspectiva teórica multidisciplinar planteada para el estudio de caso, precisamos algunos antecedentes en torno a la temática planteada. Las investigaciones de la misma en relación a las adolescencias y juventudes, es escasa, por ello en la revisión de estudios previos, la literatura seleccionada refiere a diversas experiencias que no sólo dan cuenta de estas etapas de la vida.

¹ Se utilizará en el artículo lenguaje no sexista, no androcentrista y que pueda dar cuenta de identidades disidentes, más allá de la distinción varón y mujer. Para ello se utiliza el recurso de la “x” y palabras genéricas, abstractas o colectivas. Excepto cuando se cita textualmente el nombre de la institución y a otrxs autorxs que no utilizan el lenguaje inclusivo. En estos casos, se respetará el uso en masculino universal de esxs autorxs.

² Institución de salud pública, ubicada en Guaymallén, al límite con Maipú (Provincia de Mendoza - Argentina). Es la única especializada en la provincia en la atención de urgencias de adolescentes y jóvenes. Se atienden personas desde los 14 a los 17 años y 11 meses que ingresan con alguna situación crítica (consumo problemático, intento de suicidio, cuadros de psicosis, etc). Están en internación hasta que el equipo interdisciplinario, encuentra el abordaje adecuado para la urgencia, eso no debería ser más de 15 días, según la Ley Nacional de Salud Mental N°26.657. Pero hay casos excepcionales en los que el período se extiende algunos días más. Durante el tiempo de internación, se realiza atención integral de salud para abordar la situación. Luego el equipo deriva a efectores de salud públicos ambulatorios para poder dar la externación (el alta) y que las personas puedan tener un seguimiento integradxs en su comunidad. La forma de abordaje es interdisciplinaria, se indagan herramientas de diversos campos para particularizar en cada urgencia.

³ Estamos en una etapa inicial del análisis de datos y aún no hemos trabajado sobre el análisis de estas categorías en profundidad. Pero uno de los supuestos es que estas dimensiones teóricas podrían dar cuenta de los modos y características que estas prácticas tienen en el contexto.

⁴ El diseño metodológico será ampliado más adelante en el apartado de Recorrido por las estrategias metodológicas.

Estado del arte

El vínculo entre los estudios artísticos, los estudios sociales y la salud mental, se presenta como una relación compleja y difícil de aproximar desde una perspectiva unívoca (Ávila Valdez, 2013). Por esta razón consultamos literatura variada y multidisciplinar que pueda dar cuenta de las particularidades y complejidades del estudio de caso.

En América Latina, en Argentina y específicamente en la provincia de Mendoza, las discusiones y debates se actualizan constantemente. Que las diversas prácticas artísticas están vinculadas y son parte de diferentes procesos sociales y comunitarios, es una tesis que los estudios artísticos y las ciencias sociales vienen demostrando a través de diversas investigaciones (Bang, 2014; Boal, 2018; Diéguez Caballero, 2007; Dubatti, Jorge & Pansera, 2006; Sánchez Salinas, 2023; Escobar, 2008; González Díaz de Araujo, 2013).

Según la Red Latinoamericana de Arte para la transformación social (AyTS) (2009) “el arte ha sido y es nuestra manera de encontrarnos con el mundo y transformarlo, nos muestra a la comunidad en su capacidad de crear formas y símbolos que buscan la emoción y la comparten, en un proceso multidimensional en el que todos cambiamos junto con la realidad” (p.2).

Más allá que esta idea podría connotar cierta romantización respecto de lo que puede el arte en relación a las transformaciones sociales, políticas y en este caso específico, a las maneras en las que el lazo social y comunitario se fomenta y/o recupera en lxs adolescentes y jóvenes que ingresan en la institución. Se parte de la idea de que el arte en general y las prácticas artísticas, en este caso particular, se encuentran implicadas en una construcción compleja y múltiple que abarca dimensiones socio-históricas y político-culturales, entre otras. Tanto estas prácticas, como sus producciones, se hallan en el campo de la creación, la inventiva, la expresión y la comunicación subjetiva y colectiva de una determinada época (Dirección Nacional de Salud Mental y Adicciones, 2018).



Figura 1. Autora: Estefanía Ferraro Pettignano (2023)

En algunas de las indagaciones realizadas (Ávila Valdés 2013; Bang 2014; Campos y Peters 2012; Dirección Nacional de Salud Mental y Adicciones 2018; Rolnik 2019; González Díaz de Araujo 2013; Ferraro y Greco 2020; entre otros), encontramos que, en diferentes lugares del mundo, existen diversos escenarios institucionales, locales, municipales, en los que se llevan a cabo prácticas artísticas capaces de acompañar las trayectorias de las personas con padecimiento mental durante la etapa de internación y pos internación. Dichas prácticas, hacen aportes significativos en la subjetividad y el fortalecimiento de las redes comunitarias, propiciando en algunos casos, transformaciones a corto, mediano y largo plazo en las personas que transitan algún tipo de padecimiento mental (Bang, 2013).

Son numerosas las investigaciones que demuestran que las prácticas artísticas (en un marco interdisciplinario de abordaje)⁵, brindan herramientas ‘posibles’ de transformación subjetiva y colectiva. No sólo porque tienen efectos en las trayectorias subjetivas de las personas, sino también porque colaboran en la reparación y construcción del lazo social y comunitario. En los últimos años, este tipo de prácticas artísticas en contextos de salud mental y socio-comunitarios, según Claudia Bang (2013), se han multiplicado con mayor fuerza.

Parte de la literatura científica indagada para la reconstrucción de antecedentes aborda la relación entre arte, salud mental y comunidad desde diversos territorios y perspectivas. Entre ellas podemos mencionar “El proyecto curArte I+D en España” (Ávila, 2013). En este artículo se presenta un modelo de integración del arte en contextos de salud en España, con el objetivo de mejorar la calidad de vida a través de intervenciones artísticas de las personas que participan. Se describen las principales acciones logradas entre los años 2003 a 2013. Entre ellas, programas de talleres con niños y adolescentes hospitalizados, programas de arte para enfermos de Alzheimer y otras demencias, intervenciones artísticas, etc. (Ávila 2013, p.124). Este proyecto, además, propone la creación de una comunidad de personas formadas y la profesionalización del campo para poder establecer un enfoque integral de arte y salud.

Estudiar el caso del Proyecto curarte I+D en España, nos permitió conocer un estudio que ha revisado otros modelos internacionales, y que logró generar un plan de acción a mediano plazo, para comenzar a hablar sobre arte y salud en España no

desde un punto de vista anecdótico, sino con referentes reales (Ávila 2013). En este sentido nos sirve de inspiración, ya que nos interesa promover acciones similares que puedan profundizar de manera situada, que ponga en discusión y analice esta compleja relación que existe entre el arte, las prácticas de salud y sus posibles implicancias en los entramados sociales. Otra de las investigaciones analizadas son las referidas a los estudios de impacto de los proyectos de arte/salud en las zonas de Tyne y Wear en Reino Unido (Smith, 2001). En Chile, rescatamos la pesquisa acerca de la corporación cultural Balmaceda Arte Joven realizada por Campo & Peters (2012). Los autores, también, evalúan el impacto de los talleres en jóvenes chilenxs entre los años 1992 y 2012. Por medio de una estrategia que combina métodos cuantitativos y cualitativos, como el análisis documental, la medición de ciertas variables a través de encuestas a lxs jóvenes y entrevistas estructuradas a los ex-talleristas; el estudio observa cómo influyeron los talleres artísticos en las experiencias de vida y el desarrollo cultural/social de lxs jóvenes. Destacamos que, “los y las encuestados(as) reconocieron que el paso por los talleres de Balmaceda generó efectos positivos en las dimensiones que componen el impacto a nivel subjetivo” (Campo & Peters, 2012, p.84). Además, los autores rescatan que el estudio evidencia cómo los talleres artísticos fomentaron en lxs jóvenes la “formación artística, la individuación, sociabilidad, expresión y habilidades para la vida” (Campo & Peters, 2012, p.84).

Tomamos también, desde una perspectiva crítica (Haraway, 2019; Smith, 2005), las indagaciones realizadas en España que consideran al teatro como ‘rehabilitador social’ (Fernández, Guerra & Begara, 2013). Indagamos este enunciado de manera crítica, porque consideramos que la perspectiva de ‘rehabilitar’ la subjetividad de una persona, la ubica en un lugar pasivo y desigual. Esta categoría seguiría fomentando un paradigma basado en prácticas de poder y control que se reproducen en los ámbitos destinados a la salud mental, aún hoy en diversas regiones de Argentina.

En Brasil, nos resultó pertinente revisar la investigación “Teatro do oprimido e promacao da saúde: tecendo diálogos” (Paro & Silva, 2018) que establece relaciones entre los principios de la promoción de la salud y las herramientas que promueve el teatro del oprimido. Una de las relaciones principales que se establece en el artículo, es que tanto las herramientas que propone el teatro del oprimido, como las prácticas

⁵ El marco interdisciplinario en la salud mental, apunta a abordar las situaciones de padecimiento mental desde diversos campos y disciplinas. Es decir, se trabaja con un equipo de personas provenientes de diversos campos como la medicina clínica, la psiquiatría, el trabajo social, el campo artístico, la psicología, etc.

de promoción de la salud, incentivan a las personas a que puedan tomar su lugar de sujetos de derecho y acción. Paro y Silva (2018), concluyen que:

al comparar las características del teatro del oprimido con los principios de la promoción de la salud, se observa que existen algunas consonancias entre ellos, desde el momento en que ambos consiguen reforzar las prácticas ciudadanas que cuestionan el statu quo y el cambio social en favor de una transformación liberadora y crítica. (pp.488-489)⁶

A su vez, y particularizando el contexto de esta investigación, desde hace más de dos décadas, en Argentina son cada vez más las investigaciones que exploran y sistematizan experiencias que relacionan arte y prácticas comunitarias, con la promoción y prevención de la salud mental (Bang, 2014; Dubatti, Jorge & Pansera, 2006; Naffisi, Gabriela & Murillo, 2019) Escobar, 2008; Wald, 2015; Gómez & Sava, 2020; González Díaz de Araujo, 2013; Barugel & La Haije, 2023).

Se destacan entre ellas, la de Gabriela Wald (2015) que indaga las potencialidades de los estudios en arte y salud, a partir de una investigación cualitativa que se basa en el análisis de dos proyectos de orquestas juveniles con fines de integración social en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina (2015). Como también la tesis desarrollada por Claudia Bang (2016) sobre la importancia del arte comunitario y participativo, como transformador de los lazos comunitarios en el barrio del Abasto en Buenos Aires.

En relación con los antecedentes locales, se encontró que en la provincia de Mendoza desde los años noventa existen diversas instituciones estatales y privadas destinadas a la salud mental, que trabajan con abordajes interdisciplinarios. Pero es escasa la literatura que da cuenta y sistematiza las trayectorias de estas prácticas en la provincia. Algunas de ellas incluyen talleres artísticos y procesos creativos como parte del tratamiento integral que reciben lxs adolescentes y jóvenes.

A pesar de esto, se hallaron, hasta el momento, algunos trabajos realizados en Mendoza que se consideran de referencia para la construcción genealógica de este tipo de experiencias en el territorio. Entre ellos, el de Elena Schnell (2010). En su libro *Un teatro necesario*, relato de una experiencia, reúne sus prácticas como profesora de teatro y tallerista en el Hospital - Escuela Dr. Carlos Pereyra (Schnell, 2010).

Este libro resultó fundamental para poder recuperar parte de los recorridos artísticos y específicamente teatrales, llevados a cabo en el hospital. Es preciso aclarar que “el Pereyra” es una de las primeras instituciones en la provincia, que desde 1992 incorpora talleres artísticos como parte del abordaje en salud mental.

En este caso nos interesa rescatar el material elaborado por Elena Schnell (2010), ya que la autora realiza un relato preciso de los hechos teatrales que se produjeron dentro de la institución, del año 1995 al 2001, en el taller de teatro que coordinaba. El libro ahonda en las formas de trabajo que Elena fue desarrollando con grupos de personas adultas, a lo largo de esos años en el hospital. Además, sistematiza y describe cómo fueron organizados algunos encuentros del taller de teatro que realizaba en la institución.

Si bien la autora presenta una relatoría de estas experiencias, sin abordar los aportes científicos en relación a temática, este libro es de suma importancia porque hace un registro exhaustivo desde su perspectiva como tallerista de la institución y de las experiencias vivenciadas durante esos años en el espacio de taller. Además, hace un recorrido por el marco teórico desde el cuál se organizaba el taller y la planificación de cada encuentro. Este marco se posicionaba desde una perspectiva principalmente artística, en diálogo con otras disciplinas y abordajes.

Se revisó, también, el libro *Curar Creaciones e Invenciones*, el cual aúna proyectos realizados en diferentes lugares de la provincia de Mendoza, que vinculan el campo del arte y la salud mental. El mismo cuenta con la curaduría de Gabriela Naffisi, psicoanalista y artista; y con la co-curaduría del artista Egar Murillo (2020). En esta producción se desarrolla cómo fue el proyecto colaborativo entre artistas y psicoanalistas de la provincia que exploraron la relación entre el arte y la salud mental. Específicamente, cómo el arte puede ser un medio para atravesar procesos de padecimiento mental.

A través de diversas intervenciones artísticas, procesos creativos y la consigna lanzada por Naffisi (2020): *¿qué es lo que lo - cura?*, se realizaron diversas producciones en diferentes lugares y, luego, cada participante escribió textos en relación a estas experiencias, que son los publicados en este libro. Si bien esta producción puntualiza en la relación entre arte y psicoanálisis (Naffisi y Murillo 2020), y no es una perspectiva a desarrollar en este estudio, el texto abarca varios enfoques que exploran cómo el arte y el psicoanálisis pueden trabajar conjuntamente para aliviar los padecimientos mentales.

Nos interesa particularmente cómo en estos escritos se destaca la importancia de este tipo de prácticas, como una manera posible de expresión del lazo social, permitiendo a lxs participantes acceder a su singularidad a través de la creación artística en diálogo con otrxs (Naffisi y Murillo 2020).

Teniendo en cuenta los estudios previos mencionados, se hace evidente la necesidad de seguir generando literatura específica, desde el campo artístico, que aborde investigaciones regionales (Tossi, 2015) para aportar una perspectiva situada y multidisciplinar (Haraway, 1991). Este estudio contribuye a visibilizar cómo las prácticas artísticas en contextos de salud mental pueden facilitar la recuperación y construcción de lazos sociales y comunitarios entre adolescentes y jóvenes que atraviesan procesos de padecimiento mental. Al enfocar nuestra pesquisa en los talleres artísticos de CIPAU, esperamos ampliar el conocimiento sobre estas prácticas en la región y establecer diálogos con experiencias similares en otros contextos y territorios.

⁶ Las traducciones del texto son de elaboración personal.

Perspectivas teóricas de abordaje

El estudio de caso abarcado, presenta varias aristas de complejidad. Las experiencias artísticas y las narrativas alcanzadas en las entrevistas requieren indagaciones con perspectivas críticas, diversas y holísticas, en relación a la problemática propuesta. Por lo tanto, el marco teórico es de corte multidisciplinar (Haraway, 2019). Partimos principalmente desde el campo artístico para desde allí, promover aportaciones en las ciencias sociales y el campo de la salud mental. Desplegamos las categorías centrales abordadas, hasta el momento, en la investigación. No nos centraremos en el desarrollo de otras categorías que también forman parte del estudio, porque todavía nos encontramos en la etapa de análisis de los datos.

En el campo del arte hay algunas imprecisiones en relación al término prácticas artísticas (Bourriaud, 2002; Pérez, 2007; Bishop, 2004; Kester, 2011; Rancière, 2006; Lacy, 1995). Si bien actualmente, no se esclarecen los consensos al respecto, partimos de esta categoría porque este enfoque puede precisar algunas cuestiones en relación al caso de estudio múltiple que indagamos. Justamente iniciamos desde estas imprecisiones teóricas, porque las experiencias artísticas que estudiamos también son imprecisas o inespecíficas (Garramuño, 2015), en algunos casos.

El concepto de prácticas artísticas, posee enfoques diversos, pero esta diversidad resulta ser una cualidad que colabora en la exploración de los talleres artísticos seleccionados. Además de lo dicho, nos resulta pertinente esta categoría debido a que lo que se elabora en estos espacios de taller, en una primera instancia, no tiene como arribo la producción de un material artístico finalizado. Más que el resultado, interesa el tránsito o la práctica del proceso creativo y, sobre todo, lo que puede suceder con otros, mientras creamos artísticamente.

Podemos retomar en este sentido a Bourriaud (2002) que, si bien no define el término prácticas artísticas, específicamente, sí introduce otro concepto, el de estética relacional. En algunos estudios artísticos, suele asociarse este término al de prácticas artísticas. El autor refiere que la categoría de estética relacional sirve para describir prácticas que se centran en la interacción y la relación entre y con otros. Estas prácticas, según Bourriaud, se consideran artísticas en tanto proponen experiencias intersubjetivas. Es decir, experiencias que, a partir de la

práctica de crear, en este caso una escena de teatro, elaborar un poema o una trama textil, también se accede a la posibilidad de crear lazos con otros.

El término de prácticas artísticas propone, a su vez, correr de la idea de que estos espacios de talleres son únicamente, de 'entretenimiento' o para 'mantener ocupados a los adolescentes y jóvenes'. Estas prácticas artísticas, no sólo 'entretienen', también pueden habilitar o tejer tramas colaborativas y de encuentro que permitan la construcción cultural y política (Pérez, 2007; Infantino, 2019). O, como algunos autorxs identifican, este tipo de experiencias pueden mediar los imaginarios sociales y políticos de quienes las practican (Pérez, 2007; Kester, 2011; Rancière, 2006). En línea con esto, se rescata el trabajo colaborativo realizado en el libro *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (2019), en el cual Julieta Infantino estudia, a partir de las artes circenses, "las dinámicas desde las cuales se practican, se apropian/resignifican y «se usan» las artes" (p.55). La autora manifiesta que el "arte es un derecho, pero también un instrumento con posibilidades disruptivas, críticas y emancipadoras" (p.55).

Por otro lado, y retomando lo mencionado en los párrafos iniciales. Al momento de indagar en los talleres de CIPAU para seleccionar aquellas experiencias que nos permitieran explorar las preguntas de la investigación, notamos que, en la institución, existía una variabilidad de expresiones y formas artísticas que no podían enmarcarse en la categoría de arte. No porque no sea arte lo que se produce. De hecho, no es una discusión que nos interesa dar en esta pesquisa, pero sí entendemos que la categoría de arte podría condicionar las diversas maneras en las que estas prácticas acontecen.

Al intentar responder de qué manera estas prácticas artísticas colaboran en la recuperación y construcción del lazo social y comunitario de los participantes, este problema, nos ubica en la necesidad de investigar desde los estudios sociales. Para indagar, en este sentido, encontramos que las pesquisas en relación a las tramas o entramados comunitarios (Gutiérrez Aguilar, 2019) podían colaborar en la exploración. Antes de introducir dicho marco, quisiéramos recuperar algunos puntos de partida.

En la revisión de la literatura específica de la teoría social, una de las primeras categorías que estudiamos desde los enfoques tradicionales, fue la de comunidad (Marx,

1964, 1970, 1999; Tönnies, 2001; Weber, 1978, 2005, 2014). Esta categoría conlleva debates y diversas perspectivas que, en Occidente, como bien identifica Daniel Alvaro (2015) persisten desde la Antigua Grecia hasta la actualidad. Rescatamos al autor cuando introduce que:

el concepto de comunidad es indisociable del campo de producción teórica en el que fue concebido inicialmente y donde adquirió el sentido corriente que se le suele atribuir hoy en día. Se trata de un concepto que nace en la modernidad, y como si dijéramos, con ella, llegando a formar parte de sus múltiples derivas y sus infinitos pliegues, de sus cambios y transformaciones, de sus numerosos comienzos y sus supuestos fines. (Alvaro, 2015, p.11)

Partimos, entonces, de la idea de que en el campo de producción teórico social tradicional, la categoría de comunidad, desde la modernidad hasta la actualidad se ha ido modificando y adquiriendo diversos significados. Siguiendo a Alvaro (2015) en la recuperación teórica que realiza en su libro *El problema de la comunidad. Marx, Tönnies, Weber*, adherimos a la idea de que este concepto ha sido históricamente idealizado y mistificado en los discursos sociales y políticos (Alvaro, 2015).

Alvaro no sólo analiza de manera crítica las concepciones tradicionales de los autores indicados en el título de su libro, sino que también propone pensar en nuevas formas de entender la comunidad que no dependan de la unidad o la identidad homogénea. En cambio, aboga por una comunidad que reconozca y celebre la diferencia, la pluralidad y la coexistencia de subjetividades (Alvaro, 2015).

En este sentido es que consideramos que los estudios feministas comunitarios (Paredes, 2010; Cabnal, 2017; Guzmán, 2018; Espinosa Moñoso, 2014; Gutiérrez Aguilar, 2017, 2008) se adelantan a la propuesta de Alvaro, ya que, desde hace tiempo, ensayan respuestas y categorías posibles desde la experiencia misma y el ejercicio práctico de entamar 'comunidad'. Al reconocer y hacer hincapié en la comunidad como un espacio que recibe la diferencia, la pluralidad y coexistencia de subjetividades, a la que refiere el autor (Alvaro, 2015). Por la característica crítica, feminista y situada de esta investigación, comprendimos que era pertinente posicionarnos desde este tipo de recorridos teóricos en relación a los desarrollos comunitarios, que alcanzan precisiones afines a la pesquisa.

Se rescata en primer lugar el Pronunciamento de algunos Feminismos Comunitarios de América Latina en la Conferencia de los pueblos sobre Cambio Climático (2010), acerca de la cosmovisión planteada en relación a las comunidades:

Cuando hablamos de las comunidades estamos hablando de todas las comunidades. Urbanas, rurales, territoriales, políticas, sexuales, comunidades de lucha, educativas, comunidades de afecto, universitarias, comunidades de tiempo libre, comunidades de amistad, barriales, generacionales, religiosas, deportivas, culturales, comunidades agrícolas, etc. (...) Creemos que todo grupo humano puede, si lo decide, construir comunidad (...) estamos proponiendo otra forma de comunidad, horizontal y recíproca, donde las y los integrantes sean reconocidos y respetados como individuos⁷ autónomos (...) Una comunidad no es una suma de individualidades, si no otro lugar dinámico (...) La comunidad es un ser distinto a todas y todos y a la vez es todos y todas porque la pertenencia tiene una dinámica propia, un engranaje que produce cercanía afectiva, intelectual, valórica y reconocimiento del derecho a disentir de cada integrante. (Asambleas del feminismo comunitario, 2010)

Identificamos a partir de este pronunciamiento, que por medio de este estudio podemos indagar el espacio de los talleres artísticos analizando de qué manera estos pueden considerarse espacios de construcción comunitaria diversa. Partimos sobre todo de la perspectiva acerca de la decisión de construir comunidad, desde lógicas de reciprocidad.

Si pensamos que estos talleres se dan en el marco de una institución de internación⁸, que aborda los padecimientos de salud mental de adolescentes y jóvenes. La idea compartida anteriormente, podría connotar cierto romanticismo, como ya se dijo. Pero justamente nos proponemos indagar cómo estos espacios de taller podrían funcionar como un otro lugar dinámico dentro de la institución, que propone y promueve no sólo la construcción de lazos sociales y comunitarios. Sino también, un otro lugar dinámico que habilita, desde la creación

artística; posibles espacios de autonomía, encuentros afectivos y recíprocos que puedan reconocer que también se construye comunidad a partir de las diferencias.

En línea con esto, el término tramas o entramados comunitarios que desarrollamos a partir de Raquel Gutiérrez Aguilar (2019), resulta más pertinente y cercano en esta pesquisa. Por empezar es una categoría que se propone desde un espacio de práctica política y militancia feminista. La imagen que trae la autora pertenece a las modulaciones en las que, algunas tramas comunitarias indígenas y populares de América Latina se organizan en torno a una práctica o tarea común, como puede ser la de los tejidos bolivianos. Para acercar una definición de las maneras de estos entramados, Gutiérrez Aguilar reflexiona que “los entramados comunitarios son un modo de juntarse con otrxs por un propósito común que se actualiza constantemente, al mismo tiempo que la propia trama” (Gutiérrez Aguilar, 2019, p.20).



Tramar es entonces, no sólo establecer vínculos materiales con otrxs; sino conspirar, imaginar, desear, inventar y proponerse cosas con otrxs (Gutiérrez Aguilar, 2021). En relación con esto, los talleres artísticos generan un movimiento micropolítico (Guattari y Rolnik, 2006) que puede habilitar este deseo, este imaginar e

inventar a partir de la propuesta de realizar “algo”: una pieza textil, una escena teatral o un poema. Más allá de la situación en la que se encuentran lxs participantes del taller. En este caso, lo que se crea en estos talleres, según las narrativas de algunxs participantes, propone un otro lugar dinámico y relacional que les permite “olvidarse, aunque sea un ratito de lo que padecen”.

Raquel Gutiérrez Aguilar entiende los entramados comunitarios como una constelación de relaciones sociales, no desde una perspectiva idílica o armónica, sino compleja y atravesada por tensiones y contradicciones. Estas relaciones “operan coordinada y/o cooperativamente de forma más o menos estable en el tiempo con objetivos múltiples — siempre concretos, siempre distintos en tanto renovados, es decir, situados— que, a su vez, tienden a cubrir o a ampliar la satisfacción de necesidades básicas de la existencia social y por tanto individual⁹” (Gutiérrez Aguilar, 2019, p.25).

En este caso indagamos aquello que sucede en relación al lazo social y comunitario en los talleres artísticos, a partir de la autora citada. A razón de que, por un lado, consideramos que estos espacios de taller tienen como fin común juntarse a practicar artísticamente en torno a una disciplina. Sin el objetivo de producir “algo” pero sí con el propósito de atravesar el proceso de creación artística. Es decir, se propone una tarea común compartida a partir de la cual se puede (o no), establecer lazo.

Por otro lado, la actividad de reunirse para participar en una práctica artística, en ocasiones, promueve y fortalece vínculos, incluso asumiendo las distancias y cercanías entre las personas (Gutiérrez Aguilar, 2019, 2021). Lo que sucede en los talleres no se centra en alcanzar un consenso o en adoptar una visión uniforme de la construcción comunitaria. Más bien, se trata de crear un espacio donde las diferencias puedan ser experimentadas y aceptadas. Esto es crucial para los procesos de salud mental de adolescentes y jóvenes, ya que muchos de los padecimientos traen como síntoma que prevalece, el aislamiento social.

⁷ No adherimos en este estudio a nombrar como individuos/individualidades a las personas participantes. Preferimos el uso del término sujeto/subjetividades (Guattari y Rolnik, 2006). Pero hemos respetado las palabras de las autoras, debido a que es una cita textual.

⁸ Algunas instituciones de salud mental aún hoy en Argentina, siguen siendo espacios que perpetúan las representaciones que estigmatizan los padecimientos mentales. Estas se constituyen como espacios de control y encierro. En el caso de estudio, la institución seleccionada viene transitando un proceso de refuncionalización que aboga por lógicas desmanicomializadoras, centradas en los derechos de las personas con padecimiento psíquico. Si bien no desarrollaremos este punto en el artículo, destacamos que es un eje fundamental de la investigación.

⁹ Idem nota 3.

Por ello, otra de las perspectivas desde las cuáles se indaga el tema de estudio, es la del paradigma planteado por la psicología comunitaria (Montero, 2018). Este enfoque de la salud mental, nos resultó más resonante para encontrar un marco de referencia a partir del cual pudiéramos dialogar con las perspectivas referenciadas anteriormente y dar respuestas desde una visión holística, a las preguntas planteadas en la tesis.

La perspectiva multidisciplinar del estudio, se completa entonces con el término de salud mental comunitaria. Lo indagamos principalmente desde el desarrollo teórico que hace Maritza Montero (2018), en su libro *Introducción a la Psicología Comunitaria. Desarrollo, conceptos y procesos*¹⁰. La autora define que este punto de vista considera la salud mental no solo desde una perspectiva de la salud individual, o mejor dicho subjetiva; sino también desde las condiciones sociales, políticas y culturales que influyen en el desarrollo psicosocial de las personas (Montero, 2018).

Para Montero (2018), la salud mental comunitaria implica un cambio de paradigma desde la intervención clínica individual hacia una intervención psicosocial centrada en la prevención y la promoción del bienestar¹¹ en contextos comunitarios. La salud mental comunitaria debe entenderse como un proceso integral y multidimensional que incluye no solo aspectos biológicos y psicológicos, sino también y fundamentalmente: aspectos sociales, económicos, políticos y culturales. Esta perspectiva reconoce que los padecimientos mentales también están vinculados a condiciones de vida, acceso a servicios y el ejercicio pleno de los derechos humanos (Montero, 2018).

Desde la salud mental comunitaria se enfatiza la importancia de la participación activa de la comunidad en la identificación de sus propias necesidades y en la implementación de estrategias para mejorar los estados de salud. Montero (2018) sostiene que la práctica de la salud mental es a través de los lazos comunitarios y es fundamental para la construcción de un enfoque colectivo, que pueda dar respuesta a los contextos y realidades locales.

A diferencia de los modelos clínicos tradicionales centrados en “tratar el

síntoma”, la salud mental comunitaria, no sólo se propone abordar lo que se presenta como padecimiento o urgencia (Breilh, 2013; Carpintero, 2009; Stolkner, 2019; Cohen, 2013). Sino que plantea como eje central la prevención y promoción de la salud mental desde una perspectiva colectiva que incluye acciones educativas, políticas públicas y creación de redes de apoyo comunitario.

Cuando seleccionamos la institución en la que realizamos el trabajo de campo, no teníamos la certeza (si algunas intuiciones) acerca de las perspectivas de salud mental desde las cuáles se posiciona CIPAU. Lo cierto es que no podemos hablar de una posición homogénea en este sentido, dentro de la institución y entre lxs profesionales que forman parte de la misma, conviven y se tensionan diversos paradigmas en torno a la salud.

A pesar de esto, es importante mencionar que, el proyecto institucional que se implementa desde 2017, aboga por la puesta en práctica de un enfoque comunitario de la salud mental que sea acorde a lo que propone la psicología comunitaria. Principalmente, en referencia a los abordajes y los modos de concebir, desde una posición de derechos humanos, los padecimientos mentales de las personas.

Una de las anticipaciones de sentido es que las prácticas artísticas en estos contextos posibilitan la creación de lazos intersubjetivos (Bourriaud, 2002) por el ejercicio mismo de crear artísticamente “algo” con otrxs. En estos espacios se ponen en juego otras maneras de ser más allá del padecimiento o síntoma. Ese “algo” muchas veces no es un material finalizado, en ocasiones sólo implica el proceso de crear. Por ello, este espacio de creación conjunta, fomenta la construcción de entramados comunitarios (Gutiérrez Aguilar, 2019). Esos otros lugares dinámicos que desde los feminismos comunitarios se anuncian como engranajes afectivos, recíprocos, autónomos y donde coexisten diversas subjetividades (Paredes, 2010; Cabnal, 2017). En los cuáles la acción o el proceso de crear, permitiría mediar el lazo y aunque más no sea unos segundos, aliviar aquello que se padece. O como lo narra una de las adolescentes: “a partir del taller, sentí que por primera vez que pertenecía a algún grupo y eso me alivió”.

Si bien, no concebimos la idea romantizada de que este tipo de abordajes son transformadores de lo social per sé. Sí adherimos a que estas prácticas se constituyen, en algunos casos, en espacios de creación de imaginarios sociales y políticos posibles (Pérez, 2007; Kester, 2011; Rancière, 2006), que ensayan micropolíticas de deseo (Guattari y Rolnik, 2006) y modos de establecer lazos sociales y comunitarios en el adentro y también en el afuera.

Las categorías de prácticas artísticas, entramados comunitarios y salud mental comunitaria hay un punto de encuentro fundamental para el estudio. Estos enfoques destacan la importancia relacional desde diferentes visiones. El diálogo entre estas perspectivas, no solo permite entender mejor el lugar que las prácticas artísticas tienen en relación a la recuperación social y comunitaria, sino también invita a replantear cómo se concibe la salud mental. Por ello, el marco teórico multidisciplinar de este estudio desarrolla diversos enfoques que integrados, permiten analizar y explorar las maneras en que las prácticas artísticas facilitan la recuperación y construcción del lazo social y comunitario de las adolescencias y juventudes durante los talleres artísticos seleccionados.

¹⁰ En la tesis aproximaremos otras perspectivas en relación a la salud mental comunitaria, pero en este artículo nos centraremos principalmente en Maritza Montero (2006).

¹¹ En la tesis problematizamos la categoría de “bienestar” a través de las discusiones que propone la autora Sara Ahmed (2019).

Recorrido por las estrategias metodológicas

Como se mencionó en la introducción, la posición epistemológica de esta investigación es desde los conocimientos situados y el enfoque del punto de vista (Haraway, 2019; Smith, 2005). Se adoptaron como estrategias metodológicas el estudio de caso múltiple, exploratorio y descriptivo (ECMED)¹² (Stake, 2005; Yin, 1994) con técnicas de recolección cualitativas, por un lado y por el otro, la etnografía institucional (Smith, 1989). A continuación, justificaremos brevemente las decisiones metodológicas.

Se eligió el ECMED porque es una metodología de carácter flexible, que enfatiza en el problema y/o preguntas de la investigación. La propuesta de esta investigación es proveer una descripción densa de la tesis planteada. Encontrar preguntas y anticipaciones que puedan ser utilizadas para estudios posteriores, pero no como recurso que estandarice la mirada, sino como herramienta que pueda seguir abriendo otras preguntas y metodologías de investigación en los diversos campos abarcados. Esta metodología nos resultó apropiada para conocer cómo y por qué se dan las prácticas artísticas dentro del contexto seleccionado; y las implicancias que pueden tener en cuanto a la reparación del lazo social y comunitario de lxs adolescentes y jóvenes.

A su vez, por la posición epistemológica elegida del punto de vista (starpoint), nos interesaba trabajar con una “una metodología que se inscribiera en genealogías feministas, es decir, que mantuviera el enfoque puesto en lxs sujetxs y que considerara sus experiencias como punto de partida para el análisis” (Yañez, 2015, p.52) Por esta razón es que la etnografía institucional (EI)¹³ de Dorothy Smith resultó una técnica aliada en el estudio de caso. La autora establece que la EI, se inicia identificando un punto de vista dentro de un orden institucional. Este punto de vista proporciona la perspectiva central desde la cual se examinará dicho orden. Este enfoque crítico parte de cuestiones, preocupaciones o problemas que son significativos para las personas y que están vinculados a sus relaciones con el orden institucional (Smith, 2005).

La EI busca revelar cómo el orden institucional configura y condiciona las experiencias individuales (Smith, 2005). Por eso el punto de partida en esta indagación, son las narrativas y vivencias de lxs adolescentes y jóvenes. En este caso tiene que ver con poder recuperar y conocer las percepciones y sentidos que le dan a estas prácticas las personas que participan de los talleres, más allá de la propuesta institucional y lo que consideran lxs profesionales al respecto de la misma. Es decir, interesa indagar de qué manera para lxs adolescentes y jóvenes, las experiencias artísticas que realizan colaboran en el encuentro y la recuperación del lazo con otrxs.

Cabe recordar que esta recuperación o construcción del lazo, no ocurre de forma unidireccional y aislada por medio únicamente de las prácticas artísticas en el contexto. Si no, en un marco de abordaje interdisciplinario que promueve la salud mental desde una perspectiva integral y comunitaria. Es decir, las prácticas artísticas en el contexto son consideradas, en principio, una herramienta más del abordaje frente a los padecimientos mentales.

El enfoque conceptual de la EI, parte de realidades concretas en una investigación. Su objetivo es apartarse de las formas normativas de generar conocimiento social, las cuales en ocasiones tienden a reemplazar la realidad por conceptos, que resultan de marcos teóricos y sistemas de representación que no dependen de la referencia empírica (Smith, 2005). “Es por eso que la EI se da en compromiso con lo que sucede más que con lo conceptual, se establece una relación dialógica entre los conceptos y las relaciones sociales concretas” (Yañez, 2015, p.55).

Ambas estrategias metodológicas (ECMED y EI) emplean técnicas diversas de recolección de datos. En este caso, como dijimos, desde un enfoque cualitativo, se realizaron *observaciones participantes activas* de los talleres de arte de CIPAU (teatro, escritura creativa, arte textil, audiovisuales, entre otros) y *entrevistas semiestructuradas* a adolescentes y jóvenes, profesionales de la institución y colaboradorxs externxs¹⁴. Otra de las técnicas de recolección implementada, es el diario de campo, en el cual se fueron volcando las percepciones

auto etnográficas (Haraway, 1991; Smith, 2005) en relación al trabajo de campo. Además, para poder recuperar el recorrido, la re funcionalización y los modos de organización de la institución, se ha realizado la revisión de cuatro documentos institucionales. Los mismos están fechados en el año 2017, 2021, 2023 y 2024.

Durante el trabajo de campo se realizaron un total de veintisiete entrevistas semiestructuradas a adolescentes, jóvenes, profesionales de la institución y colaboradorxs externos. Once se realizaron con adolescentes y jóvenes. Nueve corresponden a profesionales de la institución y siete son con colaboradorxs externxs. Para la realización de las mismas, se trabajó con guías de preguntas, la intención era poder indagar con las personas entrevistadas acerca de los objetivos y las categorías iniciales planteadas, pero a su vez dar lugar a lo que cada entrevistadxs quisiera compartir durante la conversación.

La técnica que se adoptó para realizar las entrevistas con profesionales y colaboradorxs externxs fue la de bola de nieve. Para que las entrevistas fueran variadas y heterogéneas se siguieron los siguientes criterios de selección con lxs profesionales y colaboradorxs externxs: a) identidad de género; b) profesión y cargo ocupa en la institución; c) deseo y motivación por realizar la entrevista. Respecto de este último criterio, cabe mencionar, que todas las personas invitadas participaron de la entrevista. Para las entrevistas realizadas con lxs adolescentes y jóvenes los criterios de selección fueron: a) deseo y motivación por realizar la entrevista¹⁵; b) identidad de género; c) edad.

Las observaciones participantes y el diario de campo, son de utilidad, como se dijo, para complementar la sistematización de los talleres. De cada taller se realizaron de cinco a ocho observaciones. De estas hay registro escrito de cada encuentro y fotos de algunos de los materiales elaborados. A priori se propuso una guía de observación semiestructurada que abarcara los aspectos que se pretendían observar según los objetivos planteados. De a poco esa guía se fue modificando en la práctica y según las particularidades de cada taller. Además de incorporar algunas singularidades de cada disciplina, también se incluyeron variables emergentes de la dinámica de cada taller. El registro del diario de

¹² A partir de este momento se utilizará la sigla ECMED, para referir al estudio de caso múltiple, exploratorio y descriptivo.

¹³ A partir de este punto el término etnografía institucional será abreviado “EI”.

¹⁴ Son colaboradorxs: 1) lxs artistas que participaron de intervenciones murales en la institución; 2) informantes claves del campo del arte y la salud mental de la provincia y de distintas regiones de Argentina, que trabajan en espacios institucionales y no institucionales, donde también se practican experiencias similares; 3) informantes claves que ocupan cargos de gestión en la Dirección de Salud Mental y Consumos Problemáticos de la provincia de Mendoza.

¹⁵ Algunxs de lxs invitadxs, no quisieron participar de la entrevista y eso desde un comienzo fue un criterio fundamental para la selección.

campo se procesa de la siguiente manera:

- *Registro colaborativo:* notas relacionadas a lo compartido entre todxs lxs participantes (incluida la investigadora) en los talleres, reuniones, actividades y situaciones de las entrevistas.
- *Registro autoetnográfico:* notas personales de la investigadora del orden de lo sensible, de lo que acontece emocional y sensitivamente durante la investigación.

El trabajo de campo está finalizado, aunque se sigue en contacto con las personas de la institución y se ha participado de actividades abiertas a la comunidad que se llevaron a cabo en CIPAU durante el 2024. Actualmente la dedicación es exclusiva al análisis e interpretación de los datos, la sistematización realizada con los talleres y la escritura de la tesis doctoral.



Procesamiento y análisis de los datos

El análisis de los datos prioriza como fuente primaria, las entrevistas realizadas a adolescentes, jóvenes, profesionales de la institución y a colaboradores externxs. Este análisis, se complementa con la revisión de documentos institucionales (fuentes secundarias). Se utilizan como materiales complementarios: el diario de campo y las observaciones realizadas en los talleres. En la primera etapa se está realizando el procesamiento y sistematización de datos con el software Atlas.ti 9. Se optó por un análisis temático en torno a los objetivos propuestos, con codificación abierta y axial (Glaser & Strauss, 1967; Strauss & Corbin, 1990; Clarke, 2005; Charmaz, 2006) para identificar los temas y patrones emergentes en los discursos.

La segunda etapa de análisis corresponde en una primera instancia, a la interpretación desde una perspectiva crítica y situada de las narrativas en torno a las experiencias de lxs adolescentes y jóvenes. En segunda instancia, se examinan las narrativas de lxs profesionales de la institución y algunxs colaboradorxs externxs. La pregunta guía en esta etapa es *¿cómo cuentan sus historias y qué significado les atribuyen lxs entrevistadxs?*

La instancia final de este proceso, propone como estrategia la triangulación de los datos (Hammersley, 1992; Maxwell, 2005). Se tendrán en cuenta las entrevistas que se realizaron con adolescentes y jóvenes, profesionales de la institución y tomaremos también algunas entrevistas claves a colaboradores externxs. Si bien tendrán mayor relevancia las narrativas de quienes participan de los talleres, interesa abarcar este análisis desde una perspectiva polifónica del discurso (Kristeva, 1974).

Reflexiones finales

Los avances que se han desarrollado durante este artículo, dan cuenta de aspectos centrales en la investigación. Además, del desarrollo del problema, el estado del arte, la perspectiva teórica y las elecciones metodológicas - epistemológicas. Se ha señalado, que el trabajo de campo está finalizado y nos encontramos completando la primera etapa de análisis de los datos.

El artículo da cuenta de la importancia de realizar estudios multidisciplinarios que puedan explorar de manera situada y crítica la temática indagada. Si bien la investigación está en curso, podemos vislumbrar que la pesquisa hace aportes significativos no sólo en el campo artístico, sino también en relación a la teoría de los estudios sociales y de la psicología comunitaria. El marco teórico- metodológico multidisciplinar de este estudio desarrolla diversos enfoques que integrados, permiten conocer las maneras en que las prácticas artísticas facilitan la recuperación y construcción del lazo social y comunitario de las adolescencias y juventudes, durante la participación en los talleres artísticos.

Hasta el momento, esta primera etapa de análisis sugiere que las prácticas artísticas que se realizan en los talleres de la institución, fomentan lazos intersubjetivos por el ejercicio mismo de crear artísticamente “algo” con otros. Aunque se requiere un análisis más profundo, anticipamos que en estos espacios se ponen en juego otras formas de ser más allá del padecimiento o síntoma. La acción de crear permite mediar el lazo y aunque más no sea unos segundos, aliviar aquello que se padece. Ese “algo” muchas veces no es un material finalizado, en ocasiones sólo implica el “proceso de estar creando con otros”.

Este estudio contribuye a visibilizar cómo las prácticas artísticas en instituciones públicas de salud mental facilitan la recuperación y construcción de los lazos, en adolescentes y jóvenes. Al enfocar nuestra pesquisa en los talleres artísticos de CIPAU, esperamos ampliar el conocimiento sobre estas prácticas en la región y establecer diálogos con experiencias similares que se lleven a cabo en otros contextos y territorios.

Referencias Bibliográficas

- Álvaro, D. (2015).** *El problema de la comunidad*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Asambleas del feminismo comunitario. (2010).** *Pronunciamento del feminismo comunitario latinoamericano en la conferencia de los pueblos sobre cambio climático*. Revista Biodiversidad. América Latina y Caribe.
https://www.biodiversidadla.org/Documentos/Pronunciamento_del_Feminismo_Comunitario_latinoamericano_en_la_Conferencia_de_los_pueblos_sobre_Cambio_Climatico
- Ávila Valdés, N. (2013).** *Un modelo de integración de arte y salud en España: el proyecto curArte I+D*. Hacia La Promoción de La Salud, 18(1), 120–137.
- Bach, A. M. (2010).** *Las voces de la experiencia*. Editorial Biblos.
- Bang, C. (2013).** *El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva*. Creatividad y Sociedad, 20, 1–24. www.creatividadysociedad.com
- Bishop, C. (2004).** *Antagonism and relational aesthetics*. October, 110(2), 51-79.
- Bourriaud, N. (2002).** *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Breilh, J. (2013).** *La determinación social de la salud como herramienta de transformación hacia una nueva salud pública (salud colectiva)*. Revista de la Facultad Nacional de Salud Pública, 31(1), 13-27.
- Boal, A. (2018).** *Teatro del oprimido*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Cabnal, L. (2017).** *El feminismo comunitario: Relectura de la resistencia desde los pueblos originarios de Abya Yala*. En J. P. Gómez & M. Malo (Eds.), *Feminismos diversos: Cuerpos, saberes y territorios* (pp. 85-98). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Campos, L., & Peters, T. (2012).** *Experiencias artísticas, resonancias biográficas Evaluación de impacto de Balmaceda Arte Joven*.
- Carpintero, H. (2009).** *¿Qué entendemos por salud mental? Reflexiones desde la psicología*. Revista de Psicología General y Aplicada, 62(1), 3-14.
- Charmaz, K. (2008).** *La teoría fundamentada en el siglo XXI: Aplicaciones de la teoría construccionista*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Cohen, H. & Natella, G. (2013).** *La desmanicomialización: crónica de la reforma del Sistema de Salud Mental en Río Negro*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Diéguez Caballero, I. (2007).** *Escenarios Liminales*. Buenos Aires: Atuel.
- Dirección Nacional de Salud Mental y Adicciones. (2018).** *Arte Y Salud Mental*. In *Red de Abordaje y Atención en Salud Mental Comunitaria: Vol. 1ra edición* (pp. 10–15). Ministerio de salud y desarrollo social. Presidencia de la nación.
- Dubatti, Jorge & Pansera, C. (coord.) (2006).** *Cuando el arte da respuestas. 43 proyectos de cultura para el desarrollo social*.pdf. Artes Escénicas - Colección cultura y desarrollo social.
- Escobar, T. (2008).** *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Espinosa Miñoso, Y. (2014).** *Escribiendo desde los márgenes: Reflexiones críticas sobre el feminismo y la colonialidad del poder*. Bogotá: Editorial En la Frontera.
- Fernández Rodríguez, M., Guerra Mora, P., & Begara Iglesias, O. (2013).** *El teatro como instrumento terapéutico en la rehabilitación social*. Norte de Salud Mental (Oviedo), XI (46).
- Ferraro Pettignano, E. (2024).** *Prácticas artísticas en instituciones para la salud/salud mental de jóvenes y adultas/os: Sistematización de una creación artística grupal en contexto psiquiátrico*. Revista Acotaciones, Real Escuela Superior de Arte Dramático, España, (52), 311-340. <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/691>
- Ferraro Pettignano, E., & Greco, C. (2020).** *Un elefante en el hospital*. Revista Ardea, Universidad de Villa María. <https://ardea.unvm.edu.ar/ensayos/un-elefante-en-el-hospital/>
- Garramuño, F. (2015).** *Mundos en común*. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte. www.fce.com.ar
- Glasser, B. G., & Strauss, A. L. (1967).** *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. New York: Aldine de Gruyter.
- González De Díaz Araujo, G. (Coord.). (2013).** *El teatro como herramienta de desarrollo social en Mendoza: Experiencias en la cárcel, el neurosiquiátrico, en barrios y murgas (2000-2013) II etapa*. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño - Secretaría de Ciencia Técnica y Posgrado, Universidad Nacional de Cuyo.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006).** *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Guzmán, A. (2018).** *Feminismo comunitario desde Bolivia: Una propuesta de transformación radical*. La Paz: Editorial Grito de Mujer.
- Gutiérrez Aguilar, R. (2017).** *Horizontes comunitario-populares*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gutiérrez Aguilar, R., et.al. (2019).** *Producir lo común: Entramados comunitarios por la lucha y por la vida*. El Aplante: Revista de Estudios Comunitarios. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Haraway, D. (1984).** *Manifiesto Ciborg. Ciencia, Cyborgs y Mujeres: La Reivindicación de La Naturaleza*, 251–311. http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf
- Infantino, J., et.al. (2019). *Disputar la cultura: Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Caseros: RGC Libros.
- Kester, G. H. (2011).** *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press.
- Kristeva, J. (1974).** *La revolución del lenguaje poético: La vanguardia a finales del siglo XIX, Lautréamont y Mallarmé*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Lacy, S. (Ed.). (1995).** *Mapping the terrain: New genre public art*. Seattle: Bay Press.

- Maxwell, J. A. (2012).** *Diseño de investigación cualitativa: Un enfoque interactivo* (2.ª ed.). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Montero, M. (2018).** *Introducción a la Psicología Comunitaria. Desarrollo, conceptos y procesos.* In Paidós (Ed.), *Analytical Biochemistry*, 11(1).
- Naffisi, Gabriela & Murillo, E. (2019).** *CURAR. Creación e Inversiones* - Libro de proyecto 2018–2019.
- Paro, C., & Silva, N. (2018).** *Teatro do oprimido e promoção da saúde: Tecendo diálogos.* *Trabalho, Educação e Saúde*, 16(2), 471-493. <https://doi.org/10.1590/1981-7746-soloo110>
- Rancière, J. (2006).** *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible.* London: Continuum.
- Rich, A. (2010).** *Sobre mentiras, secretos y silencios.* HORAS, la editorial.
- Rolnik, S. (2019).** *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente.* Tinta Limón
- Sanchez Salinas, R. (2023).** Teatro en comunidad: una propuesta de estudio a partir del caso del teatro comunitario argentino Community theater: a study proposal based on the case of the. *Contempor, Estudios Sociales Nacional, Consejo Cient, Investigaciones*, (29) (e-ISSN 2451-5965), 179–202.
- Schnell, E. (2010).** *Un teatro necesario: Relato de una experiencia.* Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Smith, D. (1989).** *El mundo silenciado de las mujeres.* Centro Internacional de Investigaciones del Desarrollo-CID.
- Smith, T. (2001).** Common Knowledge. The Tyne and Wear Health Action Zone' s Arts and Health project. *Common Knowledge*, November, 1-90.
- Stake, R. (2005).** *Investigación con estudios de caso.*
<https://www.redalyc.org/pdf/2810/281021548015.pdf>
- Stolkiner, Al. (2019).** *Salud mental colectiva: Propuesta para un campo en construcción.* *Revista Latinoamericana de Psicología Social*, 11(21), 1-18.
- Tossi, M. (2015).** *Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: Desafíos teóricos e implicancias políticas.* *Mitologías Hoy: Revista de Pensamiento Crítico y Estudios Literarios Latinoamericanos*, (11), 25-42.
- Wald, G. (2015).** *Arte y salud: Algunas reflexiones para profundizar las potencialidades de análisis de campo.* CONICET UBA Instituto de Investigación Gino Germani – Área de Salud y Población.
- Yañez, S. S. (2015).** *De cómo las instituciones de salud pública regulan las experiencias de embarazo, parto y puerperio... y de lo que resta* (Mendoza, 2001-2013).
<http://repositorio.filo.uba.ar/>
- Yin, R. (1994).** *Investigación con estudio de casos: Diseño y métodos.* En *Applied Methods Series*, (5).



¿Quién puede amar a unx trans? ¿Asumir ese riesgo? ¿Desobedecer tan descaradamente la norma? – Valparaíso, 2023

La investigación social en y desde la práctica artística/cultural feminista

A pesquisa social da prática artística/cultural feminista

The Social Research in and from feminist Artistic/Cultural Practice

Marcela País

CONICET/Universidad de Buenos Aires
maky2007@gmail.com

RESUMEN

En diciembre de 2023, se desarrolló el XI Encuentro de Mujeres por la Cultura organizado por la Red Mujeres x la Cultura. Participaron 32 mujeres que durante cinco días crearon y compartieron prácticas artístico-culturales en un entorno de enseñanza/aprendizaje vivencial y respetuoso. Este encuentro, en formato de residencia, permitió explorar diversas formas de estar en comunidad, generando sinergias entre las maneras del hacer cultural/artístico y las metodologías de la investigación social. En el marco de una investigación mayor, este artículo examina esta experiencia desde la investigación acción participativa (IAP) y en perspectiva feminista, analizando cómo estas prácticas pueden transformar las formas de enseñar/aprender e investigar en los campos del arte y las ciencias sociales.

Palabras claves: Cultura, Arte, Quehacer feminista, Experiencia, Metodologías críticas

RESUMO

Em dezembro de 2023 aconteceu o XI Encontro Mulheres pela Cultura organizado pela Rede Mulheres pela Cultura. Participaram 32 mulheres e durante cinco dias criaram e compartilharam práticas artístico-culturais em um ambiente de ensino/aprendizagem experiencial e respeitoso. Este encontro, em formato de residência, permitiu-nos explorar diversas formas de estar em comunidade, gerando sinergias entre as formas de fazer cultural/artístico e as formas de investigar em ciências sociais críticas. No âmbito de uma investigação mais ampla, este artigo examina esta experiência a partir da pesquisa-ação participativa (PAR) e numa chave feminista, analisando como essas práticas podem transformar as formas de ensino/aprendizagem e de pesquisa nos campos da arte e das ciências sociais.

Palavras-chave: Cultura, Arte, Prática feminista, Experiência, Metodologias críticas.

ABSTRACT

In December 2023, the XI Meeting of Women for Culture organized by the Women for Culture Network took place. Participated in it 32 women that for five days created and shared artistic-cultural practices in an experiential and respectful teaching/learning environment. This meeting, in a residency format, allowed us to explore various ways of being in community, generating synergies between the ways of cultural/artistic doing and the ways of social research methodologies. Within the framework of a larger investigation, this article examines this experience from participatory action research (PAR) and in a feminist key, analyzing how these practices can transform the ways of teaching/learning and research in the fields of art and social sciences.

Keywords: Culture, Art, Feminist practice, Experience, critical Methodologies

Introducción

La Red Mujeres por la Cultura surge en 2013 como una iniciativa destinada a visibilizar y valorar el aporte de las mujeres en el desarrollo cultural. Su propósito fundamental es reconocer el rol de las mismas en este ámbito, promover los derechos culturales y trabajar para la inclusión de un enfoque feminista en las políticas públicas. Este esfuerzo busca reducir la brecha de género y transformar un paradigma cultural que perpetúa y agrava la violencia hacia niñas y mujeres¹. En línea con estos objetivos, la Red organiza anualmente los *Encuentros de Mujeres por la Cultura*, concebidos como espacios de intercambio, reflexión y acción colectiva. Estas reuniones permiten a las artistas y gestoras culturales de la Red conocerse personalmente (su interacción cotidiana se realiza mayoritariamente a través de WhatsApp)², compartir experiencias, y generar actividades conjuntas que transformen los modos en que llevan adelante sus prácticas. Además, buscan provocar sinergias entre las acciones que desarrollan y reflexionar colectivamente sobre el rol de las feminidades en el campo cultural.

Desde su creación, los Encuentros han recorrido diversos países y formatos, adaptándose a las circunstancias y necesidades de sus participantes. La primera edición tuvo lugar en Chile (2013), seguida de México (2014), Ecuador (2015), Argentina (2016), República Dominicana (2017), México nuevamente (2018) y Bolivia (2019). La pandemia de COVID-19 obligó a trasladar los Encuentros al ámbito virtual en 2020, 2021 y 2022, lo que permitió la continuidad de estos espacios de diálogo y aprendizaje a pesar de las restricciones sanitarias. A lo largo de una década, los Encuentros han sido una plataforma para reflexionar críticamente sobre las prácticas culturales, fortalecer el trabajo colectivo y promover una visión feminista en las políticas culturales de la región. Estos espacios no solo han consolidado a la Red como un referente en la promoción de los derechos culturales, sino que también contribuyen a transformar las dinámicas del campo cultural desde una perspectiva inclusiva y colaborativa.

Este artículo, se enfoca en el XI *Encuentro de Mujeres por la Cultura* desarrollado en Argentina del 19 al 23 de diciembre del 2023 en el complejo de Chapadmalal (Mar del Plata, Argentina) ubicado a unos 453 kilómetros de la ciudad autónoma de Buenos Aires (la capital del país)³. Su objetivo es explorar las sinergias entre las prácticas culturales/artísticas desarrolladas por las mujeres que participaron de este encuentro y las formas de investigación propias de las ciencias sociales críticas. A través de un enfoque socioantropológico, buscamos describir las confluencias entre las prácticas artísticas latinoamericanas compartidas en el EMxC desde una perspectiva feminista y la Investigación Acción Participativa (IAP). Nuestro propósito más amplio es mostrar cómo estas dinámicas pueden transformar las formas de enseñar, aprender e investigar desde los campos del arte y las ciencias sociales.

El texto se estructura en tres secciones principales. En primer lugar, se presenta un relato descriptivo de la experiencia del EMxC. En segundo lugar, se explican las metodologías con las cuales se llevó a cabo el estudio. En tercer lugar, se exploran los enfoques de las investigaciones en el campo del arte y la Investigación Acción Participativa (IAP) desde una perspectiva feminista para dar cuenta de los cruces posibles entre los diferentes campos disciplinares. Finalmente, se concluye que la significación del EMxC en una experiencia cultural/artística feminista como categoría analítica genera reflexiones metodológicas para las investigaciones sociales y las investigaciones en/sobre prácticas artísticas, las cuales provocan conocimiento en ambos campos de estudio y conforman un campo a explorar en desarrollo.

El XI Encuentro de Mujeres por la Cultura

Mientras en Argentina asumía la presidencia Javier Milei⁴ 32 mujeres -que provenía de distintos lugares de la Argentina, de Chile, del Brasil y del Perú; con distintos cuerpos, colores de piel y edades- estuvimos creando, experimentado, enseñando, aprendiendo, bailando, riendo, llorando y sobre todo construyendo distintas formas de pensar, hacer y sentir nuestras prácticas artístico/culturales en comunidad. Quienes estábamos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), nos organizamos para buscar a las compañeras que llegaban en avión o transporte terrestre desde los distintos lugares del país y del extranjero para ir juntas en autos hasta el complejo hotelero de Chapadmalal. Otras, llegaron a este lugar costero por sus propios medios y fueron recibidas por las organizadoras del evento que viven en la Ciudad de Mar del Plata⁵.

El sol y el mar nos iban recibiendo durante el primer día con un escueto: “programa de actividades” que nos fue poniendo nerviosas a más de una: “¿A qué hora se come?”, “¿A qué hora nos juntamos para la bienvenida”, “¿Qué día y a qué hora tenemos las distintas actividades?”, “¿Con quién tengo que hablar?”, “¿Y ahora que se hace?”, “¿A mí me invitaron a mostrar lo que hago, pero no me dijeron en que día y a qué hora estoy programada” fueron algunas de las dudas compartidas de quienes era la primera vez que asistíamos a un Encuentro. De esta forma, comenzamos, casi sin darnos cuenta, a participar en el proceso de aprendizaje y enseñanza del estar juntas, interconectadas en un tiempo y espacio respetuoso, amoroso y sin prisas. Por tanto, el “programa de actividades” se fue completando de manera colectiva, muchas veces de forma espontánea y siempre coherente con el momento compartido que se estaba gestionando. Por ejemplo, en mi caso, me invitaron a presentar un libro (País Andrade, 2021) que incluye un capítulo sobre la historia de la Red de Mujeres (así es como las conocí). La presentación del libro no estaba en el programa de actividades, por lo que no sabía cuándo sucedería o si realmente iba a ocurrir. Sin embargo, durante una actividad relacionada con la organización del sitio web de la Red (llevada a cabo por un equipo que había preparado esta tarea antes del Encuentro y que era una de las pocas actividades programadas), pensé que sería relevante hablar sobre la historia de la Red, tal como se cuenta en el libro. Esto se debía a que muchas de las dudas que surgían al organizar el sitio web estaban directamente vinculadas a la historia del proyecto. Propuse esta idea a la organización, quienes inmediatamente me comentaron que habían pensado lo mismo. Así que, al finalizar esa actividad, se presentó el libro, con un enfoque especial en el capítulo sobre el surgimiento y desarrollo de la Red. Este momento permitió avanzar y profundizar en la información que se incluiría en el sitio web.

No faltaron festejos (2 cumpleaños) en donde apareció una torta (que fuimos a comprar mientras paseamos por la ciudad alemana de Miramar), ni el canto y la guitarreada de diversas compañeras. No faltó la noche de cine y pochoclo a cargo de las compañeras cineastas, las tardes de manualidades, las danzas de las profesoras de bailes y los tejidos de las compañeras artesanas mientras se escuchaba el zumbido de la charla que nos permitía (re)conocernos. En este transitar, fuimos parte de un proceso de comprensión -con enojos y malestares- sobre cómo, en un mismo espacio, el tiempo se desarrolla de

formas distintas. Por ejemplo, las dos compañeras de pueblos originarios (Diaguita de Chile y Kolla de Argentina) planteaban la realización de las actividades antes de la caída del sol y el desarrollo de rituales de agradecimiento a la tierra por estar juntas; estas solicitudes tensionaban los “horarios” y “formas” de llevar a cabo las actividades a “programar” desde las miradas academicistas clásicas.

Hubo venta de artesanías, de libros con ilustraciones, de poemarios y de productos textiles realizados por algunas de las compañeras que se autofinanciaron el traslado al encuentro. Llegaron gestoras culturales invitadas de la zona costera que nos hablaron sobre temas diversos para reflexionar sobre nuestras tareas en el sector; visitamos un barrio en las afueras de Mar del Plata -caracterizado por la precariedad y el desaliento económico y político que marcaban aquel diciembre argentino- donde una mujer y su hijo transformaron su hogar en una escuela de danzas folclóricas; además, nos mostraron las formas de construcción sustentable que la familia llevaba a cabo en su terreno.

El formato de Residencia⁶ permitió (con)vivir y compartir durante cinco días las diversas formas del quehacer cultural en y desde distintos contextos; materializar las prácticas culturales como espacios de co-creación artísticos; y dar cuenta de las herramientas compartidas en el marco de estrategias metodológicas a las cuales nadie les puso nombre “académico”. A pesar de ello, la potencia del espacio construido ha generado en mí hacer investigativo las siguientes preguntas: ¿Podemos identificar, a partir de esta experiencia, herramientas y formas metodológicas participativas para replicar en la investigación/ enseñanza en Arte y en las Ciencias Sociales críticas? ¿Puede la perspectiva feminista transformar las formas de gestionar lo cultural, lo artístico, la enseñanza y la investigación?

A partir de estas preguntas, en este artículo, se examina la experiencia cultural/artística que implicó dicho encuentro desde el enfoque de la investigación acción participativa (IAP) y los estudios de géneros. La intención es dar cuenta de la sinergia entre las formas de enseñar/aprender en el marco de esta residencia y la experiencia cultural/artística entendida como una categoría analítica que permite generar metodologías participativas en y desde las complejidades de los cruces entre las ciencias sociales y las Artes. Para lograr lo propuesto, se observa la *experiencia cultural/artística* (País Andrade, 2022) como el resultado de un complejo entramado -histórico, social y cultural- de representaciones que circulan en un momento determinado (Scott, 1988). Esta categoría permitirá analizar los haceres, sentires, discursos y relatos de las mujeres que fueron parte de la residencia en vínculo con el modo en que dichas subjetividades se (re)significan en los tránsitos de identificación institucionales (Carli, 2012) en el campo de la cultura y el arte. Al mismo tiempo que, se entrevén las demandas en términos de derechos (ampliación de acceso, participación, protocolos y estatutos) -materializadas en sus objetos y producciones artísticas desde una perspectiva feminista-. Así, este texto es parte de una investigación socioantropológica en desarrollo⁸, y de la cual quien escribe es responsable de lo que aquí se dirá, al mismo tiempo que es memoria colectiva de un hacer y crear en movimiento. Por tanto, la experiencia cultural/artística que implicó el XI *Encuentro de Mujeres por la Cultura* es resultado y tránsito en dicha investigación.

⁴ Javier Milei llegó a la presidencia en la alianza denominada La libertad avanza; se inscribe en lo que se ha llamado la antipolítica con fuertes ideas ultraconservadoras de derecha.

⁵ Este encuentro en particular fue financiado gracias a una beca otorgada por el Programa IberCultura Viva. El subsidio recibido cubrió los gastos de alojamiento y traslado de las participantes invitadas las cuales a cambio brindaron diferentes servicios (utilizaron sus autos para traslados, donación de materiales, etc.). Por su parte, aquellas mujeres que no contaron con este apoyo financiero en esta ocasión asistieron utilizando recursos propios.

⁶ El XI Encuentro de mujeres por la cultura adoptó el formato de residencia artística entendiendo que esta metodología ofrece la oportunidad de gestionar un espacio donde las participantes y organizadoras tienen la oportunidad de vivir y trabajar en un entorno diferente al habitual y de esta forma potenciar el trabajo de la Red.

⁷ Si bien en este Encuentro todas las personas que participamos fuimos mujeres C/S (mujeres que vivimos con el sexo que nos fue asignado al nacer) referimos al quehacer feminista como una visión práctica que pretende generar conciencia y condiciones para transformar las relaciones sociales, alcanzar la igualdad entre las personas y erradicar cualquier forma de discriminación o violencia hacia las mujeres y quienes se autoperiben como género femenino.

⁸ Otras metodologías, prácticas y estrategias del hacer/conocer lo sociopolítico de la cultura. Cruces entre experiencias artísticas/culturales y movimientos (trans)feministas en Argentina y España. Agradecimiento del financiamiento

Metodología del estudio

Las actividades desarrolladas en el EMxC nunca tuvieron la exigencia de describir los métodos y/o estrategias metodológicas para ser llevadas a cabo. Las mismas se realizaron desde la generosidad de quienes estuvimos allí, desde la escucha atenta de los saberes compartidos, desde las preguntas amorosamente incómodas y desde la participación respetuosa de mujeres diversas. En otras palabras, el encuentro estuvo guiado por la posibilidad de que cada participante pudiera compartir su experiencia artística/cultural en un ámbito de enseñanza/aprendizaje vivencial, flexible y sobre todo respetuoso generando asociaciones con el propio trabajo que desarrolla la Red.

El potencial de este artículo radicada en dar cuenta de cómo esas maneras generosas, amorosas incómodas y respetuosas de crear, aprender, enseñar, compartir y estar que se desarrollaron en el espacio/tiempo del EMxC, se resignifican en este texto como posibles “estrategias metodológicas y métodos” que dialogan con algunas epistemologías aportadas por los estudios de las ciencias sociales críticas⁹. En este sentido, propongo dialogar lo sucedido en el EMxC con lo que vengo desarrollando en mi investigación sobre *Otras metodologías, prácticas y estrategias del hacer/conocer lo sociopolítico de la cultura*. La intención es dar cuenta de la simbiosis entre las posibilidades explicativas que nos brinda la categoría de experiencia cultural/artística (en este caso la posibilidad de convertir en interés analítico el propio Encuentro) y las maneras participativas de enseñar/aprender siendo, estando y creando con otras mujeres. En otras palabras, esta exploración permite vincular metodologías participativas en y desde las complejidades de los cruces entre las ciencias sociales, los estudios de géneros/feminismos y las prácticas artísticas que se están desarrollando en los territorios y comunidades.

Por tanto, la metodología socioantropológica del estudio en curso, retoma el XI *Encuentro de Mujeres por la Cultura* desde un enfoque cualitativo y relacional en tanto se focaliza en dimensiones sociales, políticas, económicas, genéricas y raciales implicadas en las dinámicas culturales de las diferentes mujeres que han participado. Dicha metodología parte del supuesto de que todo proceso social humano se desarrolla inscrito en relaciones sociales, que pueden ser de diverso carácter: simétricas, asimétricas, conflictivas, no conflictivas, etcétera. Fue fundamental para la producción de conocimiento estar durante cinco días en el evento de Chapadmalal: la participación física en las distintas actividades, organizaciones, comidas, prácticas, rituales, discusiones, acuerdos y visitas al territorio. Asimismo, fueron imprescindibles las charlas informales con las mujeres que integran la Red y los intercambios previos al encuentro que tuvimos por el grupo de WhatsApp para la organización del viaje y la inicial “programación del encuentro”.

Además, para la elaboración del corpus de este análisis fue fundamental la revisión del material escrito y audiovisual de las “memorias” de la Red (del 2013 a la actualidad): encuentros anteriores, sistematización de actividades realizadas, trabajos escritos, galerías de fotos, información en un documento Excel de las mujeres que conforman la Red y otras actividades que tienen en sus redes sociales las cuales son de acceso público (el canal de YouTube, Facebook, Instagram y su página web)¹⁰.

Por tanto, los métodos utilizados para explorar lo sucedido en el EMxC fueron: a) observación participante; b) charlas informales durante el Encuentro; c) entrevistas en profundidad a la coordinadora de la red; d) la participación constante en el grupo de WhatsApp y e) charlas informales con las mujeres que participaron en el evento. Las unidades de análisis fueron las prácticas culturales/artísticas que desarrollaron las mujeres que participaron del XI *Encuentro de Mujeres por la Cultura*- llevado a cabo en la ciudad de Chapadmalal (Mar del Plata).

El EMxC ha permitido reconfigurar el dato socioantropológico necesario para examinar cómo se va construyendo el proceso de Investigación Acción Participación (IAP) en esta experiencia cultural/artística concreta: las prácticas y estrategias que se llevaron a cabo para compartir tiempo y espacio en colaboración nos ayudó a entender cómo dialogan las producciones de estas mujeres desde las complejidades que surgen al cruzar las formas de vivenciar y compartir sus producciones y la investigación en ciencias sociales. Estos intercambios enriquecen los procesos de enseñanza y aprendizaje en lo artístico, y nos permiten explorar la experiencia cultural/artística en relación con el uso de métodos de las ciencias sociales.

⁹ Al referirnos a las Ciencias Sociales críticas damos cuenta de un conjunto de teorías que se centran en las condiciones sociales que contribuyen a la opresión y dominación. Su objetivo es abordar la injusticia y buscar el cambio social a través de explicaciones, evaluaciones y programas de acción. Recomendamos leer: Palumbo, M. y Vacca, C. (2020). Epistemologías y metodologías críticas en Ciencias Sociales: precisiones conceptuales en clave latinoamericana publicado en la Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales.

Se puede acceder a las redes nombradas desde los siguientes links: <https://www.youtube.com/@mujeresxlacultura947>

; https://www.facebook.com/mujeresxlacultura/?locale=es_LA; <https://www.instagram.com/mujeresxlacultura/p/Co21kdFNk7u/>; <https://sites.google.com/view/mujeresxlacultura/nuestra-red>

Los enfoques de las investigaciones en el campo del arte y la Investigación Acción Participativa (IAP) en perspectiva feminista

Como hemos dicho al comenzar este escrito, en este estudio, la experiencia cultural/artística del EMxC se redefine como una categoría que nos permite analizar las formas de enseñar e investigar en y desde los procesos artísticos. Guadalupe Arqueros (2018) plantea cuestiones clave relacionadas con investigaciones que adoptan enfoques *en artes* o *sobre artes*. A partir de esta perspectiva, el siguiente cuadro resume, de manera breve y orientada a los fines de este artículo, las principales similitudes y diferencias entre ambos enfoques¹¹.

Cuadro 1: Herramientas metodológicas para la Investigación EN/SOBRE artes

	Investigación EN artes	Investigación SOBRE artes	En común
¿Qué hace?	Indaga en Arte. Explora los modos de creación, desarrolla lenguajes dónde el sustento teórico es secundario.	Indaga sobre lo que sucede con el Arte. Explora el contexto de la obra y/o procesos creativos porque su objetivo es el arte (no su objeto)	INTERDISCIPLINARIEDAD
Enfoque y Objeto de Estudio	La creación artística suele ser parte integral del proceso de investigación. Hacer es el propio acto de investigar. En general el sujeto que estudia es artista y reflexiona sobre el proceso creativo: emplea diversas técnicas, medios y expresiones creativas para explorar y generar conocimiento en sus campos artísticos.	Se centra en estudiar y analizar obras de arte, movimientos artísticos, estilos, tendencias, contextos históricos, culturales y sociales, así como teorías del arte. No necesariamente el sujeto que estudia es artista. Se propone comprender, interpretar y contextualizar la producción artística desde una perspectiva académica y crítica.	INTERDISCIPLINARIEDAD
Métodos y Enfoques	Prácticas creativas, experimentación artística, técnicas de producción y análisis estético. Se valora la originalidad, la experimentación y la innovación artística como formas de generar conocimiento.	Análisis históricos, críticos, teóricos y empíricos. Se utilizan herramientas de investigación académica como la revisión de literatura, el análisis textual, la observación, la entrevista y el análisis comparativo, entre otros.	INTERDISCIPLINARIEDAD
Contribuciones	Se caracterizan por manifestarse en forma de obras de arte, performances, instalaciones, composiciones musicales, entre otros productos artísticos. Las contribuciones suelen estar relacionadas con la innovación estética, la expresión creativa y la experimentación en el campo del arte.	Se caracterizan por materializarse en ensayos académicos, libros, artículos de revistas, conferencias y presentaciones. Las contribuciones están orientadas hacia una comprensión más profunda del arte, su contexto histórico-cultural, su impacto social y su significado en la sociedad.	INTERDISCIPLINARIEDAD

Fuente: elaboración propia (2023) basada en el estudio de Guadalupe Arqueros (2018)

¹¹ Se sugiere profundizar en las discusiones que interseccionan antropológicamente el arte y el activismo desde especialistas como: Cecilia Salinas; Brigit Brauchler; Christopher Wright y Monika Salzbrunn.

Como se observa en el cuadro, a pesar de sus diferencias, ambos enfoques permiten el trabajo interdisciplinar. En este sentido, las perspectivas identificadas en el cuadro se complementan y potencian en el caso que estamos explorando: partir de lo que sucedió en el espacio-tiempo del EMxC (donde lo relevante fue lo que se hizo) permite reflexionar sobre la experiencia cultural/artística para explorar cómo se configuran estrategias metodológicas que impliquen el diálogo entre los estudios de arte o artísticos y las ciencias sociales. Además, abre un espacio teórico- metodológico en común para explorar las formas en que el hacer de las mujeres que participamos de esta experiencia transforma el proceso creativo al mismo tiempo que el proceso investigativo reconoce los espacios participativos. Este diálogo interdisciplinar para mirar nuestro caso de estudio permite sentir, pensar y explicar lo específico de la experiencia cultural/ artística -desarrollada de forma colectiva y participativa- desde perspectivas sociales como la IAP.

Dialogar con la IAP en este estudio, enmarca la experiencia cultural/artística en las perspectivas epistemológicas críticas del campo de las ciencias sociales las cuales se caracterizan por ser enfoques anti positivistas; construir una relación sujeto-sujeto; estar comprometidas con un proyecto político y con la jerarquización de otros saberes que no son los legitimados por el campo académico hegemónico. Es decir, la IAP entiende que “el sujeto” que investiga y el que “es investigado” tienen capacidad reflexiva y de transformación de su propia realidad. Se centra en la participación activa de la comunidad quedando el quehacer investigativo en manos de un “activista intelectual” (Palumbo y Vacca, 2020) quien/quienes recupera/n, cuestiona/n y encamina/n un proceso grupal de producción crítica. Se espera que lo que se produce en ese proceso de enseñanza-aprendizaje-investigación colectiva es un conocimiento transformador y emancipatorio producido por la propia acción de quienes participan, con autonomía y con capacidad de reflexión crítica en un proceso donde el problema y las acciones a realizar se diseñan de forma conjunta. Al estar ahí trabajé colaborativamente en los procesos de creación artística de forma integral (EN) al mismo tiempo me permitió comprender las producciones, los movimientos artísticos y los estilos de lo que se estaba haciendo y/o compartiendo en sus contextos históricos, culturales y sociales (SOBRE).

Así, las 32 mujeres en y desde su crear-hacer-compartir vivenciaron la exploración de formas de expresión y de conocimiento dialogando e integrando (en muchos casos sin saberlo) enfoques teóricos y metodológicos de disciplinas sociales como las que relevamos en este escrito: la AIP. Esta configuración interdisciplinar observa como las epistemologías críticas en ciencias sociales pueden ofrecer herramientas para analizar la experiencia cultural/artística desde una perspectiva situada (Haraway, 1995). En otras palabras, al integrar diversos enfoques podemos fomentar la empatía, la creatividad y la imaginación en técnicas innovadoras para los problemas sociales; a la vez que, podemos contextualizar lo político de la creación artística y su transformación.

No obstante, en este punto encontramos con que si bien las técnicas producidas en el marco de epistemologías y metodologías del arte y de las ciencias sociales críticas permiten una mirada superadora no generan, de facto, la visibilidad de la desigualdad en las cuestiones de género. Recordemos que la Red se comienza a formar a partir de la necesidad de concebir un espacio en el campo cultural donde las mujeres, disidencias y diversidades pudieran tener voces

legitimadas para plantear cuestiones particulares en el propio campo artístico y/o de su gestión (diferencias en los honorarios, desigualdad en la exposición de obras, cuestiones vinculadas a los roles femeninos, la clase social y/o la pertenencia étnica que las dejaba en desigualdad de condiciones, dificultad en el acceso a escenarios, etc.)¹². Por tanto, al observar estos procesos desde una perspectiva feminista damos cuenta de ciertas características específicas que develan desigualdades estructurales que, en muchos casos, se invisibilizan en los enfoques participativos (Palumbo, Vacca y País Andrade, 2022).

Con la intención de enriquecer este análisis, retomamos algunas categorías relevantes de los estudios de género para dar cuenta cómo las estructuras de poder y de desigualdad estructural dan cuenta de algunas especificidades en nuestro estudio de caso. En el siguiente cuadro, resumimos las ideas principales de cinco autoras que hemos estado analizando como parte de la investigación más amplia de la que surge este artículo.

Autora	Fundamentos
Sandra Harding (1987)	El enfoque del <i>punto de vista feminista</i> , resalta la importancia de reconocer la influencia de la perspectiva de género en la producción de conocimiento. Además, propone que la objetividad tradicional de la ciencia es limitada y que se necesita un enfoque más reflexivo y consciente de las relaciones de poder en la investigación. Por tanto, destacará la necesidad de cuestionar los métodos tradicionales –más que pensar en una metodología feminista- como alternativas para un conocimiento más inclusivo y diverso.
Donna Haraway (1995)	Aboga por un <i>conocimiento situado</i> que reconozca la posición social, cultural y política de quien investiga y cómo la perspectiva parcial enriquece nuestra comprensión del mundo. Su enfoque ciborg destaca la hibridación entre lo humano y lo tecnológico, desafiando las divisiones binarias y proponiendo nuevas formas de conocimiento.
Judith Butler (2009)	La teoría de la performatividad de género da cuenta de cómo las identidades de género son construcciones sociales y cómo las normas de género influyen en la formación del sujeto.
Mara Viveros Vigoya (2016)	Dirige sus metodologías desde la intersección de género y diversidad sexual. Destaca en su mirada la importancia de considerar las experiencias de género y sexualidad en contextos diversos, sobre todo profundiza en América latina.
Miranda Fricker (2017)	Aporta el concepto de <i>justicia epistémica</i> , que se centra en la credibilidad y el testimonio de las voces subalternas para pensar en la exclusión de las voces feministas y marginales en la producción de conocimiento de la investigación social.

Fuente: elaboración propia (2023)

¹² Para profundizar en estas cuestiones recomendamos leer el libro de Mercedes Liska titulado *Mi culo es mío. Mujeres que bailan como se les canta* publicado en el año 2024 por la editorial Gourmet Musical

La intención del cuadro no es ser exhaustiva sino identificar las categorías clave que tuvimos en cuenta al momento de explorar la experiencia cultural/artística del EMxC. Para sortear las limitaciones de los métodos que suelen aplicarse en y desde las ciencias sociales, como la IAP (posibilitar que la palabra de las participantes circule, que los talleres que se realizaron fueran lo más participativos posibles, generar reflexiones colectivas, entre otras) es necesario incorporar categorías que nos permitan reflejar la complejidad y diversidad de las experiencias humanas en tanto su precariedad (Butler, 2009).

En este sentido, la lectura de Harding (1987), nos permitió cuestionar las técnicas que se utilizan para investigar tanto en arte como en las ciencias sociales, las cuales históricamente han sido dominadas por perspectivas masculinas y excluyentes. La autora propone un cambio radical hacia enfoques epistemológicos feministas que desafíen estas normas preestablecidas y promuevan la inclusión de múltiples voces y experiencias (aún de las diversas feminidades entre sí). Por tanto, su perspectiva subraya cómo las ideas y las prácticas metodológicas deben ser transformadas –más que inventar otras nuevas– para reflejar de manera más precisa la complejidad de la vida social y cultural. En este sentido, el EMxC ha sido un espacio plural donde las mujeres que han participado han aprendido a hacer y sentir con otras generando espacios compartidos en horarios y estructuras de trabajo diversas que implicaron diálogos interculturales e intergeneracionales que fomentaron el reconocimiento y el respeto mutuo, lo cual, podría ser replicado en otras experiencias de enseñanza e investigación. Esto nos mostró que es imposible observar y explicar el proceso de enseñanza-aprendizaje si no es de forma situada. Donna Haraway (1995) desafía la noción de objetividad en la investigación por medio de lo que denomina *conocimiento situado* argumentando que todas las formas de conocimiento están influidas por la posición social, la identidad y la experiencia personal de quien investiga. Esta perspectiva se opone a la idea de un conocimiento neutral y destaca la importancia de la perspectiva parcial de lo que conocemos. Haraway defiende que las perspectivas parciales, en lugar de ser limitaciones, son posibilidades para enriquecer el conocimiento que tenemos sobre algo. Cada perspectiva aporta una parte única a la comprensión general, y al comprender estas perspectivas parciales, se logra un retrato más completo y auténtico del mundo. Entendemos en este sentido, el aporte que genera la experiencia artística del EMxC a la investigación social de Latinoamérica para dialogar en y desde la diversidad del campo cultural desde metodologías feministas e interseccionales (Vivero Vigoya, 2016). Las mismas permiten redefinir las maneras de observar los espacios investigativos en la búsqueda de una comprensión más genuina y completa del mundo: en nuestro caso haber podido entender, por ejemplo, que el programa de las actividades se fue configurando situadamente en una tensión constante entre la noción de distintas formas de entender el mundo, nos lleva a identificar distintas incomodidades en el EMxC. En este sentido, observarnos la naturalización con la cual legitimamos o deslegitimamos ciertos relatos, estéticas y narrativas para construir conocimiento “colectivo” y tomar decisiones en los procesos de enseñanza-aprendizaje artísticos y culturales. En esta línea, las aportaciones de Miranda Fricker (2017) nos proponen visibilizar los procesos mediante los cuáles incorporamos (o no) voces que suelen quedar marginadas en la producción de conocimiento. Así, Fricker destaca cómo ciertos grupos, incluyendo a las mujeres y minorías, a menudo son desacreditados o excluidos en los debates intelectuales. Sugiere que es fundamental considerar cómo las voces son aisladas de las discusiones sobre políticas y cómo esto afecta la equidad y la justicia en la implementación de dichas políticas. De esta manera, su concepto de injusticia epistémica es especialmente

relevante para entender esta experiencia cultural porque nos alerta sobre la necesidad de desafiar y reconfigurar las formas en que se valida y se valora el conocimiento artístico en el campo de lo social e institucional: recordemos que los EMxC surgen por la necesidad de diversas mujeres artísticas y gestoras culturales de ser escuchadas y valoradas en el campo artístico y cultural.

A modo de conclusiones

Sostenemos que las breves conversaciones teórico-metodológicas que hemos sistematizado en el texto abren la posibilidad de pensar en distintas formas de transversalizar la inclusión de múltiples perspectivas (culturales, sociales y feministas) en los procesos de enseñanza-aprendizaje culturales y artísticos. Estas perspectivas contribuyen a construir experiencias más diversas, inclusivas y representativas de la complejidad sociocultural en el arte. Al mismo tiempo, nos permite apropiarnos y reinterpretar enfoques interdisciplinarios para replicar en los procesos de enseñar, aprender e investigar en los campos cultural, artístico y social.

Consideramos que el EMxC, entendido como una experiencia cultural/artística feminista y como categoría analítica, genera reflexiones metodológicas valiosas para las investigaciones sociales con enfoques participativos (como la IAP) y las que se desarrollan *en* o *sobre* prácticas artísticas. Estos diálogos, se enriquece al integrar la mirada feminista, lo que conduce a una transformación de las herramientas metodológicas empleadas en las investigaciones artísticas y culturales como en su enseñanza-aprendizaje. Este cruce de enfoques impulsa la creación de nuevos conocimientos tanto para ambos campos como para el desarrollo de un campo emergente en proceso de exploración posibilitando nuevas maneras de conocernos y comprendernos en los mundos que habitamos.

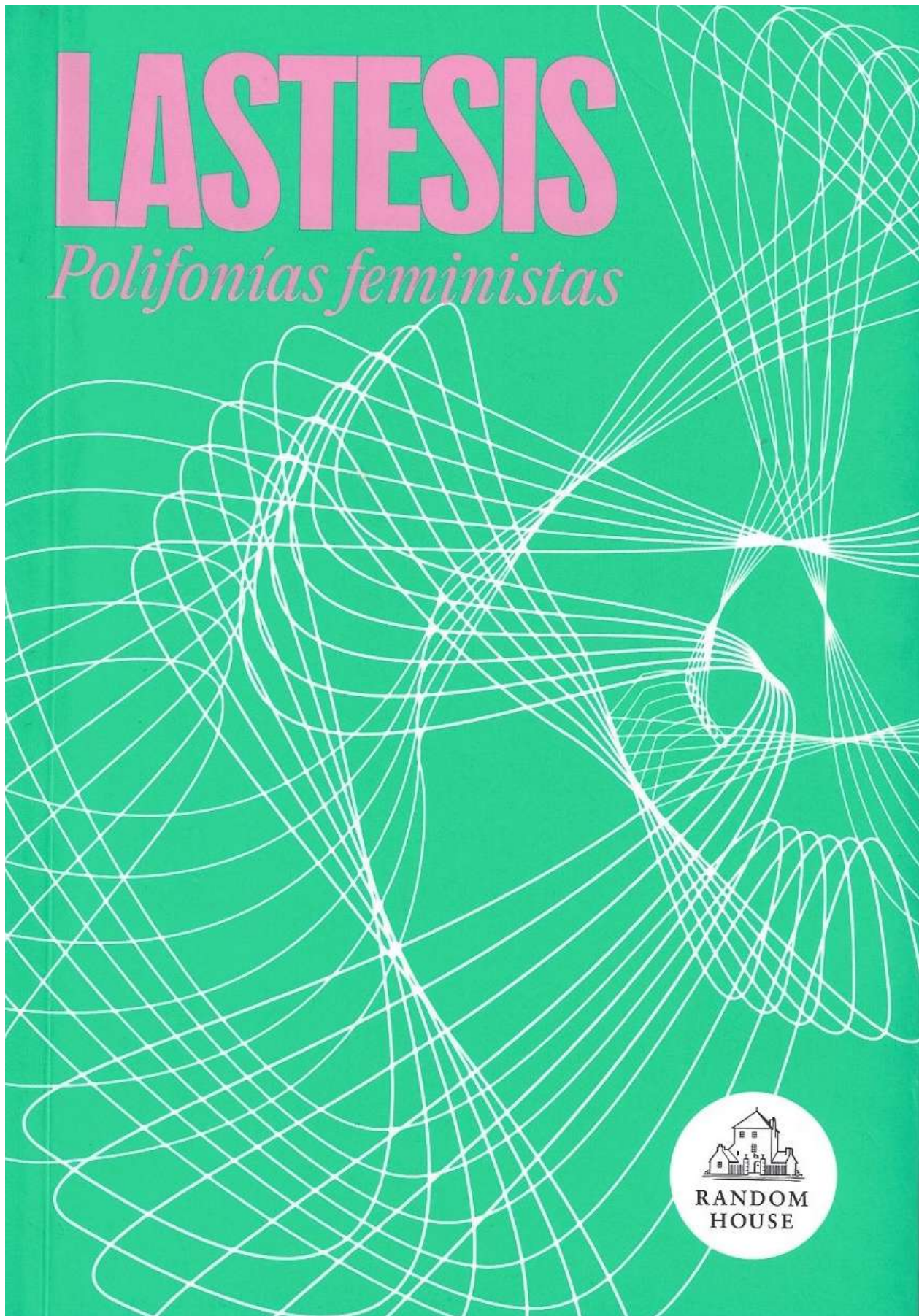
Referencias

- Arqueros, G. (2018).** *Buscando herramientas en la metodología de la investigación en artes. Registro del trabajo de un equipo de investigación en el Fogón de los Arrieros de la ciudad de Resistencia.* Chaco: Instituto de investigaciones Geohistóricas-Serie Tesis.
- Butler, J. (2009).** Performatividad, precariedad y políticas sexuales. AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. (4), 321-336. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62312914003>
- Carli, S. (2012).** *El estudiante universitario. Hacia una historia del presente de la educación pública.* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fricker, M. (2017).** *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento.* Barcelona: Herder Editorial.
- CEPAL. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5878/S01030269_es.pdf
- Haraway, D. (1995).** *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza.* London: Ediciones Cátedra.
- Harding, S. (1987).** Is There a Feminist Method? In: Harding, S. (Ed.). *Feminism and Methodology* Indiana: University Press, 9-34. Recuperado de https://urbanasmad.files.wordpress.com/2016/08/existe-un-mc3a9todo-feminista_s-harding.pdf
- País Andrade, M. (2021).** Tensiones de género(s) y desafíos (trans)feministas: Políticas culturales y gestión pública. *Comunicación y Medios*, 30(44), 70-81. Recuperado de 10.5354/0719-1529.2022.60956
- País Andrade, Marcela A. (2022)** Sinergias entre la cultura en movimiento y el movimiento (trans) feminista actualen argentina. *Revista de estudios de género*, La ventana. Universidad de Guadalajara, México, 6 (55), 215-245. Recuperado de <https://doi.org/10.32870/lv.v6i55.7318>.
- País Andrade, M. (2023)** #Moviment (trans)feminista #COVID-19. Del diàleg territorial al virtual en les experiències culturals i artístiques a l'Argentina i a Espanya, *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 137(2), 120-143. Recuperado de DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-137-2.8
- Palumbo, M. y Vacca, C. (2020).** Epistemologías y metodologías críticas en Ciencias Sociales: precisiones conceptuales en clave latinoamericana. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 10(2), 1-13. Recuperado de <https://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Relmecseo76/13362>
- Palumbo, M.; Vacca, L. y País Andrade, M (2022).** Repensando nuestras metodologías críticas: prácticas de intervención/investigación con perspectiva de género(s). *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, v. 29, 1-32. ISSN 2448-5799. Recuperado de <https://doi.org/10.29101/crcs.v29io.19290>
- Scott, J. ([1988]1999).** *El Género: Una categoría útil para el análisis histórico.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Viveros Vigoya, M. (2016).** La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación” *Debate Feminista* 52, 1–17. Recuperado de https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/download/2077/1871/



Quererte – Valparaíso, 2023.

[RESEÑA]



Marcia Martínez Carvajal
Universidad de Valparaíso

Polifonías feministas
colectivo LASTESIS
Random House, 2022
ISBN 978-956-6045-84-7
128 páginas

Mientras leí y estudié el libro *Polifonías feministas* de LASTESIS, Chile estaba parado por manifestaciones de camioneros que no dejan de recordar los años 70 en este país, todavía estábamos en pandemia, el volcán Villarrica quería hacer erupción (como siempre) y, según leíamos en las noticias, todavía no sabíamos qué había pasado con el hombre sorprendido trasladando un tambor con una mujer asesinada en su interior en la comuna de San Ramón, Santiago; o qué había pasado con la pareja y su cómplice (detenidos por la Policía de Investigaciones) de la mujer cuyo cuerpo fue hallado calcinado en la ciudad de Quilpué.

Hay cosas que sabemos muy bien, otras que apenas entendemos y se escapan a nuestra racionalidad, y otras que experimentamos, sufrimos y resistimos todos los días en esta sociedad que vivimos las mujeres, diversidades, personas trans, no binarie, y las clases y colores todos. Sobre eso nos habla el libro *Polifonías feministas* del colectivo LASTESIS, obra que viene a acompañarnos en este camino, a musicalizar nuestro andar y, desde nuestro bolsillo, como una estampita pagana, nos recuerda que no podemos decaer.

El texto en cuestión se presenta como un libro inclasificable, que es tanto ensayo como reflexión teórica, pero también es poesía, letras de música, collage y códigos QR (explícitos o escondidos entre las imágenes) que nos llevan a diversos videos y canciones. El volumen no posee índice, por lo que he decidido proponer esta reseña en 4 apartados que fueron para mí como 4 ventanas por las que me asomé a mirar el texto y a mirarme a mí misma.

1. Aparecer

Con la polisemia y el dolor que tiene esta palabra en nuestro país, el libro *Polifonías feministas* nos habla de la lucha por nuestro derecho a aparecer en varios niveles. Primero, a partir de nuestra voz, en plural o en singular, y nunca hablando por otras, otros u otras. Una de las estrategias para aparecer que nos propone el colectivo es a través de la materialidad de nuestra voz como lugar de enunciación. Esto va en línea con nuestro derecho a decir y decidir, cuestión que nos ha ocupado más años y más sangre de la que hubiésemos querido, más queja y más llanto de la necesaria; me refiero a la lucha feminista por nuestros derechos civiles, humanos y reproductivos.

La segunda forma de aparecer a la que nos invita este libro es a través de la presencia del cuerpo. Pareciera una afirmación de Perogrullo, pero pienso específicamente en una perspectiva que se aborda en la segunda mitad del texto: la figura del cuerpo que migra, aquel que aparece en otro territorio, en otra lengua y en otro clima. El colectivo nos enfrenta a reflexionar sobre el cuerpo que es visto con desprecio, escuchado con desdén, tocado con violencia, imaginado con desconfianza. El cuerpo que no quiere ser visto, que no tiene representatividad, pero que sin embargo allí está, de una persona mayor o de diversidades de infancias marcadas por las violencias que encuentran en estos desplazamientos.

La tercera manera en que *Polifonías feministas* nos invita a observar con agudeza sobre nuestros modos de aparecer es a través del arte, como una forma de estar en el mundo. Tengo especial aprecio por aquellas páginas en que nombran, una a una, a las artistas que por años no han aparecido en nuestro cotidiano ni en nuestro extraordinario, quienes protagonizaron escenas de plagio, robo o borramiento de sus trabajos a lo largo del tiempo -te pienso, Ana Mendieta, envuelta en naturaleza-. En este contexto, el colectivo reflexiona sobre su experiencia con quienes han querido profitar de su trabajo, de las más ridículas maneras y con lógicas absolutamente alejadas de las

convicciones de su quehacer.

El derecho a aparecer que escuché desde pequeña fue el de los cuerpos de detenidos y detenidas, torturados y torturadas, desaparecidos y desaparecidas por la dictadura cívico-militar que comenzó con el golpe de Estado del que se conmemoraron cincuenta años en 2023. Vivos se los llevaron, vivos los queremos. Agrego aquí este derecho a aparecer por el que han luchado de forma incansable, principalmente mujeres, durante cincuenta dolorosos años, buscando aquella ciudad que falta, en el desierto, en el mar. Este libro no sería posible sin esa lucha, sin el trasfondo histórico y político que ha significado ser mujer y disidente, ideológica, social o corporalmente en Chile. Leer *Polifonías feministas* es un llamado entre líneas a tomar posición con respecto a este derecho a aparecer.

Finalmente, a partir de esta lectura no pude dejar de pensar en la idea de una aparición, no del tipo religioso sino de aquellas fantasmagóricas, como esa que vuelve a la tierra a anunciar que nos han matado y que deben vengarnos; como esas que no pueden dejar la tierra hasta no cumplir sus sueños; como aquellas que tienen deudas por pagar. El llamado es, finalmente, a que aparezcamos de todas las formas posibles.

2. Polifonías

En este libro, la protagonista es la multiplicidad de voces, la polifonía como lo dijera Mijail Bajtín (1988) allá por 1963. En esta proliferación, este libro fue para mí un libro de poemas y una canción, así lo hice mío. La estructura polifónica promueve la libertad de las lecturas, y también nos invita a que seamos el libro, como lo resalta en sus frases finales pertenecientes a una de las intervenciones del colectivo LASTESIS: “nosotras somos resistencia” (colectivo LASTESIS, 2022, p.113). De este modo, nosotras somos las polifonías feministas, nosotras somos este libro, la lucha que lo precede y el eco que lo replica. Quienes leemos *Polifonías feministas* somos parte de la resistencia a la que invita.

La polifonía se hace presente en este libro que no es clasificable, que no encaja en catálogos tradicionales y que nos invita a abrazar otras formas de comprender la sociedad, la reflexión crítica y el arte, como lo ha venido haciendo el colectivo LASTESIS con cada una de sus intervenciones y trabajos colaborativos. Es así como la multiplicidad no es solo de voces sino también de acciones, donde el verbo aprender es humildemente fundamental en el mundo feminista que queremos. En este punto, el apartado “La cocina” nos muestra la historia de las comunes, las sencillas, las que protagonizaron historias donde, como se nos ha enseñado, aparentemente no sucede mayor acontecimiento, como en aquellos cuentos de seres anónimos de humilde condición. Sin embargo, con este apartado aprendí que una acción tan sutil como dejar los cuchillos en el primer cajón del mueble de la cocina es equivalente a haber dormido con el carnet en el velador durante la dictadura cívico-militar, y a caminar de noche a nuestra casa con las llaves entre los dedos. Las *Polifonías feministas* de este libro también fueron para mí un despliegue de formas de salir de lo humano, hablar en otras lenguas, pasar de la polifonía a la heteroglosia, donde cada QR nos abre esas otras configuraciones de comunicación que se articulan como estrategias para enfrentar la historia común. Las páginas que aluden al feminismo y la interseccionalidad fueron lectura dilecta, pues vi a la joven Marcia estudiante leyendo con ansias y queriendo saber más, y vi a la Marcia profesora de hoy esperando que sus estudiantes lean con mucho afán esas páginas y quieran saber más y, sobre todo, hacer más.

3. Diluir

La sección del libro que comienza con un “Querido diario”, habla de los que creen ser dueños de todo perpetuando estructuras patriarcales o coloniales, y que se dedican explícita o veladamente a dominar y robar, en el amplio sentido del extractivismo. La lectura de este apartado nos hace reflexionar sobre los modos de diluir este tipo de relaciones. Los seres mezquinos a los que alude el colectivo no resisten el mínimo análisis, pero no puedo dejar de relacionar estos relatos con una canción que ecuatoriana, ‘bonita pero incendiaria’, en versión del disco *Canto esclavo* (1977) de Enrique Males -donde dice campesino, es posible reemplazar por otras colectividades-:

Una hoz del campesino
Corta trigos y malezas
Pronto cortará cabezas
Para limpiar su camino
A la lucha, campesinos
A la lucha y a la unión
Que nosotros somos muchos
Y uno solo es el patrón
Que nosotros somos muchos
Y uno solo es el patrón

4. Lamento

El libro *Polifonías feministas* cierra con el quinto cuadro y final de la performance *RESISTENCIA o la reivindicación de un derecho colectivo* (2021) y el poema-canción que dice: “nuestras voces antes mudas/se abalanzan con fuerza y furia (...) Aquí estamos/nosotras somos resistencia” (colectivo LASTESIS, 2022, p.114). El colectivo nos convoca a repetir estas palabras como plegaria para olvidar los malditos “estatutos del tiempo con sus bochornos” (Violeta Parra, 1966), este círculo en que parece que vivimos con la sensación de volver a cero constantemente en la lucha feminista por el derecho a elegir, por un aborto libre, seguro y gratuito, por nuestros derechos a aparecer, a tener cuerpo y voz, en un contexto en que, lamentablemente, los nombres de mujeres y personas trans torturadas o asesinadas se multiplican en cada escenificación de *RESISTENCIA o la reivindicación de un derecho colectivo*, volviendo constantemente a cero en la destrucción de la arquitectura de las violencias.

En este lamento, el tópico de la migración resurge con un doble sentido. Ya lo mencioné como el derecho a aparecer, pero también se obstina como una presencia múltiple que recorre el libro y el trabajo del colectivo, en varios lenguajes y códigos. Las autoras expresan “migrar y tener que construir tu identidad entre retazos de relatos e historias de otros mundos, otras vidas, otros lenguajes” (colectivo LASTESIS, 2022, p.96, énfasis en el original). De inmediato pienso en el diálogo de este texto con “La rosa de los vientos” de Makiza (1999), cuando señalan:

Nunca niegues donde tu provengas
Tengas lo que tengas
Vengas de donde vengas
Vengas de Dinamarca o de Chiloé
Si el mundo es una gran arca de Noé
Y si yo he nacido fuera
Estoy orgullosa y tengo sangre indígena
Mejor porque es hermosa, soy una trotamundo

Sin fijo rumbo me fundo
Al lugar donde yo tumbo, así es mi mundo
Soy del norte, del sur
Del oeste, del este
Una viajera sin paradero sin nombre sin carnet¹

Para concluir, las insistentes palabras, voces, músicas y acciones que nos entrega *Polifonías feministas*, que fueron aparición, polifonía, disolución y lamento, transforman este último en una “Carta abierta/open letter/lettre ouverte/open brief” (colectivo LASTESIS, 2022, p.93) que sintetiza uno de los derroteros por los que nos lleva el trabajo de colectivo LASTESIS y la experiencia que nos entrega este libro, que consagra para todos, todes y todas, “más humanidad, más humanidad, más humanidad” (colectivo LASTESIS, 2022, p.102, traducción propia).

¹ El texto de la canción prosigue: “Una Ulises sin tierra prometida, he he/ Creado mi propia odisea moderna nene/ Se eh, hacer camino al andar caminante/ Por eso no tengo bandera representante/ Da lo mismo mi nombre, lo importante es lo que hago/ Valorar el hombre por la calidad de su trabajo/ Y es que el mundo es tan grande/ Y uno tan pequeño/ Sólo me dirijo por la Rosa de los Vientos”.

Referencias

- Anónimo. (1977).** Campesinos. [Grabada por Males, E.] *Canto esclavo*. [Vinilo]. Ecuador: Rondador.
- Bajtín, M. (1988)** *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bórquez, C.; G. Gabarro y A. Tijoux. (1999).** La rosa de los vientos. [Grabada por Makiza] *Aerolíneas Makiza*. [CD, Vinilo]. Chile: Sony music.
- Colectivo LASTESIS. (2022).** *Polifonías feministas*. Santiago: Random House.
- Parra, V. (1966).** Maldigo del alto cielo [Grabada por Violeta Parra y Alberto Zapicán]. *Últimas composiciones*. [Vinilo]. Chile: RCA Victor.



Virus = Patriarcado – Valparaíso, 2020