

**Volumen 2** ISSN3028-9521

**NÚM. 2 | 2025**

Revista de Pintura de Arte y Diseño PUCP

**CRON**

# CROMA

Revista de Pintura de Arte y Diseño PUCP

## AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer a todas las personas que han participado en la realización del segundo número de CROMA: autorxs de las propuestas, equipo editorial, comité consultivo, autoridades universitarias y personal administrativo en cuyos aportes se sustenta la calidad de la revista. También a la comunidad nacional e internacional de colegas y amigxs que han hecho valiosas contribuciones a lo largo del proyecto. Estamos sinceramente agradecidxs por su sostenido apoyo en todo momento.

### DIRECTORA EDITORIAL

Dra. Alejandra Ballón Gutiérrez

### EDITOR INVITADO

Dra. Paulina Varas

### COORDINADORES EDITORIALES

Mag. Omar Castro Villalobos

Dr. Diego Orihuela

### COMITÉ EDITORIAL

Mag. Max Hernández

Mag. Alejandro Jaime

Mag. Luisa Fernanda Lindo

### COMITÉ CONSULTIVO

Dr. Juan Carlos Arias Herrera (Politécnico Granacolombiano, Colombia)

Dra. Lisa Blackmore (Universidad de Essex, Reino Unido)

Dr. André Mesquita (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dr. Josip Zanki (Universidad de Zagreb, Croacia)

### DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO EDITORIAL

María Lucía Atauje Santivañez y Andrea Claros Miyashiro

### CORRECCIÓN DE ESTILO

Militza Angulo Flores

### IMPRESIÓN

Tarea Asociación Gráfica Educativa.

Tiraje: 300 ejemplares.

Todos los trabajos presentados a CROMA, salvo las excepciones indicadas en pie de página, son originales e inéditos. Las propuestas que forman parte de esta edición impresa han sido sometidas a un proceso de arbitraje doble ciego; mientras que las de la sección Estudiantes, publicadas en formato digital, han sido evaluadas por el Comité Editorial.

CROMA se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CCby4.0).

Pontificia Universidad Católica del Perú

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (511) 626-2650

ISSN 3028-9521

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2024-02868

- 4      Presentación | **ALEJANDRA BALLÓN GUTIÉRREZ**
- 6      Editorial | **PAULINA VARAS**  
*Metodologías de investigación artística y construcción de conocimientos en el presente*
- 10    ENTREVISTA**
- 12     **EVA MARXEN Y LUIS FELIPE GONZÁLEZ GUTIÉRREZ**  
*Posreflexión: Investigar con arte y poesía*
- 32    ENSAYO VISUAL**
- 34     **ASHLY GÓMEZ**  
*Hecho a mano*
- 44     **ANA LÍA ORÉZZOLI PINILLOS**  
*Pensar es ensayar un deseo*
- 54     **MIRANDA ZEVALLOS JOHNSON**  
*Qué hay detrás de las nubes, antes que el sol*
- 64    ENSAYO TEXTUAL**
- 66     **CAMILA CAMARGO REYES**  
*La gota madre: Revelaciones del río hablador*
- 82     **MARICEL DELGADO**  
*Presente*
- 92     **FERNANDO PRIETO**  
*¿De dónde provienen las imágenes?*
- 112    **JORGE SEPÚLVEDA**  
*Interdisciplina, "hasta antes del estreno"*
- 130   ARTÍCULO**
- 132    **ALESSIA ALIAGA SAENZ**  
*Aplicación del color psicológico para el mejoramiento comunitario de espacios públicos. Parque Pukllary Llajta (Comas)*
- 152    **SOFÍA ALVAREZ CAPUÑAY**  
*La mirada encarnada: Metodologías situadas en el análisis de imágenes de mujeres artistas sobre el conflicto armado interno en Perú*
- 176    **ALBERTO PATIÑO**  
*La materialización de lo simbólico: Zonas de amortiguamiento*

# EDITAR UN HORIZONTE

La carrera de Pintura de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP inició su camino en el arte de las publicaciones académicas con la publicación del primer número de la revista *CROMA* en el 2023. En el 2024, se abrió una segunda convocatoria, cuyo resultado es el que presentamos en esta publicación.<sup>1</sup>

La revista *CROMA* se concibió como una publicación académica arbitrada con la meta principal de lograr la indexación y posicionar la investigación-creación como modelo epistemológico en el contexto local y regional. Busca llenar un vacío en los espacios de publicación académica sobre arte y cultura visual contemporánea incorporando enfoques polimetodológicos<sup>2</sup> y enfatizando en la relación texto-imagen. Es un espacio disponible para artistas, investigadxs y estudiantes interesadxs en el pensamiento crítico y experimental.

Las convocatorias de *CROMA* se articulan en dos modalidades: una continua, enfocada en temas claves de investigación artística, y otra anual, guiada por una línea temática propuesta por editorxs invitadxs. La publicación se realiza en formato virtual de manera continua e impresa según corresponda. Sus temáticas centrales integran investigación artística, arte contemporáneo, análisis y crítica cultural-visual, arte y tecnología, y sistemas del arte, las cuales abren espacio a perspectivas decoloniales, estudios de género, procesos artísticos y políticas de la imagen.

En un inicio, las secciones de la revista fueron definidas por la dirección editorial junto con el comité editorial de la revista, se tuvieron artículos, ensayos textuales, ensayos visuales, entrevistas y reseñas. En este segundo número de *CROMA*, a pedido de la dirección y coordinación de la carrera de Pintura, se aumentó una sección: estudiantes, la cual, junto con las publicaciones de la convocatoria continua, solo se publican de manera virtual<sup>3</sup>. Esta sección tuvo el apoyo de los docentes, quienes difundieron la propuesta en los cursos de pintura de quinto y sexto año con un límite de cupos para cada caso. La revisión por pares ciegos cubre todas las secciones con excepción de la sección estudiantes, la cual pasa por una revisión del(a) editorx invitadx, la dirección y el comité editorial, es decir, por un proceso de revisión de pares especializados.

En la primera convocatoria de *CROMA*, el editor invitado fue el arquitecto, curador, investigador y docente Dr. Paulo Dam (PUCP). En “Practicar el presente”, Dam propuso cinco verbos: existir, insistir, resistir, consistir y persistir, los que implican una posición conceptual y filosófica que nos convocó a reflexionar sobre la acción del ser implicada en la práctica artística. Recibimos 25 propuestas (4 fueron extranjeras: 1 de España, 1 de Colombia, 1 de Argentina y 1 México); de estas, 11 fueron publicadas (44 %).

En el segundo número de *CROMA*, la editora invitada fue la investigadora, docente y curadora, Dra. Paulina Varas (Universidad Andrés Bello de Chile). En “Metodologías de investigación artística y construcción de conocimientos en el presente”, Varas nos invita a reflexionar sobre las metodologías de investigación artística como formas situadas de producción de conocimiento, especialmente en el contexto dinámico y transversal de las artes que conforman nuestro horizonte cultural actual. Recibimos 24 propuestas (5 fueron extranjeras: 4 de Chile y 1 de España), de las cuales 13 fueron publicadas (54 %).

Ya que en el segundo número el porcentaje de propuestas publicadas fue mayor, podemos inferir que mejoró la calidad en la cantidad de propuestas recibidas. El número de pares consultados en la primera edición de *CROMA* fue 22, de los cuales 8 pertenecen a la PUCP, 5 son nacionales fuera de la PUCP y 9 internacionales. En la segunda edición, se contó con la participación de 37 pares ciegos, de los cuales 3 fueron de la PUCP, 2 nacionales fuera de la PUCP y 32 internacionales. En total, hasta la fecha, participaron 59 pares ciegos de los cuales 11 fueron de la PUCP, 7 fueron nacionales fuera de la PUCP y 41 internacionales.<sup>4</sup>

Con estos dos primeros números, *CROMA* confirma la urgencia y relevancia de contar con un espacio editorial académico dedicado a la investigación artística en el país. El trabajo conjunto entre la dirección y coordinación editorial, el comité editorial, el comité consultivo y la comunidad académica ha permitido consolidar un modelo de publicación que reconoce la diversidad metodológica, la especificidad de las prácticas artísticas visuales y la potencia crítica de las imágenes en diálogo con los textos.

El crecimiento en la calidad de las propuestas y la presencia constante de colaboradores nacionales e internacionales evidencian que *CROMA* se ha convertido en un lugar indispensable para la circulación de conocimientos situados, experimentales y comprometidos con las problemáticas contemporáneas del arte y la cultura visual.

Este segundo número no solo da continuidad a un proyecto editorial necesario, sino que reafirma nuestra apuesta por fortalecer la investigación-creación como campo legítimo y riguroso dentro de la universidad y de la región. Agradecemos a quienes han confiado en este espacio y renovamos nuestro compromiso de seguir ampliando horizontes, metodologías y diálogos que nutran el pensamiento y la práctica artística desde el sur.

---

<sup>1</sup>CROMA es la primera revista de investigación-creación de la Unidad de Arte de la PUCP y la primera revista académica de la carrera de Pintura de la Facultad de Arte y Diseño. A diferencia de las revistas de la carrera de Escultura, Textos Artes; la revista de la carrera de Diseño Gráfico, Memoria Gráfica; y la revista del departamento, A&D, consideradas por la PUCP como revistas académico-profesionales.

<sup>2</sup>Se comprende que el conocimiento en las artes se desprende de un pluralismo metodológico que abarca las investigaciones de carácter trans-, inter- y multidisciplinario, pero también la integración de diversas perspectivas teóricas y paradigmas que enriquecen el conocimiento.

<sup>3</sup>Cabe señalar que, tanto en el primer como en el segundo número de *CROMA*, la participación de estudiantes fue libre en la sección de su elección. En el segundo número, se publicaron 3 propuestas de este tipo en las secciones de estudiantes de ensayos visuales (2) y ensayos textuales (1).

<sup>4</sup>La cantidad total de pares consultados incluye a todos los pares consultados, así como también a los revisores dirimientes.

## METODOLOGÍAS, PROCESOS Y SABERES DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA PARA LA URGENCIA DEL PRESENTE

Estamos viviendo momentos de complejidad que requieren reflexión colectiva desde los diferentes lugares que ocupamos. Una revista académica es, precisamente, un lugar donde circulan saberes, reflexiones y conocimientos que pueden colaborar en esta necesidad urgente de repensar el presente. “Metodologías de investigación artística y construcción de conocimientos en el presente” fue el título de la convocatoria para la presente edición de la revista *CROMA*. Esta iniciativa nació de una colaboración académica iniciada el año 2024 entre la Dra. Alejandra Ballón (Pontificia Universidad Católica del Perú, PUCP) y la Dra. Paulina Varas (Universidad Andrés Bello- UNAB, Chile), cuando nos propusimos realizar una serie de actividades para compartir perspectivas actuales sobre las metodologías de investigación artística, o de investigación-creación, en nuestros contextos nacionales. Buscábamos potenciar la articulación de redes de colaboración sur-sur y, en específico, entre Chile y Perú. En este contexto, también conocimos iniciativas como la *Guía de investigación en Arte y Diseño*, realizada por el equipo de la PUCP (2017) y nuestro proyecto de investigación en UNAB sobre las metodologías de las artes visuales. Estas instancias nutrieron la posibilidad de continuar nuestros diálogos para presentarse en esta revista.

Los desafíos actuales que enfrentan las artes y las humanidades, tanto a nivel global como especialmente en los países del sur, posibilitan la redefinición del tipo de conocimiento generado por la investigación artística. Este proceso de redefinición puede ser documentado y comprendido como un modelo de producción identificable y sistematizable. Las metodologías de investigación artística contribuyen significativamente a la comprensión de las formas de interdisciplinariedad en el campo de las artes y

las humanidades. A partir de las investigaciones realizadas por artistas para la creación de sus obras, es posible observar la aplicación de diversas metodologías que forman parte de un legado fundamental en nuestro ámbito cultural. La producción de conocimiento, y en particular la que se puede analizar a partir de las investigaciones de artistas, es esencial para una comprensión más profunda de nuestro presente. Las artes anticipan una serie de problemáticas políticas, sociales y ambientales a través de métodos de investigación artística. En ese sentido, el campo de las artes visuales se caracteriza por su dinamismo en la producción de conocimiento, especialmente, considerando el uso de tecnologías y la interdisciplinariedad. Por lo tanto, las metodologías artísticas también contribuyen a otras disciplinas del conocimiento (Marxen y González, 2023; Ballón, Guerra, Mitrovic y Gruber, 2017).

Es importante notar que, frecuentemente, las obras presentadas en museos o en diversos espacios expositivos muestran solo el resultado final del proceso de investigación artística sin reflejar el proceso mismo. Por ello, esta convocatoria se centró en los modos, métodos y prácticas empleados en la creación de estas obras antes de su exhibición. La convocatoria planteó una serie de interrogantes destinadas a fomentar el debate: ¿cómo se pueden identificar las metodologías de investigación artística para sistematizar sus procesos?, ¿de qué manera producen conocimiento las y los artistas a partir de investigaciones artísticas? y ¿cómo impactan estas metodologías en la producción de conocimiento, sus valoraciones, formas de evaluación e influencia en las sociedades del conocimiento?

En cada una de las propuestas aprobadas en el proceso de esta revista, podemos identificar diversos enfoques para

acercarnos a estas preguntas vitales en el presente. Su objetivo principal es, sobre todo, pensar juntxs cómo seguir construyendo conocimientos con el fin de componer un contexto saludable tanto en lo cognitivo como en lo sensible.

## CONTENIDOS DE CROMA 2

Cada una de las contribuciones de este número aporta desde diferentes lugares a seguir pensando las metodologías en el contexto de la producción artística. Los dos artículos publicados presentan perspectivas de análisis de diferentes formas de abordar la historia reciente del Perú. Sofía Álvarez Capuñay propone abordar las imágenes, pensarlas como entidades vivas, afectivas y políticas; además, contribuye con especial énfasis en integrar el cuerpo y la intuición en la investigación artística para construir un saber sensible desde este pensar encarnado sobre las imágenes. Alberto Patiño se enfoca en una obra de Erika Vásquez y Norka Uribe que desafía las narrativas oficiales y hegemónicas, y los efectos que han tenido en los cuerpos, las identidades y los habitantes de la ciudad. Es una propuesta muy clara de cómo reimaginar el presente con los insumos críticos del pasado.

Los ensayos textuales incorporan una serie de formas de abordar procesos y exhibiciones atendiendo a sus características procedimentales, situadas o comprometidas con el contexto social. Camila Carmargo reflexiona sobre uno de los ríos más contaminados de Lima, el Rímac, donde se presenta una colaboración entre el río y los elementos naturales a modo de recuperación simbólica. Propone una reflexión sobre el futuro de las aguas en medio de la crisis medioambiental vigente. Por otro lado, Maricel Delgado presenta un ensayo que se centra en lo que podemos

denominar “prestar atención” a aquello que se mezcla y aquellos gestos que se pueden identificar en nuestra cotidianidad que muchas veces pasan desapercibidos. Esta relación entre el trabajo de cuidados y el trabajo artístico es un gran aporte de la autora para reflexionar más ampliamente en las formas de obediencia y dominación de nuestra sociedad cuando pensamos en la defensa de la vida.

En su ensayo, Fernando Prieto aporta una experiencia profunda entre el dibujo y los procesos subjetivos compartidos con su hijo. Su análisis de la potencia del arte como testimonio de pasos en la conformación del sujeto es, sin duda, una interesante apuesta transdisciplinaria para pensar los límites del sujeto y las imágenes que producimos. Por su parte, desde la pedagogía del arte, Jorge Sepúlveda propone una revisión de lo que entendemos por interdisciplina en la investigación artística. Una cuestión vital hoy en día en los debates académicos sobre las metodologías de investigación y, en específico, cuando lo aplicamos a las instancias de formación pedagógica del arte, donde se abren interesantes preguntas para interpelar el saber universitario a la hora de aplicarlo en instancias de taller práctico.

Los tres ensayos visuales incorporan una serie de formas de abordar desde procesos artísticos las problemáticas de los métodos en artes visuales. Miranda Zevallos nos propone “mirar al cielo”: ese gesto de nuestra mirada que pone atención en lo que nuestros cuerpos ajetreteados en la productividad cotidiana a veces no atienden, las nubes. Nos invita a mirar las formas que se producen en las nubes y divagar en esos otros territorios visuales que son también existenciales. Analía Orézolli presenta el proceso para realizar un fotolibro que se detiene en imágenes que

registran sus procesos cotidianos en una casa que habitó. Su referencia del agotamiento es en sí misma una interpe-lación a los procesos del arte, ya que muchas veces aten-demos a los proyectos ya terminados sin considerar todo el tipo de esfuerzo, tiempo y cansancio que se genera en los diferentes pasos. El agotarse, en todo caso, sería poner límites a las fuerzas creativas donde el deseo se expresa en la necesidad de conectar con otros tiempos más lentos, con más detención. Por otro lado, Ashly Gómez resignifica un documento de circulación pública y lo transforma en propio. La dimensión de los afectos que muestra aparece entrelazada con las imágenes seleccionadas de un diario de Lima. La autora nos propone una forma de crear imá-genes conectando emociones de la experiencia cotidiana en un archivo propio que refleja los procesos situados y encarnados en los métodos del arte.

Finalmente, la entrevista realizada entre Eva Marxen y Luis Felipe González proponen un diálogo duoetnográfico, una experiencia dialógica entre los investigadores. Esta conversación es una importante reflexión que se deriva de su libro publicado recientemente en coautoría. En este, han analizado profundamente las posibilidades de las me-todologías cualitativas de las ciencias sociales en el cruce con las metodologías de las artes. Presentan un lugar fértil para continuar realizando acciones que nos lleven hacia una reflexión más compleja e implicada en nuestros con-textos académicos y extraacadémicos. Basados en la cola-boración entre metodologías que desbordan las categorías impuestas y los límites de dominación de ciertos saberes sobre otros, nos invitan a pensar que el conocimiento es aún un espacio de libertad por defender y cuidar.

En la realidad que estamos viviendo actualmente, se hace urgente preguntarnos cómo estamos haciendo las cosas, cómo se han hecho y si queremos seguir haciéndolas así. Las metodologías, los procesos, los métodos y pro-cedimientos que genera una obra artística son etapas de

un camino que, muchas veces, aporta una manera de entender la realidad con un tipo de sensibilidad singular que no se encuentra en otras áreas del conocimiento. No porque sea más o menos profunda que otras discipli-nas, si no porque en sus particularidades y procesos hay fuerzas vitales que se activan propiciando, en el mejor de los casos, espacios de libertad, instancias comunes, formas de mirar y producir otros mundos. Una imagina-ción política necesaria para lo que necesitamos hoy en día: recomponer la dimensión subjetiva e intersubjetiva de los campos de conocimiento y del mundo donde que-remos seguir aportando. La urgencia es sobre todo una invitación a seguir tramando, articulando y vinculando nuestros saberes, cuidando lo que nos mantiene colecti-vamente respirando y pensando juntxs.

## REFERENCIAS

Ballón, A. Guerra, M. Mitrovic, M. y Gruber, S. (2017). *Guía de investigación en Arte y Diseño*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Dirección de Gestión de la Investigación.

Marxen, E. y González, L. F. (2023). *Investigar con arte y poesía*. Gedisa.

**ENTREVISTA**

**MARXEN, E.  
GONZÁLEZ  
GUITIERREZ L.F.**

Posreflexión: Investigar con arte y poesía

# POSREFLEXIÓN: INVESTIGAR CON ARTE Y POESÍA

Postreflection: Researching with art and poetry

**EVA MARXEN**

*Independiente*

espai\_dart@yahoo.es

<https://orcid.org/0000-0002-2140-4982>

**LUIS FELIPE GONZÁLEZ GUTIÉRREZ**

*Universidad Santo Tomás*

luisgonzalez@usta.edu.co

<https://orcid.org/0000-0001-8053-5926>

## RESUMEN

En esta entrevista y a propósito de la publicación en 2023 del libro *Investigar con arte y poesía* (Gedisa), discutimos sobre el impacto que tienen los dispositivos artísticos y poéticos en el desarrollo crítico de las metodologías cualitativas en ciencias sociales. Destacamos en esta entrevista las fuertes implicaciones que tiene la investigación en artes, como aporte fundamental en el desarrollo de metodologías cualitativas críticas, que permitan un diálogo interdisciplinar y abierto para consolidar trabajos que puedan resignificar la experiencia humana de los participantes en procesos de investigación en ciencias sociales. Esta entrevista está orientada a revisar los principios de la duoetnografía como hilo conductor y estrategia metodológica de nuestra experiencia como investigadores. Dejamos algunas reflexiones para que se sigan construyendo vasos comunicantes entre las artes y las ciencias sociales, para ampliar nuestra comprensión de la experiencia cotidiana y para construir maneras de resistencia contra el colonialismo, el patriarcado y el capitalismo con el saqueo medioambiental incluido.

**Palabras clave:** Dispositivos artísticos, dispositivos poéticos, investigación cualitativa, investigación con artes, duoetnografía.

## ABSTRACT

In this interview, based on our 2023 book *Researching with Art and Poetry* (Gedisa), we discuss the impact of artistic and poetic devices on the critical development of qualitative methodologies in social sciences. We highlight the powerful implications of the arts as a fundamental contribution to the development of critical qualitative methodologies that allow for an open, interdisciplinary dialogue that can redefine the human experience of participants in social science research processes. This interview is guided by the principles of duoethnography, as a guiding thread and methodological strategy for our experience as researchers. We offer some reflections to further build bridges between the arts and the social sciences, to broaden our understanding of everyday experience, and to construct forms of resistance against colonialism, patriarchy, and capitalism, including environmental exploitation.

**Key Words:** Artistic dispositifs, poetic dispositifs, qualitative research, research with the arts, duoethnography.

## CONTEXTO DE LA CONVERSACIÓN

Este diálogo surge como una exploración continua en el proceso de la gestación del libro *Investigar con arte y poesía*, publicado por Gedisa (2023). Gracias al trabajo que hemos desarrollado en los últimos años, frente al impacto del arte y la poesía en la investigación cualitativa, hemos considerado este formato de conversación como una manera autorreflexiva y prospectiva para repasar nuestras propias construcciones alrededor de los dispositivos artísticos y poéticos, y sus alcances en la investigación.

## METODOLOGÍA

Ofrecemos estas reflexiones en forma de diálogo duoetnográfico. Esta metodología se caracteriza por una conversación dialógica entre al menos dos investigadores que cuestionan y debaten críticamente las construcciones epistemológicas de las temáticas de sus investigaciones (Sawyer y Norris, 2012). Tal como resaltamos en nuestra primera publicación duoetnográfica, no se trata de un diálogo únicamente entre investigadores, sino de la construcción colectiva de saberes con las personas que entran en el proceso dialógico, promoviendo la generación de nuevos significados (Marxen y Gonzalez, 2022; Sawyer y Norris, 2015). En nuestro diálogo, integramos referencias a otros autores pertinentes y, sobre todo, obras de varios artistas latinoamericanos contemporáneos que han sabido disputar la cuatriada compuesta por el patriarcado, el colonialismo, el capitalismo y el expolio medioambiental.

La duoetnografía se basa en el modelo de aprendizaje asociativo (learning partnership model) como un proceso relacional con la finalidad de alcanzar dinámicas pedagógicas, tanto para los investigadores-participantes como para sus lectores (Sawyer y Norris, 2015).

Nos parece una metodología muy idónea para enfrentar las investigaciones académicas extractivistas y ofrecer alternativas a ellas, ya que se basa en la colaboración, cooperación y el aprendizaje mutuo y circular en vez de jerárquico. Técnicamente, nos servimos de WhatsApp y Google Drive para dar forma a la siguiente conversación.

## ENTREVISTA

### Los dispositivos artísticos

**LFGG:** Una de las principales apuestas de tu trabajo como investigadora ha sido el interés por el uso del dispositivo artístico vinculado al trabajo en investigación cualitativa. En ese sentido, ¿cómo se puede entender un dispositivo artístico?

**EM:** En nuestro libro *Investigar con arte y poesía* (Marxen y González, 2023), basamos la comprensión del dispositivo en las conceptualizaciones de Foucault (1994) y las interpretaciones de Agamben (2014). Según estos autores, el concepto

se caracteriza por componentes materiales e inmateriales, diversos, pero relacionados, como los discursos, las instituciones, los edificios, las leyes, las medidas de policía, las proposiciones filosóficas, los protocolos de salud, etc. El dispositivo se encuentra en el entrecruzamiento de relaciones de poder y de saber; se caracteriza por la relacionalidad entre ambos. Asimismo, responde “a una necesidad urgente” que se articula en un momento dado en la sociedad (Holmes, 2006, p. 147).

Ahora bien, el *dispositivo artístico* se basa, además, en el concepto del agenciamiento colectivo de la enunciación, tal como lo desarrollan Deleuze y Guattari (1985, como se citó en Guattari, 1977, 2017). Es fruto del flujo del deseo y puede llevar a una renovación de las subjetividades y de las relaciones “con los otros, con el lenguaje, con las imágenes y con las cosas” (Marxen y González, 2023; Holmes, 2006, p. 146).

**LFGG:** Me llama la atención esa idea del flujo del deseo como una manera de llevar a la renovación de las subjetividades. ¿Por qué es relevante hablar de deseo en la configuración de un dispositivo artístico?

**EM:** El deseo se puede manifestar en la articulación creativa de alternativas frente a los imperativos hegemónicos, es decir, frente a los mandatos neoliberales y totalitarios (Marxen y González, 2023). Deleuze y Guattari (1985) operaron con el concepto de las “máquinas de deseo” y las describieron como los flujos desterritorializantes que saben salir de las imposiciones sociales. Consideraron las artes especialmente idóneas para decodificar los imperativos sociales. Después de la publicación del libro, seguimos desarrollando el tema del dispositivo (Marxen y González, 2024 y 2025) e incluimos el socioanálisis italiano (Curcio et al., 2017). Sus autores ya habían señalado la importancia del dispositivo para la comunicación, “ya que establece un régimen de enunciación determinado que incluye también las artes. Los dispositivos son máquinas que hacen ver y hablar, con la opción a la censura incluida” (Marxen y González, 2024, p. 98).

También avisaron de las consecuencias que surgen del poder del dispositivo para los procesos de subjetivación, que entendemos como la producción del sujeto. Esto se debe a la observación que los mismos agentes del dispositivo ejercen en la producción y en la institución del mismo, es decir, crean su propia institucionalidad (Curcio et al., 2017; Agamben, 2014).

**LFGG:** Para seguir en este hilo conversacional, ¿qué implica convocar la construcción de subjetividades mediadas por los dispositivos artísticos?

**EM:** En este punto, son cruciales las reflexiones de Deleuze (1990), quien mostró las líneas de subjetivación del dispositivo al mismo tiempo que sus líneas de ruptura, fisura y fractura. Las potencialidades de transformación de cada dispositivo pueden llevar a la creación de un nuevo dispositivo. Deleuze y Guattari (1993) llamaron este momento “el acontecimiento”, que abre la posibilidad a nuevas existencias a modo de reconfigurar los vínculos con la corporalidad, la temporalidad, la sexualidad, el medioambiente, la culturalidad y el ámbito laboral (Pelbart, 2023).

Al acontecimiento, habitualmente, le precede el agotamiento e incluso la intolerancia al orden establecido (político, biopolítico, a nivel micro, macro o meso). Deleuze llamó “rarefacción” a este desprendimiento que empuja a la invención de nuevos devenires a puntos “de inflexión en la historia” (Plaza, 2023, p. 8). Nos interesan los dispositivos artísticos que tengan esta capacidad de invención de nuevas maneras de existencia y de ruptura frente a los imperativos capitalistas, colonialistas y patriarcales. Que no sigan los dictados del poder ni de la salud, educación y aún menos del capitalismo, sino que se constituyan como *contra-dispositivos* (Marxen y González, 2023, 2024, 2025).

## Dispositivos artísticos en la investigación

**EM:** Ahora bien, ¿cómo los contra-dispositivos pueden integrarse en la investigación cualitativa?

**LFGG:** Comprendemos en esta conversación la investigación cualitativa (IC) como una forma de construir conocimiento en ciencias sociales, que accede a pensar una realidad diferente a la que proponen las metodologías cuantitativas, centradas en la predicción y el control. Denzin y Lincoln (2012) periodizan la evolución de la investigación cualitativa en ocho momentos: desde el periodo tradicional, en el que se delinean las primeras experiencias etnográficas, hasta el momento actual (año 2005 para el momento en el que se realiza dicha periodización), en el que se establecen rutas de desarrollo futuras para la continua experimentación con paradigmas contemporáneos. Estos, a su vez, son críticos e introducen estrategias narrativas y artísticas de diversa índole que incluyen el performance, la autoetnografía y apertura a diferentes modos de etnografía.

**EM:** Eso suena muy valioso, porque abre el espectro para que exista un acercamiento entre las humanidades y las ciencias sociales...

**LFGG:** Justo iba a comentar eso, Eva. El significativo aporte de Denzin y Lincoln (2012) es demostrar el creciente acercamiento de las humanidades a las ciencias sociales, creando una triple crisis. Una crisis de la representación, pues “los investigadores ya no pueden captar la experiencia vivida directamente” (2012, p. 79); una de legitimación, que “vuelve problemáticos los criterios tradicionales con que se evalúa e interpreta la investigación cualitativa” (Denzin y Lincoln, 2012, p. 79); y una de la praxis, que tiene que ver con la manera cómo intervenimos una realidad textual, además de las relaciones de poder que se construyen entre investigador/a e investigado/a. Gracias a esta triple crisis, en los periodos de escritura etnográfica experimental (1990-1995) e investigación postexperimental (1995-2000), surgieron una serie de metodologías como la autoetnografía y, en general, la transformación de la experiencia cualitativa a través de representaciones poéticas, literarias, performativas y artísticas.

**EM:** Es, en cierto modo, el ejercicio que da cuenta de esta conversación: que las metodologías cualitativas tengan un giro a modos más creativos de construir conocimiento.

**LFGG:** La IC está aún permeada por una serie de imaginarios que siguen transitando por prácticas tradicionales, marcadas por el afán de validar e imitar las lógicas cuantitativas. Destaco tres tendencias: la sensación del investigador por tener el control de la investigación, expresado en el abuso de la validación de instrumentos; el uso desmedido de la entrevista como el único instrumento fiable para la construcción de información cualitativa; y el impacto de la investigación basada en la evidencia, que se refleja en el afán por la publicación científica como el único medio para la divulgación de la investigación cualitativa.

**EM:** Sin duda alguna, son tendencias que perpetúan maneras extractivistas de pensar la relación entre los investigadores, las comunidades y personas con las que se hace investigación. En este sentido, ¿cómo ves esa relación con el arte y la poesía como referentes alternativos para crear investigación con sentido social y crítico?

**LFGG:** Eva, pienso que, con el fin de alejarnos de prácticas extractivistas y el uso repetitivo de ciertas estrategias e instrumentos, debemos sin duda mirar al arte y el recorrido investigativo realizado por los artistas. Creo que es hora de involucrar de forma más contundente metodologías conectadas con la expresión corporal como la etnografía performativa (Allen, 2024; Alexander, 2013) o involucrar narrativas poéticas como una representación de la subjetividad mediada por metáforas y figuras del lenguaje no automatizado (Marxen y González, 2022; González, 2017, 2022); así como crear dispositivos artísticos en tanto estrategias para construir memorias compartidas y crear sentidos críticos (Marxen, 2020a, 2020b, 2022).

**EM:** ¿Qué ganancias consideras que aporta la investigación realizada por artistas para promover una investigación cualitativa crítica?

**LFGG:** Esa pregunta es sin duda relevante, pues invita a pensar en qué medida se pueden construir nuevos lenguajes y nuevas formas de abordar la experiencia humana cotidiana. Parto desde la idea de que un proceso artístico está atravesado por un proceso de investigación conciso y pensado para la producción de una obra artística. Alba y Buenaventura (2020) realizan una reflexión exhaustiva sobre el concepto de investigación-creación.

El potencial de la investigación en las artes tiene que ver con una constante crítica al conocimiento racional producto de la modernidad. Los sentimientos, el deseo y las emociones son el pretexto para describir una realidad que construya un conocimiento factual, crítico e incluso más relevante que lo usualmente considerado como conocimiento científico en ciencias sociales y humanas.

## Ejemplos de artistas

**EM:** ¿Tendrías en mente algún artista que permita la convergencia entre investigación y creación en sus procesos artísticos?

**LFGG:** Eva, un ejemplo lo brinda el trabajo de @la\_poli\_lla (perfil de Instagram). Ha elegido la gráfica callejera para accionar y construir su propia voz. A partir de 2018, emprende su trayectoria mural desarrollando la técnica de estencil a gran formato. En su gráfica, Polilla juega con la autobiografía y la ficción, y manifiesta en buena parte de su obra temas que le inquietan profundamente: el rol protagónico de las mujeres en la vida social, la reivindicación de sus cuerpos y sus luchas en la vida cotidiana. Así mismo, se vale de recursos como el punk, la música y la filosofía “Hazlo tu mismx” para cuestionar al mundo e invitar a crear otras realidades posibles.



Figura 1.  
Resistencia.  
@la\_poli\_lla,  
2025. Trabajo  
realizado en  
conmemoración  
del 8M en México.

Los trabajos que ha desarrollado Polilla nos permiten ver cómo con el arte se cuenta una realidad concreta: la promoción callejera en tanto expresión de subjetividades cotidianas que también promueven el uso del espacio público como un espacio de transformación de sentidos, un canal abierto y constante de información que mueve las sensibilidades vitales de las personas. En el caso específico, nos habla de la conmemoración del 8M a través de la intervención colectiva de un mural.

**LFGG:** ¿Cómo se podrían, entonces, resumir los aportes que los artistas realizan al campo de la investigación en ciencias sociales?

**EM:** Los investigadores de las ciencias sociales harían bien en aprender de los artistas críticos, de su potencial y su eficacia simbólica para enfrentar el discurso hegemónico, entendiéndolo como la cuatriada formada por el colonialismo, el patriarcado, el neoliberalismo y la explotación medioambiental. Pero ya hemos insistido y seguimos insistiendo que no cualquier arte o cualquier artista es capaz de ofrecer esta resistencia. Para lograrlo es preciso un arte y unos artistas críticos<sup>1</sup> que sepan desafiar los discursos hegemónicos en vez de perpetuarlos (Marxen y González, 2023, 2024, 2025; Marxen, 2018, 2020a; Mouffe, 2012).

**LFGG:** Eso es un desafío necesario, dado que resistir los discursos hegemónicos implica una gran cuota de crítica.

**EM:** ¡Exacto! Y, en este desafío, las artes ofrecen una mayor eficacia simbólica en comparación con el lenguaje verbal y escrito en, por ejemplo, el periodismo o los ensayos académicos tradicionales. Esto es así porque una sola obra de arte puede condensar diferentes tiempos: puede ilustrar un malestar en el presente con sus posibles causas del pasado, al mismo tiempo mostrando un futuro diferente, apuntando a nuevas salidas y libertades. De este modo, rompe con la cronología y la linealidad sobrepasando lo verbalmente y socialmente pautado (Gadamer, 1997; Marxen y González, 2022, 2023, 2024; Vattimo, 2005).

Con el objetivo de hacer visible lo que el discurso dominante pretende silenciar, las artes, con su construcción simbólica, ayudan a imaginar organizaciones alternativas y a transformar subjetividades individuales y colectivas (Merlinsky y Serafini, 2020). Las artes permiten la visualización y performatividad de estas alternativas, por lo que ayudan a comunicar y difundirlas. Además, pueden oponerse a la temporalidad extractivista y facilitar una nueva relacionalidad con el territorio, el espacio y las comunidades.

**LFGG:** ¿Qué ejemplos de artistas vienen a tu mente para ilustrar estas nuevas formas de relación con el territorio, el espacio y las comunidades?

**EM:** La obra de Gilda Mantilla y Raimond Chaves sería un buen ejemplo en

<sup>1</sup> Preferimos el término “arte crítico” encima de “arte político” para evitar una topología equivocada. El arte siempre tiene una dimensión política, ya que forma parte de la expresión de las organizaciones políticas que puede o criticar o glorificar (Mouffe, 2012). Por supuesto, nos interesan los artistas y las prácticas artísticas que retan al *status quo* político e institucional, lo cual implica una gran motivación para el pensamiento crítico y la crítica institucional.

este sentido. En nuestro libro ya destacamos cómo su práctica del dibujo lleva a repensar, reimaginar y redibujar las experiencias y el mundo. En esta línea, se inscribe su video *Un determinado relato* (2016) que incluye una reimaginación de la temporalidad y, particularmente, de la vinculación del artista/investigador con el territorio y la comunalidad.



Figura 2. *Un determinado relato*. Mantilla, G. y Chaves, R., 2016. [Captura de video].

Las artes críticas, con compromiso social, fomentan vínculos sociales y prácticas dialógicas en oposición a las dinámicas abusivas y colonialistas de muchas investigaciones académicas.

Como resultado, las personas pueden compartir preocupaciones y crear nuevas experiencias entre ellas y con su entorno. Además, el arte apoya la memorialización colectiva (Longoni, 2010). Con la ayuda de las imágenes, podemos reinscribir públicamente la memoria y formar contravisiones a la versión oficial de la historia (Martin, 2013; Merlinsky y Serafini, 2020).

En este sentido, las artes críticas pueden abrir caminos para mirar más allá de la visión superficial de un campo o de un paisaje y relacionar la imagen con su historia y territorio, tal como lo ha manifestado Molinari/El Archivo Caminante con su obra *Los Niños de la Soja* (2010). En esta obra, traza las conexiones entre



la codicia acumulativa capitalista y el saqueo medioambiental en forma de la monocultura de la soja en Argentina, que va en contra de cualquier equilibrio ecológico y perjudica la salud de comunidades enteras.

Al hilo de esta parte de nuestra conversación, me gustaría resaltar que tanto en nuestro libro como en los artículos siguientes (Marxen y González, 2023, 2024, 2025) hemos otorgado el protagonismo a artistas latinoamericanos con la finalidad de romper con el eurocentrismo y la dominancia de referentes estadounidenses en el campo de las investigaciones con las artes (denominado Arts-Based Research). Aparte de los artistas ya mencionados, ofrecimos imágenes, análisis, textos, reseñas, citas, poemas y entrevistas de Mujeres Creando (Bolivia), Pedro Lemebel y las Yeguas del Apocalipsis, Danny Reveco, Las Tesis, Cholita Chic (Chile), André Mesquita (Brasil) y Dignicraft (México).

**LFGG:** Es cierto que ellos permiten pensar en la importancia definitiva del trabajo del artista como promotor de lecturas críticas de nuestras realidades particulares; en ese sentido, ¿cuál es el rol de la imaginación en este proceso creativo y crítico?

**EM:** Las artes activan nuestra imaginación para una sociedad mejor en el sentido de la prefiguración, entendida como una forma de mostrar un mundo alter-

Figura 3.  
Fragmento de  
publicidad de  
la exposición  
agrícola  
'Infocampo',  
Instalación *Los  
Niños de la Soja*.  
Molinari, E., 2010.  
Fotografía del  
artista.

nativo sin la tiranía de la presencia (Merlinsky y Serafini, 2020). Iconoclastas, Mujeres Creando y Danny Reveco serían ejemplos prominentes, quienes, a la vez, denuncian eficazmente los malestares para abrir nuevos horizontes de una sociedad más justa en términos de género, del cuidado, del medioambiente y de las comunidades.

## Pendientes

**LFGG:** ¿Qué te ha quedado pendiente después de determinar el libro en 2023 y también de los últimos artículos (2024 y 2025)? ¿Qué se ha quedado aún en el tintero?

**EM:** De cara a la expansión de la extrema derecha en todas partes del planeta, su expolio infrenable del medioambiente y las consecuentes catástrofes naturales, últimamente, estoy trabajando sobre las prácticas artísticas que tratan esta temática siguiendo la línea del Archivo Caminante e Iconoclastas.

En la última Bienal de Venecia (2024), me fascinó el Pavilion de Portugal, *The Greenhouse*, donde la artista Mónica de Miranda, la historiadora-activista Sónia Vaz Borges y la coreógrafa Vânia Gala proponían acciones y reflexiones colectivas a través de las artes visuales y performativas, así como la coreografía “sobre la relación entre naturaleza, ecología y política” (Miranda et al., 2024).

El equipo artístico-curatorial de esta propuesta partió de los *Jardines criollos* de Glissant (1997). Estos jardines fueron pensados como parcelas privadas para el autoabastecimiento de personas esclavizadas. Su objetivo era convertir estos espacios en cultivables para conseguir comida, tener cuidado mutuo y resistir contra las violencias y privaciones de los colonos y esclavistas. Glissant desarrolló estos jardines considerando la historia de esclavitud en su Martinica natal y el Caribe. Esta idea se ha extendido por todas las zonas transatlánticas donde hubo tráfico de esclavos y a todas las partes del mundo donde se resiste a la opresión (Kalin y Keeling, 2024).

En analogía al concepto de Glissant, los artistas y curadores de *The Greenhouse* convirtieron el Palazzo Franchetti en Venecia en un espacio discursivo biodiverso que trató las posibilidades de resistencia basadas en la ecología y en oposición al expolio monocultural (De Miranda y Vaz Borges, 2024).

**LFGG:** Es muy valiosa esa relación entre naturaleza, ecología y política, que ressignifica procesos de opresión que siguen ocurriendo. Cambiando de tema, entiendo que uno de tus intereses actuales es la recuperación de la sabiduría indígena para repensar la relación entre humanos y no humanos. ¿Qué vienes desarrollando en ese campo del conocimiento?

**EM:** En el contexto de unos artículos en prensa, he leído a numerosos autores indígenas desde el campo de los Estudios Indígenas Críticos. Durante miles de años, las sabidurías indígenas se han basado en la coexistencia respetuosa entre

humanos y no humanos. Esto significa, sobre todo, los “principios de respeto, reciprocidad, ... y responsabilidad” con el medio ambiente, en contraste con las lógicas occidentales del extractivismo capitalista (Magnat, 2022, p. 24). Ante los crecientes desastres climáticos, sería hora de aprender del conocimiento indígena



Figura 4. Ka  
zeumatün.  
Resignificar,  
Castro-Colimil, G.,  
2016.

para cambiar por completo la interacción y cohabitación entre seres humanos y seres no-humanos (Kopenawa, 2025).

El conocimiento indígena se basa en un “aspecto performativo de la ontología agencial” (Rosiek et al., 2019, p. 6). Para este, la agencia se atribuye por igual a humanos y no-humanos, sin aplicar una jerarquía en favor de los humanos. Esta ética de la contabilidad con los no-humanos alcanza una dimensión política (Magnat, 2022; Simpson, 2017). No en vano el activismo ambiental indígena ha recibido un gran reconocimiento en diferentes partes del mundo (Allard, 2016; McGregor, 2021; Merlinsky y Serafini, 2020).

En vez de llegar a un impase apocalíptico sin salida, hacemos bien en apoyarnos tanto en las resistencias indígenas medioambientales como en las artes críticas, capaces de formar resistencia al expolio medioambiental, para ofrecer alternativas basadas en el cuidado de la tierra y sus comunidades.

**LFGG:** ¿Has visto algún proyecto que te llame la atención?

**EM:** En efecto, en el contexto latinoamericano destaca la obra del artista mapuche Gonzalo Castro-Colimil, quien centra su obra en proyectos continuos que abordan el cuidado comunitario y la resistencia contra la opresión colonialista-capitalista-medioambientalista en Wallmapu.

Precisamente, la edición pasada de la Bienal en Venecia dio protagonismo a los artistas indígenas, conjuntamente con los artistas *queer*, la mayoría de los que antes no habían formado parte del circuito hegemónico (blanco, occidental y capitalista) del arte. Por primera vez en su historia, fue dirigida por un curador latinoamericano: Adriano Pedrosa de Brasil<sup>2</sup>.

El ganador del León de Oro Archie Moore y su muestra *Kith and Kin* (Parientes y amigos) del pabellón australiano, sus vecinos, el artista choctaw/cherokee de Mississippi Jeffrey Gibson (*The Space in Which to Place Me*; El espacio en el que situarme), el Colectivo Tupinambá brasileño (*Ka'a Pûera*, Somos pájaros caminantes), el pabellón boliviano sobre la cosmovisión Aymara y el groenlandés Inuuteq Storch por Dinamarca con *Rise of the Sunken Sun* (El ascenso del sol hundido), igual que otros artistas de la exposición colectiva de Arsenale, se han centrado en las atrocidades de la colonización, el desplazamiento de los pueblos originarios, el trauma transgeneracional y su silenciamiento oficial, el genocidio cultural, el racismo sistémico y el encarcelamiento desproporcionado.

Otros manifestaron claramente las devastadoras consecuencias del extractivismo colonial de la tierra y la sabiduría ambiental indígena como contraparte, por ejemplo Rember y Santiago Yahuarcani de los Aimeni, especialmente las pinturas de Santiago *Aquí está caliente* (2023), *Shiminbro, el hacedor del sonido* (2023) y *El mundo del agua* (2024).

**LFGG:** Un común denominador en esas experiencias de arte crítico indígena,

<sup>2</sup> Veo oportuno mencionar en este contexto que el próximo proyecto curatorial de la Bienale 2026 ha estado bajo la conducción de una mujer de origen africano, Koyo Kouoh (Camerún / Suiza), cuyo equipo lo llevará a cabo póstumamente después de su lamentable fallecimiento.

por lo que nos relatas, es la construcción de una serie de acciones artísticas que trascienden la obra en sí misma...

**EM:** Eso es muy cierto. En el marco de la ontología agencial indígena, también las acciones artísticas se convierten en agentes no-humanos “con el potencial de producir actos performativos utópicos anti/de/no coloniales” (Magnat, 2022, p. 35). Tienen vida y agencia propias como seres no-humanos.

De estas acciones, para nuestras inquietudes de investigación, merecen una especial mención los cuentos. Aunque en la narratología occidental se ha producido un cambio desde el mero análisis de objetos de las narrativas hacia un enfoque dialógico, constructivista y transformador, la acción todavía ocurre entre humanos. Por el contrario, en el conocimiento indígena, “los cuentos son agentes vivos” que cobran vida propia, con su propia agencia, ética, reciprocidad y capacidad de respuesta. No son una mera actuación discursiva, sino que crean relaciones performativas (Rosiek et al., 2019, p. 11).

En un encuadre de investigación, no deberíamos preguntarnos tanto si analizamos correctamente las narrativas verbales o visuales, sino si somos buenos compañeros para ellos, de modo que puedan surgir nuevas performatividades y perspectivas en esta relación. Esta concepción de la narración hace justicia a las culturas orales en contraposición a los imperativos de la cultura escrita occidental. Al mismo tiempo, la performatividad de la puesta en acto resiste al logocentrismo occidental (Conquergood, 2013; Magnat, 2022).

**LFGG:** ¿Qué posibilidades abre la ontología agencial de las acciones artísticas y narrativas para las investigaciones?

**EM:** Facilita ir más allá de una investigación meramente descriptiva en favor de una imaginación de nuevas relaciones con las comunidades, con los contra/dispositivos artísticos y sus artefactos (Rosiek, 2018). Influidos en nuestras investigaciones, pero las investigaciones también nos influyen a nosotros y a los participantes de nuestros proyectos. Por lo tanto, la investigación transforma no solo “nuestras formas de saber, sino también nuestras formas de ser, sentir, comprometerse y vivir en el mundo” (Rosiek et al., 2019, p. 5). Esto coincide precisamente con las facultades del arte crítico descritas anteriormente. Pueden mostrar diferentes formas de experiencia abriendo nuevos modos de ser y de estar en el mundo, reorganizando y reimaginando lo establecido convencionalmente (Rosiek, 2018).

**LFGG:** ¿Cómo relacionas las sabidurías indígenas con el nuevo materialismo?

**EM:** El nuevo materialismo ha articulado una crítica al empirismo ingenuo que pretende describir objetivamente el mundo que nos rodea, al postconstructivismo social que ha desenmascarado nuestra percepción como condicionada por el lenguaje, y al posmodernismo que ha apuntado a liberarnos “de la prisión de los discursos habituales”. A pesar de sus diferencias, todos los tres marcos teóricos han situado “la agencia para la construcción de significado... enteramente en la

actividad humana” (Rosiek, 2018, pp. 636-37).

Como respuesta, el concepto del realismo agencial de Barad (2007) desafía al antropocentrismo al atribuir agencia no exclusivamente a lo humano. Procedente de la física cuántica, Barad ubica la agencia en todos los aspectos de lo físico y social no-humano. En este contexto, la ética desempeña un papel importante, ya que necesitamos responder y dar cuenta de las relaciones presentes y futuras. La ética entendida de esta manera significa una “permeabilidad ontológica” en contraposición a una “certeza cognitiva” que nos expone a la posibilidad, pero también a la vulnerabilidad del cambio (Rosiek, 2018).

En consonancia con el nuevo materialismo, las acciones artísticas también son agentes que generan nuevas realidades y relacionales que, a su vez, contraen nuevas responsabilidades. Pero es necesario destacar a los precursores indígenas que siempre han atribuido agencias a las imágenes y otras formas de arte (Martin, 2013). Asimismo, el nuevo materialismo y el posthumanismo han sido adecuadamente criticados por repetir sin siquiera reconocer las ontologías agenciales desarrolladas previamente en el conocimiento indígena (Garoutte y Westcott, 2013; Magnat, 2022; Rosiek et al., 2019; Simpson, 2017). El conocimiento indígena ha demostrado ser incluso más consistente en su interconexión con agentes no-humanos y las implicaciones éticas correspondientes, ya que vuelve a reconfirmar las implicaciones éticas en cada encuentro, más allá de un dogma meramente teorizado (Rosiek et al., 2019; Watts, 2013).

Lamentablemente, la falta de ética referencial del nuevo materialismo forma parte de una larga historia del colonialismo que ha silenciado las fuentes epistémicas indígenas.

En el caso del realismo agencial del nuevo materialismo, esto se ha descrito como “el nuevo materialismo del emperador” en referencia a la frase de la nueva ropa del emperador (Hokowhitu, 2021, p. 131) o “el problema de Colón” (Magnat, 2022, p. 26); así mismo, se ha calificado a los y las académicas del nuevo materialismo como “caricaturas colonialistas” (Rosiek et al., 2019, p. 12).

En estas circunstancias, la autodenominación como “nuevo” ha sido denunciado como una imposición de “propiedad temporal de las ideas” que es paralela a la mentalidad del descubrimiento colonialista, donde las tierras ya descubiertas solo cobraron existencia “a través de una narrativa cautiva blanca” (Hokowhitu, 2021, p. 132). En el caso de muchos estudiosos materialistas, podemos ver “una contradicción performativa” que erosiona su propia credibilidad. Por un lado, han reivindicado la renovación relacional para agentes humanos y extrahumanos con implicaciones éticas; por otro, no han dado crédito precisamente a esa ontología agencial desarrollada anteriormente en los estudios indígenas.

En este contexto, una política de citación ética sería la base mínima para contribuir a la descolonización del conocimiento académico y al fomento de diálogos interculturales respetuosos.

**LFGG:** Por mi parte, hay una deuda pendiente por seguir desarrollando un abordaje interdisciplinar entre las metodologías cualitativas y los aportes de la literatura electrónica. Desde la publicación de un artículo en la *Revista Iberoamericana* (González, 2022), donde abordo el desarrollo de la subjetividad que se ancla en las relaciones entre las obras de literatura electrónica y la manera en que los investigadores consideran el uso del artefacto digital como una mediación entre seres humanos y máquinas, veo relevante ahondar en experiencias de creación literaria surgidas en el seno de la era digital; y en la comprensión de las relaciones entre identidad *online* y *offline* como atributos en crecimiento de nuestra experiencia como usuarios en el mundo de la cibercultura. Esto implicaría pensar en la posibilidad de conectar críticamente la Inteligencia Artificial Generativa (IAG) con formas de escritura creativas que permitan la expansión de textos a nuevos formatos. Finalmente, junto con mi colega Angie Paola Román, estamos desarrollando una propuesta denominada *aprendizajes colaborativos* como espacio de acompañamiento a psicoterapeutas en sus procesos de consulta privada a través de estrategias de investigación como los dispositivos artísticos y poéticos.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo Editora.
- Alba, G. y Buenaventura, J. G. (2020). Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 79, 21-49.
- <https://doi.org/10.18682/cdc.vi79.3675>
- Allard, L. B. B. (2016, September 3). Why the founder of Standing Rock Sioux Camp can't forget the Whitestone massacre. *Yes! Magazine*.
- <http://www.yesmagazine.org/people-power/why-the-founder-of-standing-rock-sioux-camp-cant-forget-the-whitestone-massacre-20160903>
- Allen, M. (2024). Norman and Ishi: A Performative Ethnography. *Qualitative Inquiry*, 30(5), 386-388.
- <https://doi.org/10.1177/10778004231200581>
- Alexander, B. K. (2013). Etnografía performativa: La representación y la incitación de la cultura. En N. Denzin e Y. Lincoln (Coords.), *Manual de investigación cualitativa Volumen III. Las estrategias de investigación cualitativa* (pp. 94-153). Gedisa.
- Barad, K. M. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Coordinadora de Operaciones Artísticas. (26 de noviembre de 2018). Ka zeumatün.

Resignificar, 2016 [Archivo de video]. Purén y Contulmo.

<https://www.youtube.com/watch?v=XITf1mIZtEg>

Conquergood, D. (2013). *Cultural struggles*. University of Michigan Press.

Curcio, R., Prette, M. y Valentino, N. (2017). *Socioanálisis narrativo*. Enclave de Libros.

Deleuze, G. (1990). *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

De Miranda, M. y Vaz Borges, S. (2024). *Greenhouse. Art, ecology and resistance*. Skira Editore.

De Miranda, M., Vaz Borges, S. y Gala, V. (2024). *Greenhouse. La Biennale di Venezia*.

<https://greenhouse2024.com/>

Foucault, M. (1994). *Dits et écrits, 1954-1988* (Vol. 3, 1976-1979). Gallimard.

Gadamer, H. G. (1997). Ästhetik und Hermeneutik. En *Gadamer Lesebuch* (pp. 112-119). J. C. B. Mohr.

Garrouette, E. y Westcott, K. (2013). The story is a living being: Companionship with stories in Anishinaabe Studies. En J. Doerfler, N. J. Sinclair y H. K. Stark (Eds.), *Centering Anishinaabeg studies: Understanding the world through stories* (pp. 61-80). Michigan State University Press.

Glissant, E. (1997). *Poétique IV. Traité du Tout-Monde*. Gallimard.

González, L. F. (2022). Variaciones digitales de la subjetividad en la literatura electrónica. *Revista Iberoamericana*, 88(279), 419-432. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2022.8204>

González, L. F. (2017). La poesía y sus recursos literarios como metodología cualitativa. *Enfermería: Cuidados Humanizados*, 6, 114-120. <https://doi.org/10.22235/ech.v6iEspecial.1459>

Guattari, F. (1977). *Deseo y revolución*. Tinta Limón.

- Guattari, F. (2017). *La revolución molecular*. Errata Naturae.
- Guba, E. y Lincoln, Y. (2012). Controversias paradigmáticas, contradicciones y confluencias emergentes. En N. Denzin e Y. Lincoln (Coords), *Manual de investigación cualitativa. Volumen II. Paradigmas y perspectivas en disputa* (pp. 38-78). Gedisa.
- Hokowhitu, B. (2021). The emperor's 'new' materialism: Indigenous materialism and disciplinary colonialism. En B. Hokowhitu, A. Moreton-Robinson, L. Tuhiwai-Smith, C. Andersen y S. Larkin (Eds.), *Routledge handbook of critical Indigenous studies* (pp. 131-146). Routledge.
- Holmes, B. (2006). El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas. *Brumaria*, 7, 145-166.
- Kalin, J. y Keeling, D. M. (2024). Tilling topoi within the Creole Garden. *Rhetoric Society Quarterly*, 54(2), 172-185.
- Kopenawa, D. y Albert, B. (2025). *La caída del cielo. Palabras de un chamán yanomami*. Capitán Swing.
- La polilla. (2025). *Resistencia*. [fotografía digital]. Archivo personal.
- Longoni, A. (2010). Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1(1), 1-23.
- Magnat, V. (2022). (K)new Materialisms: Honouring Indigenous perspectives. *Theatre Research in Canada*, 43(1), 24-37.
- <https://doi.org/10.3138/tric.43.1.a01>
- Mantilla, G. y Chaves, R. (2016). *Un determinado relato* [video]. Colección Guggenheim.
- <https://www.guggenheim.org/video/chaves-and-mantilla-a-certain-tale>
- Martin, B. (2013). Immaterial land. En E. Barrett y B. Bolt (Eds.), *Carnal knowledge. Towards a "new materialism" through the arts* (pp. 185-204). I. B. Tauris.
- Marxen, E. (2018). Artistic practices and the artistic dispositif – A critical review. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 33, 37-60.
- <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.03>
- Marxen, E. (2022). Las artes como forma de resistencia en tiempos pandémicos.

Marxen, E. (2020a). *Deinstitutionalizing art and the nomadic museum*. Routledge.

Marxen, E. (2020b). Oponiéndose al imperialismo epistemológico. *FIELD. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, 15.

<https://field-journal.com/editorial/opposing-epistemological-imperialism>

Marxen, E. y González, L. F. (2022). Alcance de los dispositivos artísticos y poéticos en la investigación en salud y salud mental. *Enfermería: Cuidados Humanizados*, 11(2), e2939.

<https://doi.org/10.22235/ech.v11i2.2939>

Marxen, E. y González, L. F. (2023). *Investigar con arte y poesía*. Gedisa.

Marxen, E. y González L. F. (2024). Crisis capitalista, derechas y resistencias desde el arte. *Propuestas Críticas en Trabajo Social - Critical Proposals in Social Work*, 4(8), 94-123.

<https://doi.org/10.5354/2735-6620.2024.74656>

Marxen, E. y González L. F. (2025). Pensar las artes y la poesía en la investigación cualitativa crítica en Latinoamérica e Iberoamérica. *Enfermería: Cuidados Humanizados*, 14(1), e4303.

<https://doi.org/10.22235/ech.v14i1.4303>

McGregor, D. (2021). Indigenous environmental justice: Towards an ethical and sustainable future. En B. Hokowhitu, A. Moreton-Robinson, L. Tuhiwai-Smith, C. Andersen y S. Larkin (Eds.), *Routledge handbook of critical Indigenous studies* (pp. 405-419). Routledge.

Merlinsky, G. y Serafini, P. (2020, Eds.). *Arte y ecología política*. Universidad de Buenos Aires.

Molinari, E. (2010). *Los Niños de la Soja* [Instalación]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Mouffe, C. (2012). Alfredo Jaar: The artist as organic intellectual. En A. Jaar (Ed.), *The way it is. An aesthetics of resistance* (pp. 264-281). Realismus-Studio of NGBK y New Society for Visual Arts.

Pelbart, P. P. (2023). Modos de existencia. En P. Landaeta y J. Ezcurdia (Eds.), *Luchas minoritarias y líneas de fuga en América Latina* (pp. 125-135). Metales Pesados.

- Plaza, J. M. (2023, Ed.). Prefacio. Estallido social & estético. En *Estallido estético. Aportaciones desde la historia, la teoría, el registro y la creación artística para comprender el “estallido social”* (pp. 7-13). Fulgor.
- Rosiek, J. (2018). Art, agency, and ethics in research: How the new materialisms will require and transform arts-based research. En P. Leavy (Ed.), *Handbook of arts-based research* (pp. 632-648). Guilford.
- Rosiek, J., Snyder, J. y Pratt, S. (2019). The new materialisms and Indigenous theories of non-human agency: Making the case for respectful anti-colonial engagement. *Qualitative Inquiry*, 26(4), 1–16. <https://doi.org/10.1177/1077800419830135>
- Sawyer, R. y Norris, J. (2012). *Duoethnography*. Oxford University Press.
- Sawyer, R. y Norris J. (2015). Duoethnography. A retrospective 10 years after. *International Journal of Qualitative Research*, 8(1), 1-4.
- Simpson, L. B. (2017). *As we have always done: Indigenous freedom through radical resistance*. University of Minnesota Press.
- Vattimo, G. (2005). Art beyond aesthetics: Alfredo Jaar. The commitment rediscovered. En A. Jaar, *The aesthetics of resistance*. Actar.
- Watts, V. (2013). Indigenous place-thought and agency amongst humans and non-humans. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 2, 20-34.
- Yahuarcani, R. (2023). *Aquí está caliente* [Pigmentos naturales y acrílico sobre llanchama]. Arsenale. Exposición internacional Stranieri Ovunque - Extranjeros en todas partes, comisariada por Adriano Pedrosa.
- <https://universes.art/es/bienal-venecia/2024/foreigners-everywhere-tour-6/santiago-yahuarcani>
- Yahuarcani, R. (2023). *Shiminbro, el hacedor del sonido* [Pigmentos naturales y acrílico sobre llanchama]. Arsenale. Exposición internacional Stranieri Ovunque - Extranjeros en todas partes, comisariada por Adriano Pedrosa.
- <https://universes.art/es/bienal-venecia/2024/foreigners-everywhere-tour-6/santiago-yahuarcani>
- Yahuarcani, R. (2024). *El mundo del agua* [Pigmentos naturales y acrílico sobre llanchama]. Arsenale. Exposición internacional Stranieri Ovunque - Extranjeros en todas partes, comisariada por Adriano Pedrosa.
- <https://universes.art/es/bienal-venecia/2024/foreigners-everywhere-tour-6/santiago-yahuarcani>

ENSAYO

# VISUAL



**GÓMEZ, A.**

Hecho a mano

**ORÉZZOLI, A.**

Pensar es ensayar un deseo

**ZEVALLLOS, M.**

Qué hay detrás de las nubes, antes que el sol

# HECHO A MANO

Handmade

**ASHLY GÓMEZ**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

a20204139@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0009-8395-1197>

## RESUMEN

Hecho a mano es una serie de pinturas que resignifican la contraportada del diario Trome —principalmente la sección “Las Malcriadas”— para transformarla en un diario personal y popular. Este gesto parte de una necesidad íntima: narrar desde lo cotidiano, desde la tensión entre lo que sentimos y lo que no siempre nos es posible procesar. Es una propuesta confrontacional y política que presenta lo íntimo como terreno en contraposición a lo estructural.

No busco representar una “identidad conera”<sup>1</sup> homogénea, sino enunciar una perspectiva situada marcada por la experiencia de habitar los márgenes urbanos de Lima. En un entorno donde las prioridades materiales determinan el ritmo de vida, lo emocional suele ser desplazado. Sin embargo, esa dimensión afectiva perdura de formas encubiertas: a través del consumo o ciertas prácticas culturales que funcionan simbólicamente como válvulas de escape o resistencia.

Esta serie desplaza el morbo de lo pornográfico hacia lo pasional: el contexto actual de violencia, el miedo cotidiano, las aspiraciones, los vínculos rotos, la familia y los amigos. Lo que se presenta en este ensayo no son cuerpos para el deseo visual, sino pensamientos rumiantes y ficciones interrumpidas por la realidad.

**Palabras clave:** Periferia limeña, identidad y memoria barrial, violencia estructural, archivo popular, emocionalidad encubierta.

## ABSTRACT

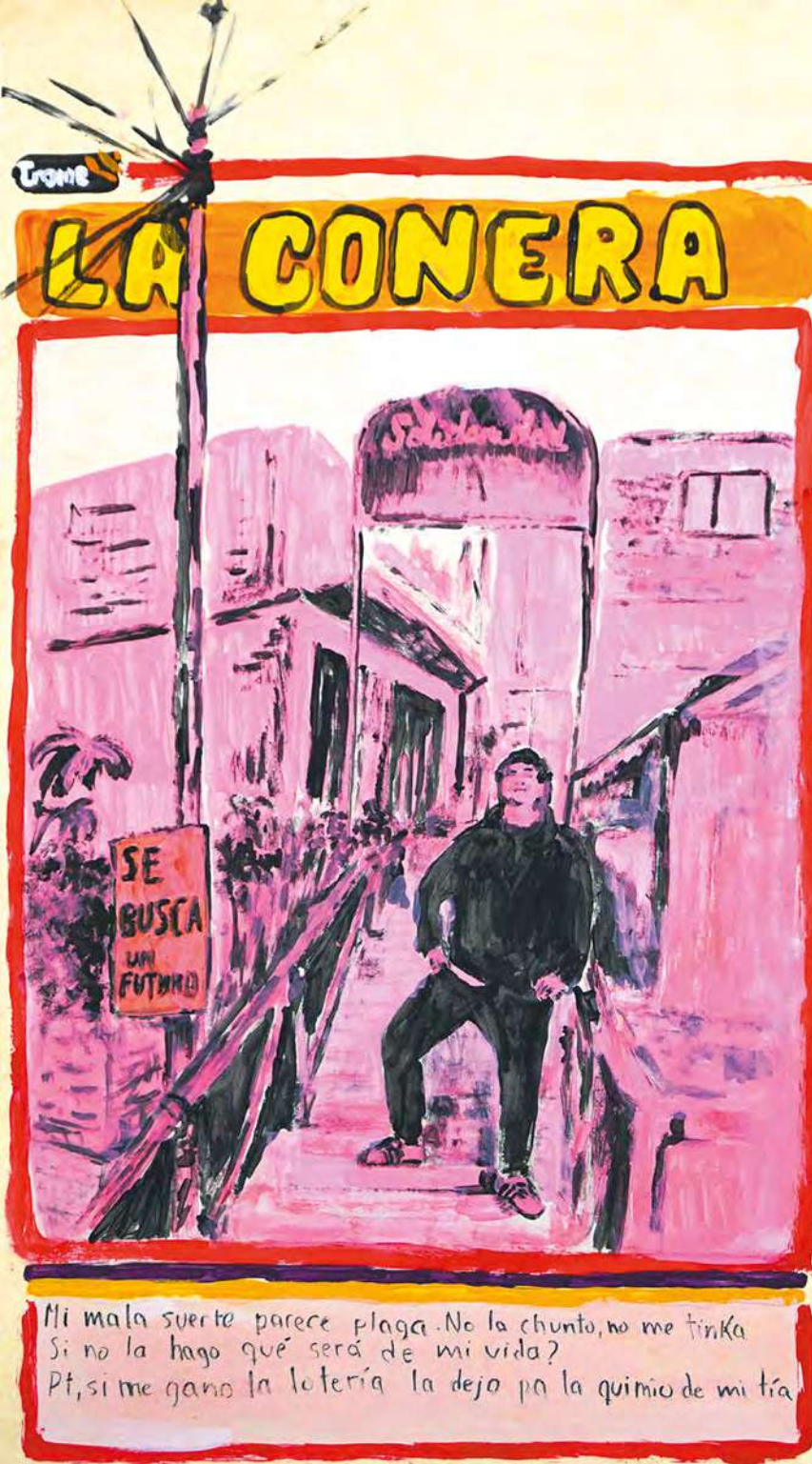
Handmade is a series of paintings that reinterpret the back page of the Trome newspaper —primarily the “Las Malcriadas” section— transforming it into a personal and popular diary. This gesture stems from an intimate need: to narrate from the everyday, from the tension between what we feel and what we are not always able to process. It is a confrontational and political proposition that presents the intimate as a terrain in opposition to the structural.

I do not seek to represent a homogeneous “conera identity,” but rather to articulate a situated perspective marked by the experience of inhabiting the urban margins of Lima. In a context where material priorities determine the rhythm of life, the emotional is often displaced. However, this affective dimension endures in covert ways: through consumption or certain cultural practices that function symbolically as escape valves or resistance.

This series shifts the morbid fascination of the pornographic toward the passionate: the current context of violence, everyday fear, aspirations, broken relationships, family, and friends. What is presented in this essay are not bodies for visual desire, but ruminating thoughts and fictions interrupted by reality.

**Keywords:** Lima’s urban periphery, Neighborhood identity and memory, Structural violence, Popular archive, Subdued emotionality.

1 Lo conero lo planteo desde una perspectiva de tercera generación migrante: como nieta de migrantes que habita la tensión entre nostalgia, una persistente sensación de falta de pertenencia y la obsesión por “salir adelante”, atravesada a la vez por cierta impotencia. No se trata de una identidad cerrada ni homogénea, sino de un lugar donde las memorias familiares y las aspiraciones se entrelazan con un presente que las relativiza. La coyuntura actual de violencia y crisis política interrumpe estas preocupaciones, haciendo que los problemas propios de esta generación migrante se repiensen como secundarios o incluso insignificantes frente a la precariedad y el miedo cotidiano.



Con lágrimas pido  
al cielo que alumbré  
mi camino

Algún día  
yo he de triunfar  
pero antes llevaré  
esta cruz

Algún día  
yo he de triunfar  
pero antes llevaré  
esta cruz

El día que yo  
me muera

El único recuerdo  
que llevaré a mi

tumba  
es esta cruz  
marcada que  
llevo dentro  
del pecho

Algún día  
Yo he de triunfar

Mi mala suerte parece plaga. No la chunto, no me tinka  
Si no la hago qué será de mi vida?  
Pt, si me gano la lotería la dejo pa la quimio de mi tía

Figura 1. Texto tomado de *Cruz Marcada*, por Chacalón y La Nueva Crema, s.f.

Figura 2. Textos tomados de Gregorio, en *Los creadores del ritmo tropical andino*, por Los Ovnis de Jorge Chamberg, 1984; y *Ambulante soy*, en *Del pueblo para el pueblo... con amor*, por Los Shapis, 1985.

# LA CONERA



Gregorio, camina

Tus días con  
fuerza

Gregorio, no te  
quedes. El Perú  
no puede parar.  
No hay justifica-  
ción para no  
producir.

Estoy aquí para  
cursar.

No seas huevón,  
Gregorio. Corre!  
q' tenemos parcial.

-Ay ay ay ay ay  
qué triste es vivir

Ay ay ay ay ay  
qué triste es saber

-Huevona, ya no  
están de moda  
los Shopis.

-Nica, lo escuché  
en Barranco

-Por eso ps, Seguro  
lo pusiste tú.

Empezando el día con el pie derecho

Es muy fácil molestarme con todos. Por eso me fui  
a la Kto, para sustentar mi resentimiento social. Y de  
pasada, ser artista.

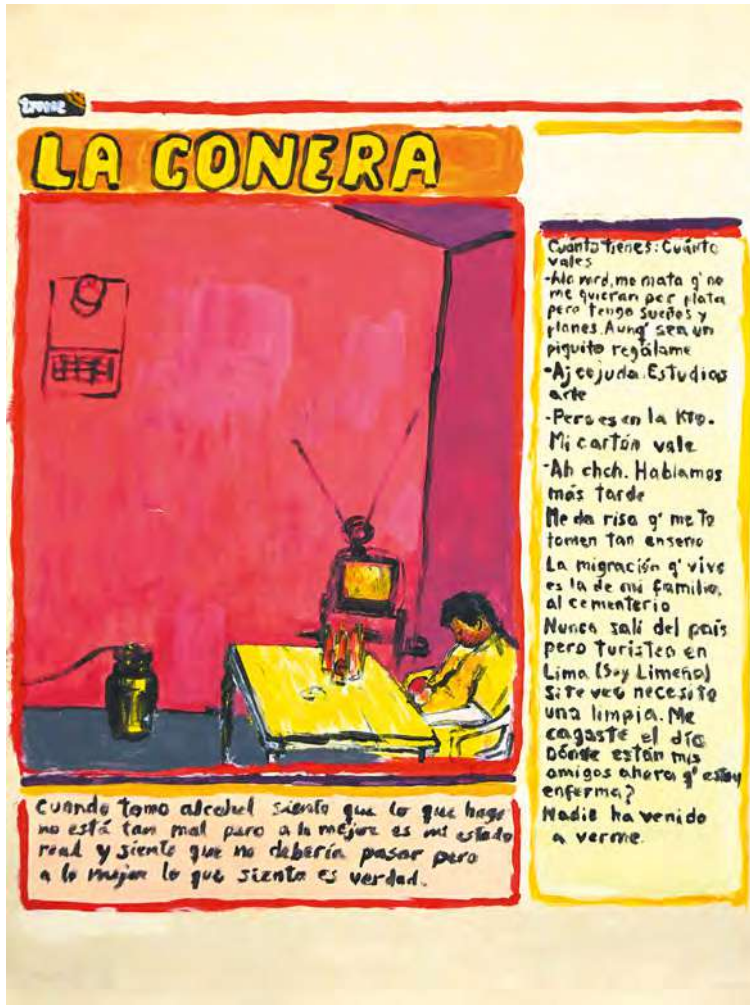


Figura 3. Texto tomado de 220, en *Post Mortem*, por Dillon, 2021.

Figura 4.



trome

# LA CONERA

KIDS  
EDITION



Figura 5.

# LA CONERA

Heridas al fuego, mentiras al fuego  
 quemando debajo del sol  
 Esto no iba a curarlo el alcohol  
 Esto no iba a curarlo la droga  
 Buscando adentro encontré más afuera  
 y todo está bien cómo?  
 Todo pecado y error  
 hoy perdonándome  
 El tiempo golpea  
 esquivarlo

ahora  
 y tengo q'



Cuando bajo del tachomís viejos dicen: Cuánto te extrañamos  
 - "Cuánto te salió esa gracia?"  
 - Pt, tranqui q' ando talibán y encima unas maltas  
 - Hija, q' bendición. Junta pa' la extorsión

papá mamá  
 no se peleen  
 no se lastimen  
 papá mamá  
 soy la que sufre  
 soy la que llora  
 ¿Cómo quieres que  
 sea una mujer de  
 provecho en la  
 sociedad si en  
 mi casa solo  
 encuentro hostilidad?  
 Si quieren les doy  
 mi vida pero  
 cura ya esta herida  
 o me voy  
 Mamá, evita  
 peleas  
 Papá, demuestra  
 nobleza  
 o me voy  
 Papá  
 Mamá  
 Me hiciste  
 mala praxis

Figura 6. Texto tomado de Conflicto, en Los Ovnis de José Chambergó, por Los Ovnis de Jorge Chambergó, 1986; y de Heridas al fuego, en YSYSMO, por YSY A, 2022.

trama

# LA CONERA



Muerto el  
perro,  
muerta  
la rabia

Me hice  
adicto a  
la velocidad  
a los gajes  
de la  
capital  
a perderme  
y volver a  
empezar  
Dios  
cuidame  
tú  
porque  
yo  
me olvido

Figura 7. Texto tomado de Tanto desorden, en *Trampa al Tiempo*, por YSY A, 2024.

VAGUE

# TARRAJEADA



Fui miembro de mesa  
y ahora me suean haciendo impuestos  
Voy a meterme el país país el país al bolsillo de atrás  
pa' ver si otro día los encuentro.  
Extraño el ceviche de la china y a mi curso Wally,  
y como todo tiempo pasado fue mejor  
extraño a China y la paga del tío Vladi.  
Zumba el tedia enfrocado  
bajo el momento improducible y caña.  
Pasa una paralela  
a ingrata línea de felicidad  
Me extraño toda firmeza,  
junto a esa agua que se alaja  
que ríe acero, caña  
Hilo reemplado, hilo binómico  
¿Por dónde romperá, nudo de guerra?  
Acoraza este Ecuador, luna.

Figura 8. Texto tomado de *Trilce*, por C. Vallejo, 1922.

## REFERENCIAS

Chacalón y La Nueva Crema. (s.f.). Cruz Marcada [Canción].

Dillom. (2021). 220 [Canción]. En Post Mortem.

Los Ovnis de Jorge Chambergo. (1984). Gregorio [Canción].  
En Los creadores del ritmo tropical andino. Discos Horóscopo.

Los Ovnis de Jorge Chambergo. (1986). Conflictos [Canción].  
En Los Ovnis de Jorge Chambergo. Discos Horóscopo.

Los Shapis. (1985). Ambulante soy [Canción]. En Del pueblo para el pueblo  
... con amor. Arco Iris.

Vallejo, C. (1922). Trilce. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.

YSY A. (2022). Heridas al fuego [Canción]. En YSYSMO.  
Sponsor Dios/Oniria.

YSY A. (2024). Tanto desorden [Canción]. En Trampa al Tiempo.

# PENSAR ES ENSAYAR<sup>1</sup> UN DESEO<sup>2</sup>

Thinking is performing a longing

**ANA LÍA ORÉZZOLI PINILLOS**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

aorezzolip@pucep.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1284-2796>

## RESUMEN

Entre el 4 y el 14 de octubre de 2024, habité *La casa de la reescritura del capítulo 2*, un espacio artístico ubicado en la comunidad de La Paisanita (Córdoba, Argentina), coordinado por Asunción Casa Editora<sup>3</sup>. Durante mi estancia, me dediqué a un proyecto de fotolibro cuya publicación está prevista para este año. El siguiente ensayo visual está compuesto por algunas imágenes de ese proyecto (*Frases mínimas* 2016-2024), apuntes fotográficos realizados en el lugar y un texto escrito, durante esos días, a manera de ejercicio. Este ensayo toma como referencia *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*, de Georges Perec (2012), y lo que pretende es agotar un proceso creativo con la intención de comprenderlo. Presento fragmentos de un diario que comparto no con la intención de transmitir una verdad que deba ser adquirida, sino con el deseo de que, como dice Andrea Soto Calderón (Pinto Veas, 2024), al compartir lo que he ensayado, pueda dar lugar a que cada quien forme sus propios trayectos en esto que una despliega.

**Palabras clave:** proceso, diario de artista, fotografía, fotolibro, pensar.

## ABSTRACT

Between October 4 and 14, 2024, I inhabited *La casa de la reescritura del capítulo 2*, an artistic space located in the community of La Paisanita (Córdoba, Argentina) and coordinated by *Asunción Casa Editora*. During my stay, I dedicated time to work on a photobook project scheduled for publication this year. The following visual essay consists of a selection of images from the project (*Frases mínimas* 2016-2024), photographic notes taken on-site, and a text written, during those days, as an exercise. It draws inspiration from *An Attempt at Exhausting a Place in Paris* by Georges Perec (2012) and seeks to exhaust a creative process in order to understand it. I present fragments of a diary. I share not with the intention of transmitting a truth that must be acquired, but with the hope that, as Andrea Soto Calderón (Pinto Veas, 2024) says, by sharing what I have rehearsed, it may give rise to each person forging their own paths in what one unfolds.

**Key Words:** process, artist journal, photography, photobook, thinking.

1 Reflexiona Andrea Soto Calderón en la entrevista de Iván Pinto Veas (2024).

2 Este ensayo visual ha sido parte del desarrollo de la exhibición *Frases mínimas*, de Ana Lía Orézzoli, curada por Carolina Cardich, en Galería del Centro Cultural de la Universidad de Lima. Lima, 2025. Tendrá un segundo formato en una autopublicación, con el mismo nombre y a cargo de la misma autora.

3 Asunción Casa Editora es una editorial argentina asentada entre la ciudad de Buenos Aires y las sierras de Córdoba, Argentina. Se dedica a la edición y la investigación en torno a las prácticas fotográficas contemporáneas.

La fecha: improbable  
La hora: extensa  
El lugar: un libro  
El tiempo: indefinido

Me propongo hacer el ejercicio de agotar las imágenes, las ideas y los espacios de un libro aún inconcluso. De un ejercicio de pensamiento latente. Sus hojas aún cuelgan de una pared para ser contempladas en su totalidad. Pensar el tiempo y la secuencia que le dará forma. El ritmo de sus páginas y movimientos. Las hojas se sostienen, aún delicadas, solo por un pedazo de cinta. El espacio que ocupa es mayor del que se puede imaginar. Lo observo a una relativa distancia. Lo suficientemente cerca para asegurarme de los detalles y lo suficientemente lejos como para ver su totalidad.

un inventario fragmentado:

personas 9

manos 8

lugares 19

imágenes 38

fragmentos 14

transparencias 13

verbos 45: mirar, recordar, romper, jugar, preguntar, iluminar, elevar, alterar, brillar, tejer, proyectar, fragmentar, intentar, despertar, celebrar, superponer, ordenar, componer, cortar, dibujar, sostener, imaginar, soñar, delinear, permanecer, tallar, copiar, ser y estar, tocar, admirar, contener, trazar, pensar, expandir, equilibrar, formar, habitar, descansar, transitar, crear, caer, desaparecer, mirar, cavar, existir.

las cosas esperan

Sus materiales: metal, madera, brillantina, ladrillos, mármol, concreto, plástico, papel, roca, pegamento, pintura verde, volcanes, huesos, agua, algodón, plumas, piedra, hilos, tintes, aluminio, espuma, cristal.



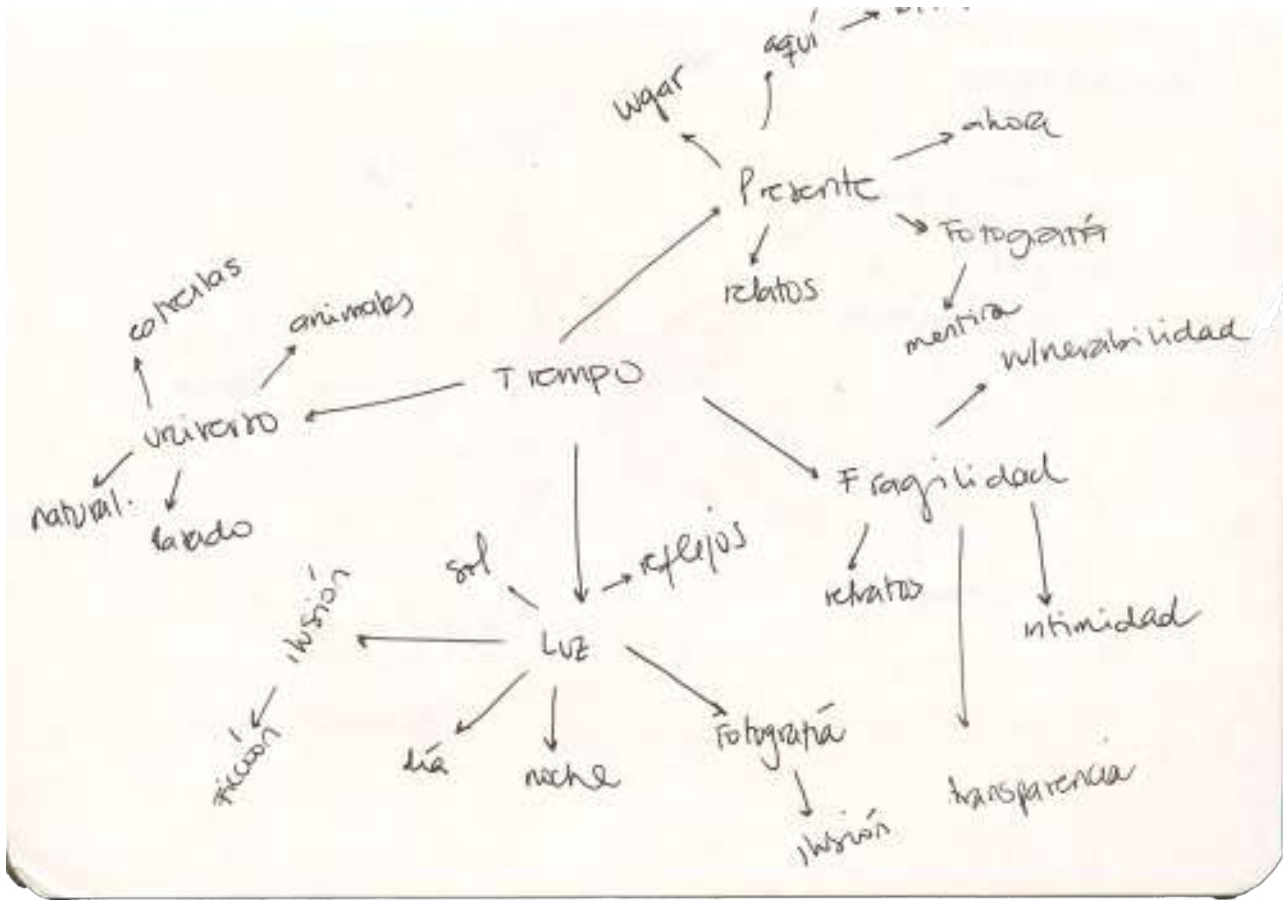
Figura 2. Huesos, Orézzoli, A. 2016-2024. Serie *Frases mínimas* [Fotografía analógica].

¿Cuánto ocupa un libro antes de ser libro?



el mar  
el río  
el crujir de una rama  
los pájaros  
la respiración  
la piel tocándose  
el sonido agudo de una tiza arrastrándose sobre  
una pizarra.

Figura 1. Libro abierto, Orézzoli, A. 2024. Procesos y apuntes fotográficos realizados durante la residencia *La casa de la reescritura del capítulo 2* [Fotografía analógica].



Como s  
atracción  
los cuerpo  
tarda en l  
cierta altu  
del valor  
este proce  
resultados  
péndulo o  
que el tie  
una oscila  
gravedad,  
de que lo  
un mismo  
versas par  
Este ho  
que la fu  
misma en  
rra. Saber  
está achat  
en el ecu  
más del cu  
situado es  
Y como l  
ejerce la  
aumenta a  
distancia  
de la Tier  
más en lo  
Pero ha  
que esto s  
tamente  
ramos en  
un polo, e  
nosotros m  
ras. En el  
colocado n  
punto deso  
329



Preguntas que me planteo, 8 o más, según sea el caso:

- ¿Qué gestos sostienen las formas?
- ¿Qué líneas señalan lo infinito?
- ¿De qué materia están hechos los días?
- ¿Cuántos segundos ocupa un sentimiento?
- ¿Hacia dónde van las cosas que nunca se mueven?
- ¿En qué circunstancias desaparecen los contornos?
- ¿Cuánto tiempo tarda una estrella en morir?
- ¿Dónde está el presente antes de hacerse pasado?

¿Hacia dónde van las palabras que no logramos pronunciar?

Figura 7. Tiago, Orézzoli, A. 2016-2024. Serie Frases mínimas [Fotografía analógica].

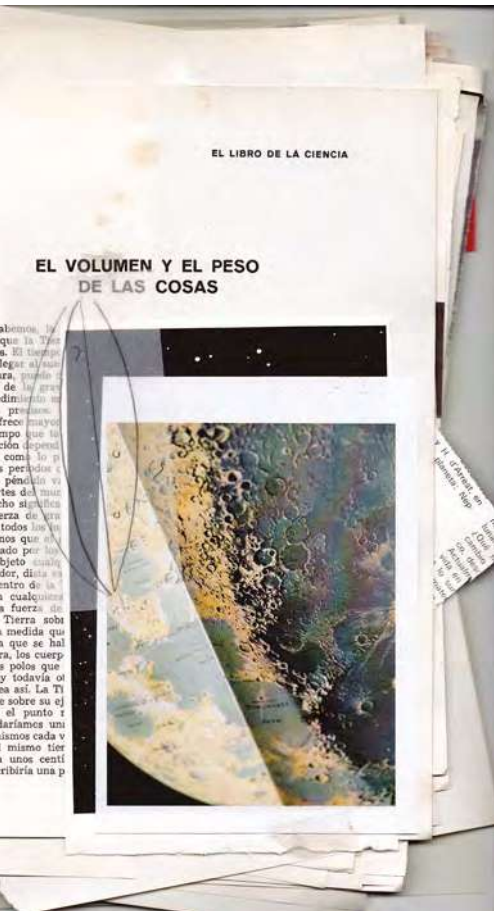


Figura 3. Sin título, Orézzoli, A. 2024. Procesos y apuntes fotográficos realizados durante la residencia *La casa de la reescritura del capítulo 2* [Dibujo].

Figura 4. Collage 14, Orézzoli, A. 2016-2024. Serie *Frases mínimas* [Collage].

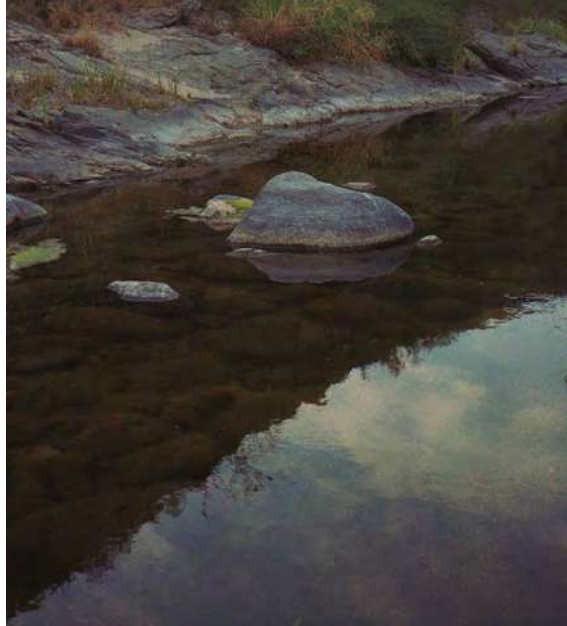


Figura 5. Sin título, Orézzoli, A. 2024. Procesos y apuntes fotográficos realizados durante la residencia *La casa de la reescritura del capítulo 2* [Fotografía analógica].



Figura 6. Mamá, Orézzoli, A. 2016-2024. Serie *Frases mínimas* [Fotografía analógica].



Figura 8. Pájaros, Orézzoli, A. 2016–2024. Serie *Frases mínimas* [Fotografía analógica].

Figura 9. Una mañana, Orézzoli, A. 2016–2024. Serie *Frases mínimas* [Fotografía analógica].

Hay objetos que transitan y se sostienen: un telescopio, 4 juguetes en forma de dinosaurios, *stickers* de planetas, estrellas que brillan en la oscuridad, pizarra, papel, lápiz, cubos, sillas, sábanas, almohadas, esculturas, plantas de helecho, toalla, traje, pantalón, 3 conchitas de mar, 2 jabones, 2 piedritas de otros lugares, un ganchito negro, 2 hisopos (uno blanco y uno azul), la cometa, la cómoda, el florero, alfileres de distintos colores (16 azules, 28 blancos, 16 rosados, 2 verdes). Un retazo de tela celeste, 2 tijeras, un alfiletero, una máquina de coser, el colchón, un juego de mesa, los dados, una silla, otro florero.

Formas redondas, rocosas, horizontales, verticales, enormes, rotas, pequeñas, cuadradas, rectangulares, tridimensionales, orgánicas, corporales, curvas, ovaladas, que se bifurcan, repetitivas, acumuladas, circundantes, elevadas, que caen, que permanecen.

Miro al espacio, rompo un espacio, la sombra del espacio, espacio a pedacitos, el brillo del espacio hacia adentro, proyectado, fragmentado. ¿Es posible resolver el espacio? El cuerpo es un espacio, una estrella del espacio, un espacio cotidiano, polvo del espacio, pequeño.

Cuerpos que miran hacia arriba, cuerpos que sueñan con los ojos cerrados, gestos que indican lo que no se quiere ver, manos que apuntan a un despertar, movimientos que señalan heridas, inclinaciones que evidencian ternura, miradas que me atraviesan y otras que reposan.



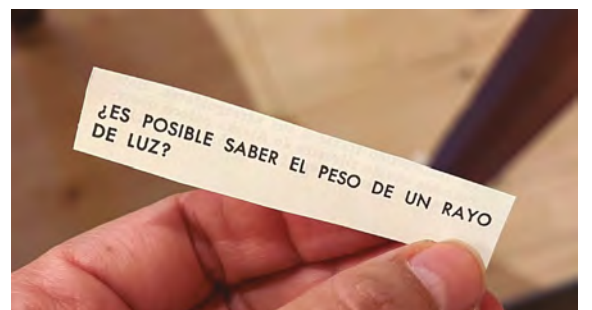
Figura 10. Sin título, Orézzoli, A. 2024. Procesos y apuntes fotográficos realizados durante la residencia *La casa de la reescritura del capítulo 2* [Fotografía digital].

Figura 11. Sin título, Orézzoli, A. 2024. Procesos y apuntes fotográficos realizados durante la residencia *La casa de la reescritura del capítulo 2* [Fotografía digital].

Figura 12. Sin título, Orézzoli, A. 2024. Procesos y apuntes fotográficos realizados durante la residencia *La casa de la reescritura del capítulo 2* [Fotografía digital].

distintas horas del día  
 en distintos lugares  
 en distintos tiempos

Figura 13. Sin título, Orézzoli, A. 2024. Procesos y apuntes fotográficos realizados durante la residencia *La casa de la reescritura del capítulo 2* [Fotografía digital].



una cita:

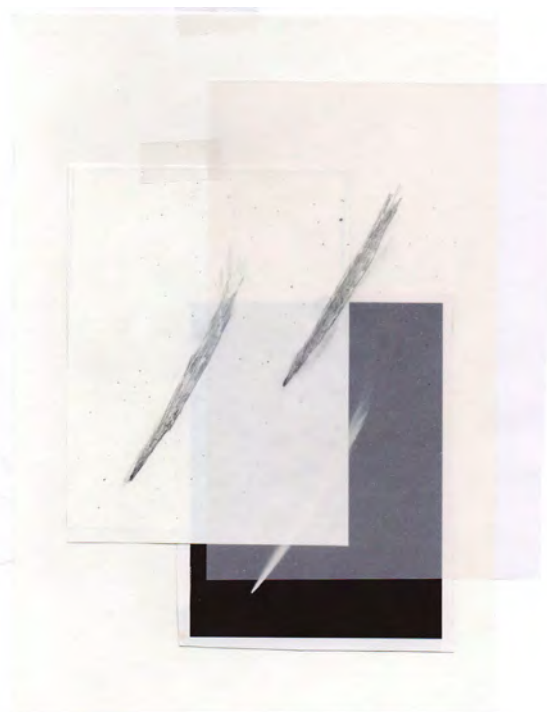
*para dejar una huella es necesario que algo se detenga, que deje de moverse<sup>4</sup>*

4Sostiene Carlo Rovelli (2018) en el *Orden del tiempo*.

**Figura 14.** Constelaciones, Orézzoli, A. 2016-2024. Serie *Frases mínimas* [Fotografía analógica]



**Figura 15.** Collage 10, Orézzoli, A. 2016-2024. Serie *Frases mínimas* [Collage].

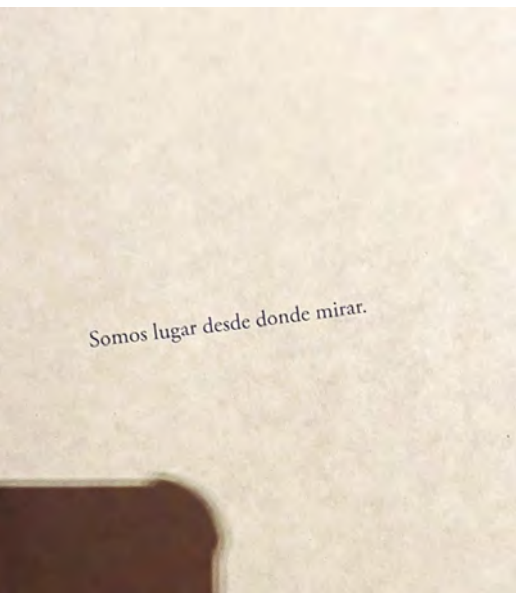


una conclusión:

todas las mañanas miles de rayos de luz  
viajan en línea recta a todas partes

La Paisanita 13.10.2024

Lima 06.02.2025



**Figura 16.** Sin título, Orézzoli, A. 2024. Procesos y apuntes fotográficos realizados durante la residencia *La casa de la reescritura del capítulo 2* [Fotografía digital].

## REFERENCIAS

Orézzoli, A. (2016-2024). De la serie *Frases mínimas* [fotografías y collages].

Orézzoli, A. (2024). Procesos y apuntes fotográficos realizados durante la residencia *La casa de la reescritura del capítulo 2*. Córdoba, Argentina.

Perec, G. (2012). *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Gustavo Gili.

Pinto Veas, I. (2024). *Andrea Soto Calderón: “El pensamiento no se hace solo, la imaginación es siempre colectiva”*. la Fuga.

<http://lafuga.cl/andrea-soto-calderon/1229>

Rovelli, C. (2018). *El orden del tiempo*. Anagrama.

# QUÉ HAY DETRÁS DE LAS NUBES, ANTES QUE EL SOL

What is there beyond the clouds, before the sun

**MIRANDA ZEVALLOS JOHNSON**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

mirandazev@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-6439-0170>

## RESUMEN

Este ensayo visual parte de una serie de obras que interpretan pictóricamente el cielo, acompañadas de poemas, las cuales surgieron de observaciones y reflexiones meditativas sobre la relación humano-entorno. En esta propuesta, se explora cómo “mirar arriba” evoluciona de acción casual a una oportunidad para cuestionar la existencia, el tiempo y la mortalidad. El cielo presenta una escena natural en constante cambio de colores, formas y luces; un espacio visual rico, pero silencioso, usualmente dado por sentado. Esta área intangible permite expandir la imaginación sobre formas de entender el mundo y cómo nos apropiamos de un territorio enmarcado por nociones culturales y simbólicas (Covarrubias et al., 2018). Basado en la ontología de la carne de Maurice Merleau-Ponty, asumimos que nuestro cuerpo actúa como mediador al ser tanto objeto como interlocutor de nuestra existencia. Así, la intuición se vuelve herramienta artística clave para experimentar lo invisible del cuerpo y explorar nuestra pequeñez mediante una etnografía sensible (Moscoso, 2021). Sin referencias de escalas tradicionales —sol, tierra, horizonte, personajes—, el paisaje muestra su propia dimensión a través de matices, texturas, capas y transparencias. Lo cual resulta en un medio artístico y metodología creativa para comprender sensorialmente este paisaje, el mundo y la experiencia estética: un ejercicio de imaginación.

**Palabras clave:** contemplación, cielo, invisible, escala, cuerpo.

## ABSTRACT

This visual essay stems from a series of works that pictorially interpret the sky, accompanied by poems, which emerged from observations and meditative reflections on the human-environment relationship. In this proposal, the act of “looking up” evolves from a casual gesture to an opportunity to question existence, time, and mortality. The sky presents a constantly changing natural scene of colors, shapes, and lights; a rich yet silent visual space, often taken for granted. This intangible realm allows for expanding the imagination regarding ways to understand the world and how we appropriate a territory framed by cultural and symbolic notions (Covarrubias et al., 2018). Based on Maurice Merleau-Ponty’s ontological concept of the flesh, we assume that our body acts as a mediator, both as an object and an interlocutor of our existence. Thus, intuition becomes a key artistic tool to experience the invisible aspects of the body and explore our smallness through sensitive ethnography (Moscoso, 2021). Free from references to traditional scales — sun, earth, horizon, figures — the landscape reveals its own dimension through nuances, textures, layers, and transparencies. This results in an artistic medium and creative methodology for sensorially understanding this landscape, the world, and the aesthetic experience: an act of imagination.

**Keywords:** contemplation, sky, invisible, scale, body.



Si se volteara el mundo y el  
suelo fuera el nuevo  
techo

Todos colgando de él para  
no caer

al cielo

Sin fondo

Incluso más difuso e infinito  
que el mar

¿Seguirían siendo hermosos  
los *sunsets*?

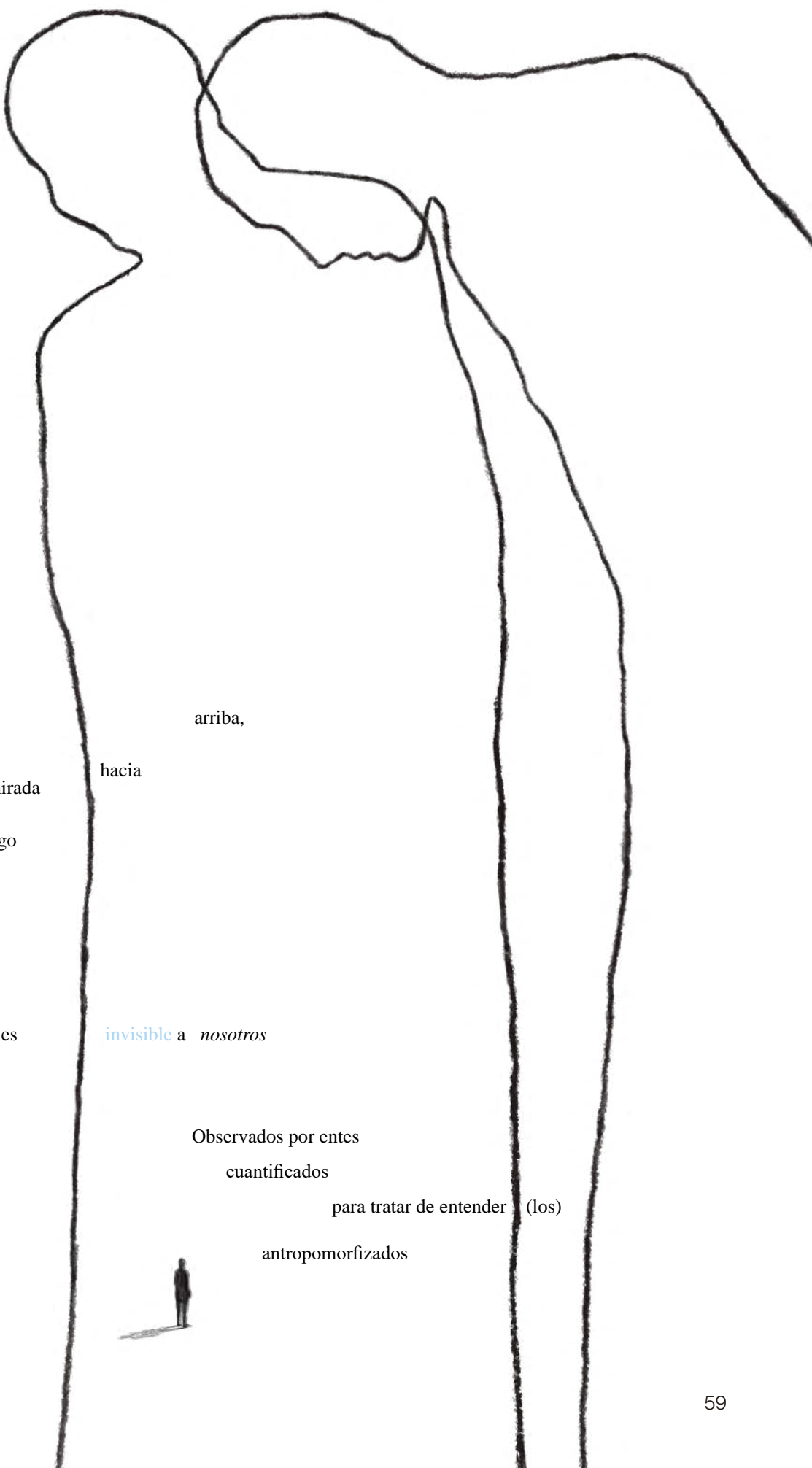
Nubes rosas y naranjas como lenguas de fuego

Últimas visiones del mundo    a n t e s    de morir  
navegando en caída hacia el Sol

¿Qué sentiría            yo  
en *mi* pecho?

¿inmenso Terror o Admiración?





arriba,

hacia

Un sonido sordo acompaña la mirada  
parecida a la sordera  
bajo el agua  
como estar dentro de un estómago  
una boca,

bajo un gran ojo tan grande que es  
incomprensible  
Presencia de algo más  
Compañía

invisible a *nosotros*

Observados por entes  
cuantificados

para tratar de entender (los)

antropomorfizados

Costillar                      y  
abierto                      y  
nubes  
los pulmones

configuración de  
cuerpo

in c o m p r e n s i b l e  
No hay necesidad

Dentro de su estómago

Y ala vez dentro de su abrazo

Imagino que un día decidirá hacerse notar

Levantarse  
Erguirse  
Vértebra por vértebra aparecerán sobre nosotros  
uniéndose una a la otra con golpes sordos.  
Puente entre continentes

Clavículas

Caderas

Brazos

Y

cuando aparezca el cráneo, o la forma que elija  
garganta de niebla,  
se trague el sol  
y sus ojos se reflejen en el mar.

Ahí paro de imaginar

El formato grande de la tela,  
diminuta al lado del cielo y yo diminuta al lado de esta, me permite usar **todo** mi cuerpo  
para pintar.

Girar el torso y estirar los brazos,  
caminar descalza sobre la imagen  
y recorrerla.

Usar **todo** mi cuerpo para crear una imagen de cielo reinterpretado,  
mezclando momentos de cielo

de los sentidos, días y meses,  
mi escala comparada a la **SUYA**,  
que solo puedo ver  
y sentir a través del **cuerpo**,

Exploración material a base de ensayo y error, variables como tiempo  
y encontrar la materialidad **nubes** en **tela**.  
para atrapar

Qué mejor forma de agradecer esos sentidos si no usándolos,  
y mi **cuerpo** también.

“Reconocer bajo el nombre de mirada, de mano y, en general,  
de cuerpo, un sistema de sistemas consagrado a la inspección de un mundo”  
(Merleau-Ponty, 2006, p.75)

Un gran abrazo entre  
nubes

Una  
bocanada  
de

aire estático.

¿Qué hay detrás de  
las  
nubes?

Pero realmente *detrás*, y antes que el sol.



## REFERENCIAS

Covarrubias, F., Cruz, G. y Catalán, J. (2018). La experiencia paisajística contemplativa. *La Colmena*, 98, 97-109


Merleau-Ponty, M. (1964). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.

Moscoso, M. (2021). *Sobre etnografías experimentales y sensoriales*. BAU Ediciones.

The background features a soft gradient from light purple at the top to bright yellow at the bottom. A prominent, textured purple band with a fine, grainy pattern curves across the lower half of the image. The text is positioned on the left side, with 'ENSAYO' in a smaller font above 'TEXTUAL' in a larger, bold font.

ENSAYO

**TEXTUAL**

- 
- CAMARGO, C.** La gota madre: Revelaciones del río hablador
  - DELGADO, M.** Presente
  - PRIETO, F.** ¿De dónde provienen las imágenes?
  - SEPÚLVEDA, J.** Interdisciplina, "hasta antes del estreno"

# LA GOTA MADRE: REVELACIÓN DEL RÍO HABLADOR

The Mother Drop: Revelation of the talking river

**CAMILA ANDREA CAMARGO REYES**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

[a20204073@pucp.edu.pe](mailto:a20204073@pucp.edu.pe)/[careydecabeza@gmail.com](mailto:careydecabeza@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0002-8192-1006>

## RESUMEN

Explorar el río más contaminado de Lima, el Rímac, desde su rol en la cosmovisión prehispánica hasta su condición actual en la ciudad, implica sumergirse en su deterioro físico, simbólico y cultural. En este recorrido, emerge, como una revelación silenciada por la urbe: La Gota Madre, propuesta transformada en un proyecto instalativo que busca restituir al río como ser reforzando el vínculo entre el humano y los “seres tierra” (De la Cadena, 2015), concepto que reconoce la agencia de los seres naturales. A través de un sistema de filtración cerámica, se propone una colaboración metodológica con el cauce y los elementos naturales para crear una alternativa sostenible de recuperación simbólica del río; al mismo tiempo que invita a reflexionar sobre la acción de la purificación de sus aguas hacia el futuro.

**Palabras clave:** Río Rímac, seres tierra, filtración cerámica, recuperación del agua, decolonial.

## ABSTRACT

Exploring Lima’s most polluted river, the Rímac, from its role in pre-Hispanic worldview to its current condition in the city, means immersing into its physical, symbolic and cultural deterioration. Along this journey, there emerges, like a revelation silenced by the metropolis: The Mother Drop, a proposal transformed into an installation project that seeks to restore the river as a being, reinforcing the bond between humans and “Earth Beings” (De la Cadena, 2015), a concept that recognizes the agency of natural entities. Through a ceramic filtration system, it proposes a methodological collaboration with the riverbed and natural elements to create a sustainable alternative for the river’s symbolic recovery; while at the same time inviting reflection on the act of purifying its waters towards the future.

**Keywords:** Rimac river, Earth Beings, ceramic filtration, water recovery, decolonial.

## Río silenciado: Una gota contaminada

Como darle la espalda a algo que se crea simple, con una sola gota, entre el barro.  
(Jaime, 2008)

Una metrópoli regida por el caos y un cauce transformado en desagüe definen la relación actual entre Lima y el río Rímac<sup>1</sup>. A medida que la ciudad crece, el cauce del río se va cubriendo por estructuras que lo entierran bajo el ruido urbano. Esta invisibilidad física conlleva a la pérdida de su significación cultural y espiritual que los habitantes de este territorio solían atribuirle, lo que fractura la relación entre el humano y la naturaleza, y afecta el sentido de pertenencia, respeto y responsabilidad compartida hacia este cuerpo vital de agua. <sup>2</sup>Frente a este escenario, urge hacernos dos preguntas: ¿en qué momento perdimos el vínculo con el río? y ¿cuándo dejamos de verlo como un ser vivo y comenzamos a tratarlo solo como un canal funcional? Responder estas preguntas implica revisar el lugar que el Rímac ocupó en Lima, cuando la cosmovisión prehispánica conectaba lo humano con lo natural, esta última entendida como un ser sagrado.

Situémonos, entonces, a mediados del siglo XVI, un tiempo de transición debido a la desintegración del Imperio inca y la fundación española de la ciudad de Lima, territorio que hoy es la capital peruana, la cual se encontraba gobernada por el último curaca del valle del Rímac, Taulichusco, “el viejo”. Este curaca mantenía una profunda relación tanto con el valle como con el río a partir de un vínculo espiritual que le permitió transformar el paisaje desértico a uno fructífero mediante sus oráculos del agua. Como señala María Rostworowski, “desde tiempos antiguos, el agua no solo fue vista como un mero recurso para el regadío de cultivos, sino también como un eje de ordenamiento étnico en los valles” (1978, 51). De ese modo, dado que en la cosmovisión prehispánica la naturaleza es sagrada, el río Rímac se entendía como un ente vivo y activo que establecía conexiones entre las comunidades.

El quiebre de esta concepción llegaría tras la conquista española, la cual impuso el pensamiento europeo dominante basado en la razón y el control, antecedentes al racionalismo filosófico que se desarrollaría en Europa un siglo después. Para el cauce del río, significó la pérdida de su sacralidad, la cual fue reemplazada por su utilitariedad. Bajo esta lógica, la fundación de Lima se dio sobre el palacio del curaca, desde donde se controlaban las acequias de Huatica y Magdalena. Este espacio, posteriormente, se transformó en un cuartel general, una sede virreinal y, finalmente, en el actual Palacio de Gobierno. Este gesto, ocupar el lugar desde donde se daba la comunicación con el agua, marca el inicio de un desplazamiento que no solo fue político, sino también ambiental y ontológico.

<sup>1</sup>Según datos del INEI citados por Infobae (2025), Lima, capital del Perú, cuenta con una población de 10 millones de habitantes. El río Rímac, conocido como el “Río Hablador”, es el principal abastecedor de agua de la comunidad limeña al recorrer diversos puntos de la ciudad como San Juan de Lurigancho, Ate, Chosica, Chaclacayo y el Centro de Lima. Estos son sectores socioeconómicos medios y bajos, donde la vulnerabilidad ambiental dificulta su gestión y conservación. Según Oceana Perú, a lo largo de su cauce se han identificado más de 1184 puntos de descarga contaminante, muchos de los cuales corresponden al vertimiento de aguas residuales.

<sup>2</sup>Según la encuesta Lima Cómo Vamos, un 32,8 % de los habitantes de Lima cree que la contaminación ambiental es un factor problemático para su condición de vida por la falta de gestión. Esta situación se agrava por la presencia de residuos de origen urbano en el río Rímac, comparado con un “estercolero” por el investigador Ian Vázquez Rowe (citado en Romo Espinoza, 2020).

Existen narraciones que complementan este análisis, donde las aguas comenzaron a ser vistas como un obstáculo para el orden urbano. En documentos del siglo XVI al XVIII, se solicitan acciones como “que se quiten las acequias de las calles y plazas y se sieguen los hoyos de esta ciudad y de las redundas de ella” (Ortegal y López, 2016, p. 44). Ello comprueba que la percepción del agua en los ciudadanos había pasado de ser una aliada a una amenaza. Asimismo, su espesura obligaba a hervirla para eliminar lo que describen como sus “partes groseras” (p. 47), una práctica que no dista tanto del actual tratamiento de purificación de aguas urbanas. Actualmente, las suspensiones temporales de las captaciones de agua por el Servicio de Agua Potable y Alcantarillado de Lima (Sedapal)<sup>3</sup> son cotidianas y se realizan cuando la turbiedad del río Rímac, visible en sus aguas rojizas (Figura 1), supera los índices permisibles de concentraciones de plomo, cobre y arsénico. Esta situación se confirma año tras año en los informes del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI).



**Figura 1.**  
Río Rímac en San Martín de Porres.  
Camargo, C.  
2024. [Fotografía digital].

Este panorama revela un círculo vicioso de contaminación dado por nuestra indiferencia, el crecimiento poblacional que demanda más uso del agua, la falta de control estatal, el abuso de la minería a lo largo del trayecto del cauce y una conciencia ambiental aún limitada que agrava el problema. Frente a ello, nace en mí una urgencia cada vez más clara de reconsiderar al río no solo como parte de la ciudad, sino como un ser que resiste las consecuencias de un modelo de desarrollo que lo ha excluido. Desde mi posición como artista visual y limeña, busqué entender qué otros lenguajes habían intentado recuperar esa voz silenciada del río y cómo, a

<sup>3</sup> Sedapal es la empresa estatal encargada de la gestión del suministro de agua potable, alcantarillado y tratamiento de aguas residuales en Lima y Callao. Busca garantizar el acceso y la calidad del agua en la región.

través de la práctica artística y/o arquitectónica, se podía entablar un diálogo crítico con él. A partir de la investigación de antecedentes y referentes, identifiqué cuatro pilares que sostienen el proyecto titulado *La Gota Madre, 2024*, de los que se desprenden preguntas metodológicas y éticas para su desarrollo. Cada pilar responde a un enfoque distinto: el archivo, la performance ritual, la ingeniería comunitaria y la arquitectura popular.

El primer pilar, referente al archivo, es el *Proyecto Rímac*, realizado por Jorge Luis Baca de las Casas, Alejandro Jaime Carbonel y Guillermo Palacios Pomareda (2008). Su propuesta representa una de las primeras aproximaciones metodológicas de campo que estudió al cuerpo del Rímac y construyó un archivo integral de su recorrido desde el nevado del Uco hasta su desembocadura en el Océano Pacífico. Les tomó 21 días registrar el deterioro paulatino del río, lo cual quedó plasmado en video, imagen y texto. El valor de este proyecto no solo radica en la documentación, sino también en el acto de caminar como un método de conocimiento encarnado, pues la relación entre el cuerpo humano y el cuerpo río fue física, desgastante y directa para entender la relación de interdependencia que mantienen en la actualidad. Este enfoque, adelantando mi proceso metodológico, me llevó a realizar salidas de campo a dos puntos del río Rímac en la ciudad, para poder observar, situarme y crear un espacio de escucha a través del desplazamiento.

Una aproximación distinta la tuvo Janine Soenens (2019) en su performance *FeedBack*, el segundo pilar del proyecto *Gota Madre*. Soenens no investigó directamente al río para conocer su condición, sino que le comunicó el estado en el que se encontraba en la urbe al recolectar sus aguas contaminadas llevarla a sus orígenes en un gesto de autoconocimiento. Aunque la acción me pareció sumamente significativa, considero que posicionar al río como desconocedor de su propio estado le quitó agencia. Aun así, tomé el acto de recolección y el diálogo con sus aguas en mi metodología, aunada a resolver una inquietud más: ¿es posible establecer una relación con el río que no solo evidencie el daño, sino que no lo prolongue? La acción reproduce una lógica contaminante sin pretender serlo. En mi caso, esa fue la ruptura ética con el Rímac que no quise experimentar, por lo que reformular una interacción con el agua que evite contaminarla en el proceso fue un reto a resolver.

La respuesta a esa pregunta me condujo al tercer referente: el colectivo *Ceramis-tas por la Paz*. Su enfoque técnico-comunitario resultó fundamental para entender la acción del purificado y el desarrollo plástico del proyecto. Desde los 90, con el fin de purificar las aguas de zonas rurales, este colectivo ha desarrollado filtros cerámicos a bajo costo, elaborados con arcilla, cascarilla de arroz y carbón activado. Esta experiencia colectiva entre la tierra, el fuego y el agua me recordó mucho a la cerámica precolombina y a sus usos conectados con la naturaleza. Inspirada por esta referencia utilitaria, que me recordó a prácticas precolombinas cerámicas vinculadas a la naturaleza, elaboré mis propios filtros, resignificando el purificado como un acto transformador al filtrar las aguas contaminadas del Rímac.

Finalmente, el cuarto elemento que se halla en este entramado es el concepto de “arquitectura de la esperanza”, desarrollado por Juan Tokeshi (1999) en *Suelo y cielo de una*

*ciudad popular*. En este proyecto, Tokeshi reflexiona sobre cómo en los márgenes de Lima, en particular en los barrios populares, la precariedad del material se convierte en posibilidad. Los fierros que sobresalen de las viviendas miran al cielo con esperanza, son estructuras en potencia, base de crecimiento y continuidad. Así también, las estructuras modulares de cuatro cuerpos en los que se portan los filtros cerámicos se encuentran cercanos a los ríos y se convierte en un elemento urbano con gran sentido para el proyecto. Con ello, lo precario puede ser regenerativo al dar soporte y lugar a los elementos naturales.

Desde esta configuración de cuatro elementos: archivo, ritual, técnica y arquitectura, nace el quinto elemento: la gota madre. En *Los Manuscritos de Huarochirí* (Taylor, 1987), se aborda la unificación de la estructura cuádruple del espacio<sup>4</sup> y tiempo que organiza y da equilibrio al mundo en la cosmovisión andina. Esta se manifiesta por medio de la figura del dios Pariacaca, deidad que controla el agua y, por ende, el orden natural. Esta reflexión me lleva a pensar sobre el objeto creado, la instalación filtrante, que no solo invita a concebir al agua o a la tierra como mero recurso, sino como ser; dejándonos con el cuestionamiento de si el proyecto podría ser un sujeto en sí mismo.

Por ello, antes de adentrarnos en el desarrollo metodológico, es necesario detenerse en dos preguntas que contienen lo anterior y atraviesan toda la investigación: ¿qué significa la agencia que posee la naturaleza y, por ende, el río? y ¿es posible concebirlo como un sujeto, como un interlocutor? Estas preguntas serán exploradas en el siguiente apartado a partir del diálogo con la noción de *seres tierra*, desarrollada por la antropóloga Marisol de la Cadena (2015).

## **Earth Beings: Marisol de la Cadena**

*La agencia de los seres de la tierra*

En contraposición al pensamiento occidental que ha separado históricamente la naturaleza del humano, el proyecto *La Gota Madre* se articula desde una mirada decolonial que reconoce la capacidad autónoma de los cuerpos no-humanos. Esta postura encuentra sustento teórico en el trabajo de la antropóloga peruana Marisol de la Cadena (2015), en su libro *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*, donde introduce el concepto de *seres tierra* (Earth Beings). Explica que, en el pensamiento andino, las montañas, lagos, ríos y otras presencias de la naturaleza son agentes con autonomía y no solo objetos del entorno. De ese modo, poseen voluntad, memoria y capacidad de acción actuando en la vida cotidiana y formando parte de las redes de reciprocidad de las comunidades andinas.

Esta ontología desafía radicalmente las dicotomías modernas entre la naturaleza y la cultura, del sujeto y el objeto. De la Cadena escribe que “la capacidad de definir e imaginar el mundo sensible en términos distintos a los de la Naturaleza, separada de la Humanidad, se ha convertido, por lo tanto, en un instrumento crucial de lucha.” (2015, p. 14). Desde esta perspectiva, la relación humanos y seres tierra no es armónica por definición, sino que está mediada por tensiones, negociaciones

<sup>4</sup> La estructura cuatripartita es entendida también como cuatro elementos. Puede referirse al agua, la tierra, el fuego y el aire que, en su conjunto, son dimensiones que organizan la vida.

y desequilibrios de poder. Por ello, es importante situar nuevamente esta relación como instrumento de comunicación y entendimiento con la tierra que persiste por su complejidad de saber. Bajo esa perspectiva, rescato su concepto de *ayllu*<sup>5</sup> como espacio relacional que encarna la red de parentesco expandido donde coexistimos los humanos, los montes, las plantas, los ríos, los animales y las deidades. Esta idea se plasma en el testimonio de Justo Oxa, maestro de escuela primaria, quien menciona que “es importante recordar que este lugar no es de donde somos, es de quién somos. Por ejemplo, yo no soy de Huantura, yo soy Huantura” (De la Cadena, 2004, p. 239).

En el caso de Justo Oxa, el tipo de pertenencia que se experimenta con el lugar que habita se consolida en una relación profunda con el territorio: no solo sería espacio, sería parte de él. Explicaré esta relación desde mi experiencia personal: yo desconocía esta forma de entendimiento, aunque sí creía que existían otras formas de entender el mundo, nunca las había experimentado hasta que decidí conocer el río Rímac. Puedo afirmar que durante el proceso dejé de pensar como alguien “de Lima” a preguntarme si es posible “ser Lima” o inclusive “ser río”. Ello me condujo a sentir lo que es ser desplazado y no escuchado con intensidad, sentimientos que no me pertenecían como tal. A aquella situación, que para muchos sería “antinatural” desde lo occidental, le di explicación y respuesta con el acto de cuidar, que se tradujo en *La Gota Madre* como revelación regenerativa de las aguas del río Rímac y en un acto también de cuidado personal. Si se quiere complejizar aún más, en el acto de intentar reparar la ruptura ontológica producida por la colonización en Lima.

El *uyway*<sup>6</sup>, desarrollado por De la Cadena (2015), describe ello como la forma de cuidado relacional donde las entidades emergen a través de sus intra-acciones. Establece que no se trata de cuidar algo externo, sino de permitir, en el caso del proyecto, que el cauce emerja como sujeto en la relación con uno. Así, *La Gota Madre* no trata al agua como un recurso, más bien propone un sistema simbólico y material donde la tierra y el agua se articulan como seres tierra para repensar nuestra relación con lo que concebimos como naturaleza. Por ello, la metodología responde a si podemos, humanos y seres tierra, purificar juntos el agua; y, si lo hacemos, ¿qué derechos emergen para el río?, ¿qué transformaciones ocurren en nosotros?

## **La Gota Madre** *Gotas purificadoras*

El objetivo principal del proyecto es reconocer al río Rímac como un ser vivo con agencia en la ciudad de Lima; recuperando, así, su dimensión espiritual y simbólica como un ser tierra. Para ello, se busca establecer un diálogo directo y sensible con él por medio de una purificación colaborativa, compuesta por materiales naturales, conocimientos cerámicos y reconocimiento de su cosmogonía. No pretendo salvar al río desde la superioridad humana en la cual nos situamos en nuestro contexto actual, sino reconstruir y reinterpretar esta relación compleja en la que habitamos

<sup>5</sup> *Ayllu*, término quechua que refiere al espacio dinámico donde vive toda la comunidad de seres que existen en el mundo. Descrito como un tejido, en donde todos somos parte del diseño.

<sup>6</sup> *Uyway*: acto de cuidado mutuo, descrito como “intra-cuidado”, donde los seres crecen dentro de las redes del *ayllu*.

asumiendo la responsabilidad de visibilizar su integración en la vida de la ciudad. Con ello expuesto, mi metodología se basa en la práctica situacional de conversaciones y escucha activa con el río por medio de salidas de campo en las que se reflexiona con él, se tangibiliza el estado actual del cauce por medio de fotografías y se plasma en la escritura los intentos de traducir lo que me mostró el Rímac. Vinculando a ello la elección de agentes naturales como la tierra, el agua, la arena, etc. en el desarrollo del diseño de la estructura que simboliza la esperanza de colaboración que emergió entre mi persona y los seres que participan y conforman el cuerpo de *La Gota Madre*.

La metodología se desplegó en tres puntos clave que se fueron complementando a la par del desarrollo investigativo de los referentes mencionados anteriormente: (a) *La revelación*, corresponde a la exploración de campo basado en el Proyecto Rímac que actualiza dos puntos clave del tramo del río; (b) *El filtrado*, el desarrollo e investigación de una pasta filtrante de autor inspirado en el colectivo Ceramistas por la Paz; y (c) *Purificación a la tierra*, la conformación del cuerpo de *La Gota Madre* desde la arquitectura de la esperanza de Juan Tokeshi y la recolección de agua como método de acción planteado por Janine Soens. A lo largo de estos apartados metodológicos, se analizará la complejidad de traducir esta forma de coexistencia explicado por la De la Cadena en el desarrollo del proyecto instalativo.

## a. La Revelación

Me acerqué al río para observar su cuerpo, escuchar su alma.  
RÍO RÍMAC, SILENCIADO POR LA CIUDAD  
ME SUSURRÓ  
*La Gota Madre*

Los dos puntos recorridos fueron seleccionados por ser dualidades del cuerpo del río Rímac: por un lado, un área altamente contaminada y, por el otro, un tramo en mejor conservación. Ambos espacios están situados dentro de la zona urbana en los distritos de San Martín de Porres y Chosica.

Previo a la acción, realicé un análisis preliminar, tomando como base el *Proyecto Rímac*, para delimitar qué zonas aún eran accesibles. Tomé en cuenta el lapso entre el 2008 al 2024 y la viabilidad de ingreso para explorar, pues muchos de los tramos colindaban con propiedades o entidades privadas o estatales que no permiten tomar registro. Decidí realizar un recorrido rápido por la ciudad para mapear las zonas. Así, regresé posteriormente al Puente Dueñas, en San Martín, con mi padre y el señor Santiago, quien conocía mejor la zona, pues el acceso era bueno. Para el recorrido, llevé envases para recolectar agua, guantes, bitácora, una grabadora, hidrófonos y una cámara pequeña.

El área escogida estaba altamente contaminada y poblada. Se veían los fierros de construcción y el abandono del cauce, convertido en vertedero, donde apenas se podía grabar sonido. Capturé varias fotografías alarmantes de su estado y los rostros de mis acompañantes se plasmaron en un retrato de asombro e indignación (Figura 2). Percibí una enorme tristeza que compartí con el río: una condena injusta,

<sup>7</sup> La Atarjea: planta de tratamiento de agua potable en el distrito del Agustino. Infraestructura clave para el abastecimiento de agua en la ciudad de Lima.

relegado a continuar allí o tal vez resignado a ello. Al retirarme, ya había marcado el punto de acceso a Chosica por la avenida Ramiro Prialé, que pasa por la Atarjea<sup>7</sup>. Fue un contraste directo: escuchar el sonido del río me alivió y verlo germinando fue esperanzador. Sin embargo, aún había rastro de algunas envolturas de detergente o rastros de quema de basura cercanas. En este tramo, también recolecté sus aguas (Figura 3) y registré todo en un pequeño archivo que alimentó la fase (b) del filtrado.

Para culminar el punto (a), escribí extensamente durante los recorridos, al llegar a los puntos y al despedirme. Este fue un método de aproximación, de pensar al río desde el sentir y el análisis. Seleccioné dos fragmentos que describen los hechos en ambos puntos, contrastando las miradas de la experiencia del 2024, los presento a continuación.

### **San Martín de Porres acceso: Puente dueñas**

Caminos cercados, un río preso  
Al ras transitan entre el descanso y el trabajo a  
las 11:40 a.m  
Conviven con la basura, el pequeño cauce y el  
olor desagradable

Observo el río Rímac a lo largo  
Un desagüe  
Con sus aguas rojas, desangrándose

Presenció su muerte lenta  
Desolada  
Lo entierran con suciedad

### **Chosica Acceso: Autopista Ramiro Prialé**

Escucho con más claridad  
El golpe de las piedras en el agua  
El sonido de la vegetación y las aves

La grandilocuencia de su voz  
Ahora entiendo porque es el Río Hablador  
Una voz hermosa  
Aquí no es susurro  
Es canto

Florece alrededor colores lilas y verdes cálidos  
Entre el verde, veo un naranja estridente  
Una bolsa de ACE

Quien sabe que ha observado  
Aun así, acoge a desterrados  
No hay rastro a plena vista de la gota madre  
Pero está vivo, aún lo escucho.



Figura 2. Retrato en Puente Dueñas. Camargo, C. 2024. [Fotografía digital].

Figura 3. Escuchar al río hablador. Camargo, C. 2024. [Fotografía digital].



## **b. El Filtrado**

### *El paralelismo del poder del filtrado cerámico*

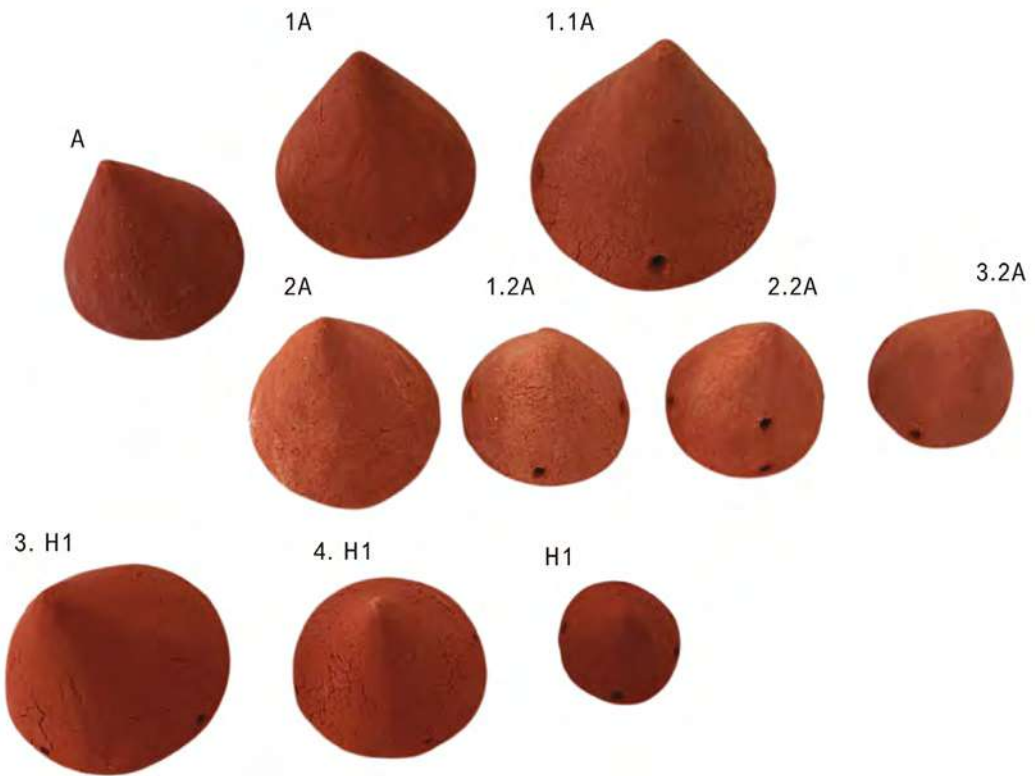
Las salidas de campo permitieron evidenciar el dualismo en la percepción del río: por un lado, está contaminado; por otro, existe la aspiración de purificarlo. Esta tensión refleja una dinámica de poder y surge la filtración como concepto integrador. El filtro, con su acción de purificación<sup>8</sup>, redescubre las aguas del río Rímac. Indagando qué materialidades podían filtrar, y teniendo como referencia el trabajo de Ceramistas por la Paz, se encontró en la tierra, en la arcilla, una oportunidad en complemento con otros elementos naturales. Finalmente, los elementos utilizados fueron: arcilla roja (AR) en la base del cuerpo cerámico por su porosidad; cascarilla de arroz (CA) en un grosor fino (CAf), pues al quemarse genera carbón activado, el cual posee propiedades purificadoras; y aserrín, que posee partículas más pequeñas que producen un mejor filtrado.

Las primeras pruebas realizadas fueron con arcilla roja (AR) y cascarilla de arroz fino (CAf) en forma de pequeñas pellas y con diferentes porcentajes de ambos aditivos; posteriormente, fueron cocidas a 940° y resultaron en piezas en estado de bizcocho (A2, A3, A4, B2 y B3) a las que se le vertió el agua recolectada en el Puente Dueñas, la más contaminada, con una turbiedad alta y notoria por el color. Tras ello, se comparó la receta de Ceramistas por la Paz, que utiliza aserrín, y se comprobó que era más efectiva debido al tamaño más pequeño de sus partículas, las cuales eliminaban la turbidez con mayor eficacia. Se realizaron adicionalmente otras mezclas con arena y arcilla de alta temperatura, y se obtuvieron otros resultados que, si bien fueron descartados por dificultar la acción filtrante, sí dieron variables de cambios de color, formas y texturas (A1 a la H1).

Así, se determinó que la muestra madre del filtro era la mezcla de arcilla roja en un 86 % y aserrín fino en un 14 %. Finalmente, todo el proceso de la exploración fue recopilado en una revista dentro del archivo del proyecto, disponible para consulta pública, donde se puede observar con más detenimiento el cambio del color del estado del agua antes y después de la purificación, lo cual evidencia el potencial del poder del filtrado (Figura 4).



A1	A2	A3	A4	B2	B3
AR: 50%	AR: 70%	AR: 80%	AR: 90%	AR: 90%	AR: 95%
CAf: 50%	CAf: 30%	CAf: 20%	CAf: 10%	CAm: 10%	CAm: 5%



**Figura 4.** Registro evolutivo de los filtros y resultados del filtrado del agua. Camargo, C. 2024. [Fotografía y edición digital].

### c. Purificación a la tierra

#### *La huella y la urgencia*

Para conformar el cuerpo de *La Gota Madre*, se diseñaron cuatro estructuras de fierro que, en sus intersecciones, formaban “la arquitectura de la esperanza” de Tokeshi como vigas y rieles que acogían a los 50 filtros cerámicos. La activación de la filtración se daba al verter las aguas contaminadas en los seres tierra, en un acto funcional y ritual. Tras purificarse, las gotas de agua caían sobre un lecho de tierra desértica, representativa del suelo limeño. Esta tierra, al humedecerse, revelaba lentamente una estructura serpenteante y pequeñas perforaciones dadas por la fuerza de la caída de las gotas.



**Figura 5.**  
Huella de las  
gotas purificadas  
sobre la tierra.  
Camargo, C.  
2024. [Fotografía  
y edición digital].

<sup>8</sup> Purificar. Acto de eliminar impurezas en sustancias o espacios; no debe confundirse con potabilizar. Dentro de la investigación, hubo notables cambios visuales en el agua contaminada del río Rimac tras pasar por los filtros: purificaciones en su turbiedad que, sin embargo, no afectaron lo consumible del agua del proyecto.

La acción provoca diferentes connotaciones en esta relación de coexistencia y transformación. Por un lado, la huella conduce a imaginar el inicio de un surco posible (Figura 5), como si la purificación pudiera preparar la tierra para un sembrío; la posibilidad de que la acción del agua filtrada nutra un nuevo territorio. Sin embargo, al igual que en la performance de Janine Soenens, también emergió una tensión: la pérdida literal del agua. Al caer en la tierra, esta se absorbía y se secaba en un lapso de uno a dos días. Esta escena, lejos de invalidar su fin, lo complejiza en otras dimensiones que revelan la fragilidad de esta colaboración con los seres tierra, lo que implica reconocer su autonomía. Tal vez, *La Gota Madre* no necesita seguir funcionando si el gesto humano que la activa no se renueva; tal vez, su propósito no es cumplir con un ciclo perfecto. Allí radica el eje de urgencia que se revela en la incertidumbre, que invita a seguir investigando junto al río: ¿cómo continuar en esta transformación conjunta?

*La Gota Madre* nos ha ofrecido una mirada amplia sobre lo que significa crear un espacio donde el cuerpo, la tierra y el agua se conjugan en una acción artística transformadora para repensar nuestras formas de relación con lo que llamamos “naturaleza”. En el caso del río Rímac, como se ha analizado, su agencia ha sido negada y silenciada, pero, finalmente, se ha visibilizado a través de una estructura filtrante. Sin embargo, esta estructura no funciona como una solución a la crisis hídrica o ambiental ni opera como una tecnología autosuficiente; más bien, pone en evidencia la propia agencia del río: un cauce que observa, resiste y guarda memoria.

En el proceso, se encontró un acto de transformación. Si bien algunos momentos, como el apartado técnico del filtrado, requirieron medidas, porcentajes y pruebas de cocción, todo se realizó desde el respeto y la escucha hacia la capacidad de los propios elementos naturales empleados. No fueron solo procesos técnicos o estéticos, sino ontológicos. Ello me llevó a concebir la idea de que el río es un interlocutor frente a las barreras construidas desde el pensamiento occidental.

Fue hacia el final, con el acto de purificar, que surgieron las preguntas más profundas: ¿cómo se traduce esta conversación con el río cuando enfrentamos a contradicciones como ver caer las gotas purificadas sobre la tierra sin un destino claro?, ¿qué ocurre cuando lo que purificamos no tiene dónde continuar? Entonces, lo que se reveló, fue poderoso: la acción no basta si no va acompañada de nuevas condiciones materiales, relaciones y éticas. Las gotas que se pierden son símbolo de lo que hemos perdido como sociedad, aquella capacidad de cuidado que no parte desde una mirada que salva al río, sino de reconocernos como sus aliados. Una respuesta positiva al acto de purificarnos en conjunto, lo cual no está exento de tensiones en el proceso, que exige la transformación de uno mismo. En mi caso, siendo parte del agua y del cauce en mis salidas de campo.

Finalmente, el ciclo se mantiene abierto para nuevas preguntas y nuevos vínculos. Tal vez, esa sea su mayor fortaleza: no ofrecer una respuesta definitiva, sino revelar un cauce por donde esta relación con el río, la tierra y el agua pueda seguir evolucionando.



Figura 6.  
La Gota Madre.  
Camarero, C.  
2024.  
[Instalación: filtros  
cerámicos, fierros  
de construcción,  
agua de río  
y arena].

## REFERENCIAS

- Carbonel, A., Baca, J. y Palacios, G. (2008). *Proyecto Rímac*. RIMAC.  
<https://rimac.wordpress.com>
- De la Cadena, M. (2015). *Earth beings: Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press.
- Infobae. (2025, 18 de enero). INEI reveló cuántos habitantes tiene Lima en su 490 aniversario de fundación.  
<https://www.infobae.com/peru/2025/01/18/inei-revelo-cuantos-habitantes-tiene-lima-en-su-490-aniversario-de-fundacion/>
- Innovación para el Desarrollo y la Cooperación Sur-Sur (IDEASS). (s. f.). El Filtrón: Filtro cerámico para agua potable. Potters for Peace.  
[https://www.pottersforpeace.org/\\_files/ugd/2802c0\\_22d722ab36d-040889f84ea4994031eaf.pdf](https://www.pottersforpeace.org/_files/ugd/2802c0_22d722ab36d-040889f84ea4994031eaf.pdf)
- Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2024, julio). Estadísticas ambientales (julio 2024) [PDF]. INEI.  
<https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/boletines/07-informe-tecnico-estadisticas-ambientales-julio-2024.pdf>
- Jaime, A. (2008, 15 de mayo). Crónicas. 7mo día del viaje [Entrada de blog]. Proyecto Rímac. <https://rimac.wordpress.com/about/>
- Lima Cómo Vamos. (2024). *Encuesta de percepción ciudadana sobre calidad de vida en Lima Metropolitana 2023*. <https://www.limacomo-vamos.org/wp-content/uploads/2024/01/EncuestaLCV2023.pdf>
- Oceana Perú. (s. f.). *Ríos: corrientes de contaminación*. Oceana: Protegiendo los océanos del mundo. <https://peru.oceana.org/blog/rios-corrientes-de-contaminacion/>
- Ortegal Izquierdo, A. y López Sánchez, F. (2016). *Rímac: Historia del Río Hablador*. Autoridad Nacional del Agua.
- Romo Espinoza, V. (2020, 20 de noviembre). *Gestión de residuos: ¿cómo se puede impulsar una mejora ambiental desde el municipio limeño?* PuntoEdu PUCP. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/gestion-de-residuos-como-se-puede-impulsar-una-mejora-ambiental-desde-el-municipio-limeno/>
- Rostworowski, M. (1978). *Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Soenens, J. (2019). *FeedBack* [Performance]. Bienal de Arte de Lima Independiente.
- Taylor, G. (Ed.). (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí: Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII (versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano)*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Estudios Peruanos.
- Tokeshi, J. (1999). *Suelo y cielo de una ciudad popular*. Fondo Editorial de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, UNI.

# PRESENTE<sup>1</sup>

Present

**MARICEL DELGADO MAGGIOLO**

*Universidad de las Américas de Chile*

mariceldel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8265-5024>

<sup>1</sup> Este texto recoge y amplía algunas ideas desarrolladas originalmente entre el año 2021 y 2022 en el contexto de mi bachillerato en Dirección de Proyectos Visuales del Centro de la Imagen, en donde presenté la tesina *Presente: tiempo, cuidados y práctica artística*.

## RESUMEN

Este texto comparte algunos apuntes de un proceso de investigación en el cual indagué sobre las posibilidades de combinar trabajo artístico y trabajo de cuidados. El proceso me permitió suspender las jerarquías entre los conocimientos teóricos, prácticos y afectivos; y encontrar maneras de aproximarme al proceso creativo desde el espacio doméstico.

**Palabras clave:** práctica artística, cuidados, espacio doméstico, fotografía.

## ABSTRACT

This text shares some notes from a research process where I explored the possibilities of combining artistic work and caregiving. The process allowed me to suspend the hierarchies between theoretical, practical, and emotional knowledge; and to find ways to approach the creative process from within the domestic space.

**Key Words:** artistic practice, care work, domestic space, photography.

Este ensayo tiene como intención compartir ciertos aprendizajes obtenidos en un proceso realizado hace 4 años. En este, me propuse encontrar una manera de mantener a la par la práctica artística personal y el trabajo de cuidado de un niño pequeño. El proceso contempló la revisión de teoría feminista vinculada a la reproducción social<sup>2</sup>, de la cual desarrollaré ciertos aspectos en las próximas líneas, acompañada del trabajo artístico de mujeres que reflexionan sobre la dimensión afectiva y política del trabajo de cuidado. Arropada con esto, me planteé hallar una manera de combinar el tiempo compartido con mi hijo y una práctica artística mantenida durante años de manera intermitente.

2 Revisado por Cristina Carrasco desde la economía feminista.

Emprendí, entonces, un proyecto orientado a conciliar ambas actividades: que me permitiera trabajar desde lo doméstico, con sus ritmos e interrupciones, y, al mismo tiempo, desarrollar una práctica artística —con lo que tuviera a mano—, de manera libre e interdisciplinar, incorporando la relación entre la teoría y las actividades mismas del cuidado. La naturaleza de lo que aspiraba a conseguir supuso encontrar formas de reflexionar y trabajar con una atención fragmentada que se adecuara al contexto en el que el proyecto sucedía e incorporara los aprendizajes y los retos que la maternidad me ofrecía. El proceso implicaba reflexionar sobre el espacio doméstico y las actividades de cuidado que tradicionalmente han sido asumidas por mujeres: *pensar* al mismo tiempo que *experimentar* desde el cuerpo, todas sus implicancias. En lugar de asumir el trabajo de cuidados y trabajo artístico en tiempos y espacios diferenciados, mi intención fue adoptar el espacio del hogar como un lugar donde poder continuar con la práctica artística en compañía de lecturas feministas, recetas de cocina, conversaciones familiares, actividades domésticas, referencias artísticas, documentos del teletrabajo, cuentos para dormir. No se trataba de hacer obra sobre el hogar o la maternidad, sino más bien aprender a trabajar desde ahí.

La investigación basada en la práctica incorpora una aproximación interdisciplinar y cualitativa que favorece la producción de conocimiento a partir de la propia experiencia práctica (Frayling, 1993; Carrillo, 2015; Candy, 2006). A diferencia de la investigación científica, la investigación basada en la práctica no inicia con una hipótesis a ser confirmada ni necesariamente arroja resultados constatables ni replicables. Lo que permite es incorporar la subjetividad de la investigadora otorgando importancia, como sustrato investigativo, a la experiencia y lo sensorial. Según Perla Carrillo (2015), la investigación basada en la práctica incorpora y da importancia a perspectivas subjetivas a partir de reflexionar sobre el proceso mismo, lo cual permite acortar la distancia entre objeto de investigación e investigadora.

La investigación, entonces, supuso también pensar en mi propia experiencia sobre la idea de trabajo que, antes de ser madre, estuvo vinculada únicamente al trabajo *productivo*. A partir de mi maternidad, el concepto se amplió hasta la experiencia corporal y mental. Según Cristina Carrasco (2017), la economía feminista inicia cuando se visibiliza el nexo entre el trabajo de cuidados necesario para mantener la vida —que históricamente se ha pensado como las actividades realizadas en el ámbito privado— y el capitalismo. La segunda ola del feminismo

aborda la problemática relación entre producción capitalista y la invisibilidad histórica del trabajo de cuidados (Federici, 1974; Dalla Costa y James, 1972).

En ese sentido, para Carrasco (2017), la reproducción social es un “complejo proceso de tareas, trabajos y energías cuyo objetivo sería la reproducción biológica [...] y la fuerza de trabajo. Incluirá también las prácticas sociales, y los trabajos de cuidados, la socialización y la satisfacción de las necesidades humanas [...]” (p. 63). Las actividades que “hacen vida” (Jaffre, 2020), según la historiadora Tithi Bhattacharya, son aquellas que se requieren para mantener la vida y son encarnadas, sobre todo, por mujeres. El proceso de creación descrito aquí se llevó a cabo en un momento en el que estas teorías fueron haciéndose palpables en mi propia experiencia corporal y subjetiva: un momento en el que yo las entendí a partir de la experiencia vital compartida con mi familia.

En el artículo *House Work and Art Work*, Helen Molesworth (2000) analiza las tensiones existentes entre el trabajo capitalista y el trabajo de reproducción social, a su vez que entre el trabajo en el espacio público y el que sucede en ámbito privado. Lo hace a partir de obras de las artistas Marta Rosler, Judy Chicago, Mary Kelly y Mierle Ukeles Lederman<sup>3</sup>. En el contexto peruano, existen artistas cuyos trabajos son fundamentales para reflexionar, desde el arte, sobre el tema del trabajo de cuidados y su invisibilidad, como Natalia Iguñiz, Katherine Páucar, Paloma Alvarez y Ariana Macedo, por mencionar solo algunas.

En el intento de hacer convivir teoría, práctica artística y trabajo de cuidados, también experimenté el malestar al cual se refiere Silvia Federici cuando propone que el sistema capitalista ha impuesto la idea de que el trabajo doméstico es un trabajo hecho *por amor* (Federici, 2013). Así mismo, experimenté la sensación de precariedad a la que hace referencia Remedios Zaffra sobre el trabajo creativo y el supuesto de que es una *vocación* y, por ende, puede no ser bien remunerado y sujeto a precarización (Zaffra, 2017). Pensé que ambas actividades, las del trabajo de cuidado y el trabajo artístico, tenían algunos puntos en común al ser actividades en donde el esfuerzo y dedicación puestos en el proceso (el de la crianza y el proceso artístico<sup>4</sup>) quedan relegados y parecen solo importar los resultados (le ciudadane que aportará a la sociedad y el objeto artístico listo para ser expuesto).

El trabajo remunerado que llevo a cabo en dos centros culturales fue también muy importante en este proceso, así como la coincidencia en tiempos con mi propia maternidad<sup>5</sup>. Los proyectos en los que el trabajo remunerado me involucraba me acercaron a la obra de artistas en donde reconocí ese constante asombro —contradictorio, problemático y hermoso— que puede despertar la maternidad, así como el malestar común vinculado al tiempo y el cansancio, y la negociación con las aspiraciones personales que la maternidad trae.

3 El texto de Molesworth hace una revisión de *The Dinner Party* de Judy Chicago, *Post partum Documents* de Mary Kelly, *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside* de Mierle Ukeles Lederman y *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler.

4 El proceso artístico y las exploraciones que no llegan a concluirse son un tema que me interesa desde hace años y sobre el que he trabajado en el proyecto *Obra en papel*, que puede revisarse aquí: <https://mariceldelgado.com/Fracasa-mejor>

5 En los últimos años, acompañé, desde la gestión, a dos exposiciones vinculadas al tema del cuidado: *Prisioneras del Amor y el Costo de otras Economías Invisibles*, curada por Gisselle Giron para el Centro Cultural de la Universidad Pacífico, y *Trabajos Maternos: desmontando el macho-lío patriarcal*, curada por Violeta Janeiro, Natalia Iguñiz y Luisa Fuentes Guaza para el Centro Cultural de España en Lima.

Con estas ideas, sensaciones, asociaciones y en medio del día a día, asumí el espacio doméstico como un lugar desde donde crear. Me dispuse a intentar forzar gentilmente que ambas actividades —las de cuidados y las artísticas— se alimenten mutuamente y se hagan espacio entre sí. El malestar de no poder concentrarme lo suficiente en las actividades que tenía que hacer dio paso a una especie de conversación fluida en donde era posible saltar de *Kung Fu Panda* a Pérez Orozco, de ida y vuelta.

Pensando ahora en el proceso que llevé a cabo y con la voluntad de aproximarme hoy desde una visión más propositiva y feliz a las acciones de cuidados, me interesa en este texto suspender momentáneamente el término “trabajo” —cuya etimología lo vincula con un instrumento de tortura— para utilizar en cambio “práctica”.<sup>6</sup> Y sumar a esto la idea de *holding*<sup>7</sup> del psicoanalista y pediatra Donald Winnicott. El encuentro con este concepto fue fundamental en el desarrollo del proyecto y me acompaña desde entonces. Winnicott propone, en sus reflexiones sobre la primera infancia, que es fundamental el ambiente para el desarrollo físico y psíquico del bebé, y que el *holding* implica, entre otras cosas, el sostener físicamente al infante para que pueda sentirse seguro y, así, ser capaz de absorber y tolerar los estímulos que van llegando.

6 El término griego *praxis* fue adoptado en el latín como “práctica” y se refiere a una acción deliberada que se realiza con un propósito específico.

Winnicott propone que el *holding* posibilita un acercamiento al mundo en “pequeñas dosis” (2019, p. 69). Esta noción de *holding* parece dar nombre a algo que sucede en el vínculo íntimo, que implica “sostener” no solo de manera física, sino que conlleva cuidados que permiten ofrecer condiciones propicias para un desarrollo sano. Un aspecto del concepto de *holding* de Winnicott que resonó con mi propio intento fue la naturaleza casi invisible de un trabajo materno cuando este se realiza de manera suficientemente buena, en palabras del autor: “la salud mental del individuo [...] está establecida por este cuidado materno, que cuando va bien apenas se nota [...]” (Winnicott, 1960, p. 162). Según el autor, cuando el *holding* proveído es bueno, el bebé no lo nota; en cambio, cuando ese *holding* falta o es deficiente, el bebé reacciona con malestar (p. 65).

La lectura de Winnicott, en conjunto con las teorías sobre la reproducción social, me llevaron a preguntarme por la posibilidad de una suerte de *holding* para la obra artística. Este diálogo entre teorías, intuiciones y experiencias en la maternidad me impulsaron a tomar ciertas pautas metodológicas: la casa como el espacio de producción, con los tiempos y ritmos de la vida familiar, y el papel fotográfico como el soporte. Se trataba de adoptar un material y una forma de trabajar que sea capaz de incorporar el caos doméstico, de registrar el roce, el tacto, el tiempo, que no pretendiera representar, sino convertirse en huella.

*El ayer es historia, el mañana es un misterio, pero el hoy es un obsequio, por eso le llaman presente.*<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Frase célebre en el mundo infantil, dicha por el Maestro Ogwai, la tortuga sabia de la película de Osborne, Wayne y Proctor (2008): *Kung Fu Panda*.

Atendiendo a estas premisas teóricas y afectivas, trabajé con la técnica del fotograma con cierto grado de desobediencia respecto al proceso convencional<sup>9</sup>. Inserté pedazos de papel fotográfico blanco y negro en varios espacios de la casa y esperé a que la luz y el tiempo hicieran lo suyo. Asumí esto casi como un juego en el cual, cuando todos en casa estaban dormidos, sacaba el papel fotográfico de la caja para, rápidamente, insertarlo en la cocina, el librero, entre los juguetes, en el comedor. Durante días, los papeles iban recibiendo la luz de la casa y siendo afectados físicamente por los ritmos de la vida familiar.

Este proceso demandaba un tiempo lento y un movimiento inverso al método convencional: era el papel el que iba al encuentro de los objetos del espacio doméstico y no al revés. Después de varios días de exposición a la luz, los papeles fueron cambiando de color y la huella de los objetos que tuvieron encima se fue haciendo sutilmente visible. Luego, los papeles pasaron solo por el fijador que, en el desarrollo regular de un fotograma, sería el último químico del proceso blanco y negro. Con ello, quedó fijada la imagen producida por el contacto con la luz de la casa. El resultado de este salto y omisión en el proceso químico fue que los fotogramas resultaron en tonos de colores desde el morado al coral a pesar de tratarse de papel fotográfico blanco y negro.

Figura 1. Registro del proceso de realización de fotogramas, Delgado, M. 2022. [Fotografía digital].



<sup>9</sup>La técnica del fotograma implica que un papel fotográfico es expuesto en el laboratorio, a la luz de ampliadora, con un objeto encima que produce una sombra. Luego de esta exposición a la luz, pasa por el proceso químico: el revelador, que actúa sobre los haluros de plata que recibieron luz transformándolos en plata metálica (de ahí que se ennegrezcan); el baño de paro, que detiene la acción del revelador; y, por último, el fijador, que retirará los haluros de plata no expuestos (los que se mantuvieron “bajo sombra” y no recibieron luz). Con ello, solo se deja la plata metálica en la superficie del papel.

La metodología empleada en el transcurso del proyecto implicaba hacer convivir dos tiempos: los del proceso artístico y los vinculados al cuidado; los tiempos del material y los de la vida cotidiana. El tiempo lento reclamado por la desobediencia respecto a la técnica del fotograma, y el tiempo que implica el matinar, los ritmos biológicos y psíquicos que no pueden apurarse, ni pausarse, sólo atenderse. El resultado material de esta operación, repetida durante meses, fue pedazos de papel con huellas de la vida material del hogar, algunas de ellas reconocibles (cáscaras de fruta, piezas de rompecabezas, pelo, primeros intentos de escritura) y otras tantas muy abstractas, donde prevalece la vibración del color, los patrones o cambios de luz. Con estos pedazos, formé una composición hecha de pequeños fragmentos de tonos cálidos unidos por hilo: una composición que asocio con una manta, quizás pensando en esa manta transicional tan típica de la niñez.

No me detengo más en los resultados porque lo que más he valorado son los aprendizajes que el proceso me ha dejado y la intención de estas líneas es compartir ello. Tomando las ideas sobre la producción del espacio de Henri Lefebvre (2013), uno de mis aprendizajes fue comprender cómo se puede transformar la percepción de un espacio. Aunque Lefebvre no aborda específicamente los espacios de cuidado en su teoría sobre la producción del espacio, a partir de experimentar, desde la teoría y la práctica, el espacio doméstico como posible espacio de creación, podrían pensarse los cuidados dentro de la categoría del espacio vivido: ese espacio cargado de significados simbólicos y emocionales.

Así, la mesa de comedor amplió su rango de usos: ya no solo era espacio vital de convivencia y negociaciones, si no que se convirtió también en espacio de creación. Si bien este tránsito ocurre de forma espontánea, el hecho de experimentarlo corporalmente y de pensarlo acompañada de la teoría, me permitió reflexionar sobre el espacio doméstico bajo una nueva luz. Asimismo, emergió otro aprendizaje a partir de suspender las jerarquías entre los conocimientos provenientes de la teoría y aquellos saberes a partir de la experiencia y las anécdotas del día a día. Las ideas y teorías se mezclaban con las historias de los dibujos animados, las conversaciones con mi hijo sobre villanos y superhéroes, y las canciones para dormir. Ello me permitió pensar en nuevos procesos de creación artística y de reflexión capaces de amoldarse a la vida contemplando que es vital encarnar el saber desde lo afectivo y lo sensorial.

Por último, la intención de compartir los apuntes de este proceso es también pensar en un holding para la práctica artística: ofrecer unas condiciones para que esta se desarrolle de tal forma de que no contribuya a la escisión, que pueda mezclarse con la vida y se retroalimenten; una práctica artística que no aspire al tiempo y espacio específico para la creación, sino que tenga un holding que le posibilite colarse entre las horas del día y que, sobre todo, que le permita ser sostenida.

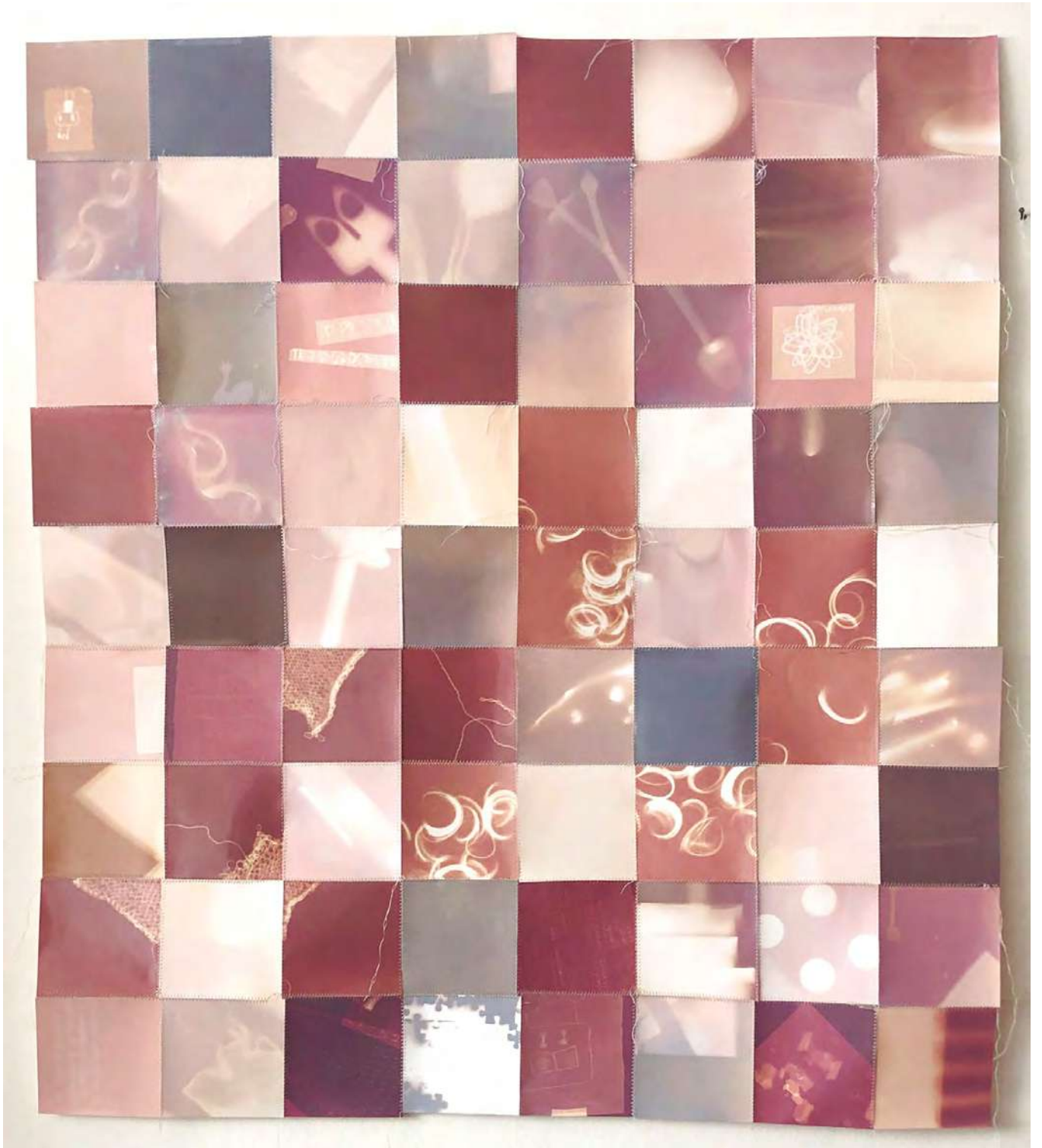


Figura 2. *Presente*.  
Delgado, M. 2022.  
[Fotogramas  
parcialmente  
fijados e hilo].

## REFERENCIAS

- Abbate, F. (2020). *Biblioteca Feminista: Vidas, luchas y obras desde 1789 hasta hoy*. Grupo Editorial Planeta
- Caldewell, L. y Joyce, A. (Ed.). (2011). *Reading Winnicott*. Routledge.
- Candy, L. (2006). *Practice Based Research: A Guide*. Creativity and Cognition Studios Report, 1.
- Carrasco, C. (2017) La economía feminista. Un recorrido a través del concepto de reproducción. *Ekonomiaz*, 1(1), 2017
- Carrillo Quiroga, P. (2015). La investigación basada en las artes y los medios audiovisuales. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(64), 219-240.
- Chávez, H. (2021) *Maternar, entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción*. MUAC.
- Dalla Costa, M. y James, S. (1972). *The Power of Women and the Subversion of the Community*.  
<https://macua.org.za/wp-content/uploads/2022/06/Women-and-the-Subversion-of-the-Dalla-Costa-Mariarosa-Barbaga.pdf>
- Delgado, M. (2022) *Presente: tiempo, cuidados y práctica artística*. [Tesis de bachiller, Centro de la Imagen]. <https://repositorio.centro-delaimagen.edu.pe/handle/20.500.14207/45>
- Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de sueños.
- Frayling, C. (1993). *Research in Art and Design*. Royal College of Art Research Papers.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Traficante de sueños.
- Iguñiz, N. (2018). *Energías sociales/fuerzas vitales: arte, activismo, feminismo (1984 - 2018)* [Exposición]. Galería Germán Krüger Espantoso del ICPNA, Lima, Perú.
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Capitán Swing
- Jaffe, S. (2020). *Social Reproduction and the Pandemic, with Titthi Battachayra*. Dissent Magazine.

[https://www.dissentmagazine.org/online\\_articles/social-reproduction-and-the-pandemic-with-tithi-bhattacharya](https://www.dissentmagazine.org/online_articles/social-reproduction-and-the-pandemic-with-tithi-bhattacharya)

Molesworth, H. (2000) *House Work and Art Work*, October, Vol. 92. MIT Press

Osborne, M., Wayne, J. y Proctor, P. (2008) *Kung Fu Panda* [Película]. Dream Works Animation.

Pérez, L. (2019) *Economía del cuidado, mujeres y desarrollo*. Fondo Editorial Universidad del Pacífico

Wichman, N. (2022). *Motherhood and art. How can they be reconciled?*  
[https://www.schirn.de/en/magazine/interviews/2022\\_interview/mutterschaft\\_und\\_kunst\\_wie\\_laesst\\_sich\\_das\\_vereinbaren/](https://www.schirn.de/en/magazine/interviews/2022_interview/mutterschaft_und_kunst_wie_laesst_sich_das_vereinbaren/)

Winnicott, D. W. (2002). *Realidad y juego*. Gedisa.

Winnicott, D. (2019) *The Child, the Family, and the Outside World*. Perseus Publishing.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

# ¿DE DÓNDE PROVIENEN LOS DIBUJOS? NUESTROS PRIMEROS RASTROS GRÁFICOS EN LA INFANCIA Y LA *RE-VUELTA* DEL YO HISTORIADOR

Where do drawings come from? Our first graphic traces in childhood and the *re-volt* of the historian self

**FERNANDO PRIETO COZ**

*Inter-cambio. Instituto de Psicoterapia Psicoanalítica*

fernandopri@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-3988-2499>

## RESUMEN

Este ensayo explora el desarrollo gráfico y psíquico de un niño a través del dibujo, en un proceso compartido con su padre a lo largo de cinco años. A partir de una práctica cotidiana, el autor entrelaza su experiencia como padre, artista y candidato a psicoterapeuta psicoanalítico, vinculando la aparición del trazo gráfico infantil con el concepto de *Yo historiador* de Piera Aulagnier y de *Re-vuelta* de Julia Kristeva. El autor reflexiona sobre la relación entre las dimensiones de la representación psíquica, la marca gráfica y la subjetividad, mostrando cómo la representación gráfica puede convertirse en un espacio intermedio entre el mundo interno y la realidad compartida, favoreciendo la estructuración psíquica. De la misma forma, la representación gráfica en la infancia puede funcionar a manera de una serie de apuntalamientos en los que la subjetividad se puede apoyar en su trabajo de generar una historia propia, en la labor de construir un 'yo'. De ese modo, el texto intenta ser tanto un testimonio íntimo como un ensayo teórico sobre la transmisión de identificaciones entre generaciones a través de historias, prácticas visuales y emociones compartidas, dando cuenta de la práctica artística como una actividad generadora de nuevas significaciones, encuentros intersubjetivos, procesos de construcción y transformación psíquica.

**Palabras clave:** Arte, psicoanálisis, dibujo, infancia, subjetividad.

## ABSTRACT

This essay explores the graphic and psychological development of a child through drawing, in a process shared with his father over five years. Drawing on everyday practice, the author intertwines his experience as a father, artist, and candidate for psychoanalytic psychotherapy, linking the emergence of children's graphic marks with Piera Aulagnier's concept of the *Historian Ego* and Julia Kristeva's concept of *Re-volt*. The author reflects on the relationship between the dimensions of psychic representation, graphic marks, and subjectivity, showing how graphic representation can become an intermediary space between the inner world and shared reality, fostering psychic structuring. Similarly, graphic representation in childhood can function as a series of supports upon which subjectivity can rely in its work of generating its own history, in the task of constructing an Ego. Thus, the text attempts to be both an intimate testimony and a theoretical essay on the transmission of identifications between generations through stories, visual practices and shared emotions, accounting for artistic practice as an activity that generates new meanings, intersubjective encounters, processes of construction and psychic transformation.

**Key Words:** Art, psychoanalysis, drawing, childhood, subjectivity.

*Es posible imaginar una época sin pintura al óleo (antes del siglo XV) ni videoarte (antes de 1964), pero el dibujo parece haber estado siempre presente. Barnett Newman juraba que el primer hombre, que resultó ser artista, trazó una línea en la tierra con un palo, creando así el primer dibujo y, a la vez, la primera obra de arte.*  
**(Laura Hopman, 2002)**

Es mi deseo presentarles los pormenores de un proceso vivido por mi hijo y por mí, en el cual ambos atravesamos distintas transformaciones a lo largo de 5 años. Se trata de una práctica continua de dibujo que llevamos a cabo desde que él tenía un año y medio hasta los seis. Experimenté este proceso, primero, como padre; luego, como artista plástico y, posteriormente, como candidato a psicoterapeuta psicoanalítico. Es decir, desde una amplia yuxtaposición vivencial que me incentivó a entrelazar conocimientos de diversas prácticas disciplinares y esferas de mi vida.

Mi hijo empezó el proceso en su etapa de gateo, pasó luego a caminar y hablar, y vivió la pandemia del 2020 al 2022. En este texto, les ofrezco lo que pude elaborar desde lo vivido, mi intención es transmitirles mis construcciones de sentido posteriores a todo el proceso. Con este objetivo, me he nutrido de varios conceptos generados por dos psicoanalistas de habla francesa: Piera Aulagnier y su concepto del *Yo historiador* y Julia Kristeva con su concepto de *Re-vuelta*, a los cuales tuve acceso durante mi formación psicoanalítica.

Entonces, se trata de algo que se fue construyendo serialmente, intersubjetivamente e interdisciplinariamente. Primero, la práctica vivencial estuvo relacionada con la crianza padre/hijo y con la expresión gráfica. Luego, esta práctica pudo ser reflexionada y analizada a partir de la teoría psicoanalítica. A su vez, estas reflexiones arrojaron nuevas maneras de entender y vivir los procesos plásticos y psíquicos, nuevas maneras de hacer, pero sobre todo de vivir la experiencia estética de manera intersubjetiva. Finalmente, tengo la esperanza de que el mismo proceso de escritura de este ensayo constituya una especie de *collage* que pueda incluir al proceso vital y los procesos de conformación psíquica como elementos fundamentales de la reflexión crítica.

Partimos desde la reflexión teórica hacia lo testimonial y de vuelta para ir amalgamando consciente e inconscientemente distintas capas de experiencia frente al conocimiento. Concluiré con reflexiones más generales que puedan abarcar lo aprendido en el proceso en general y que espero puedan ser usadas psíquica y estéticamente por ustedes.

El punto de partida busca responder la pregunta: ¿de dónde surgen los dibujos? Es una pregunta abierta acerca de lo manuscrito y cómo se empiezan a generar lo que llamamos representaciones gráficas ¿Será que las primeras marcas de la

infancia pueden ser consideradas ya una protorepresentación o una representación de un tipo especial?, ¿qué empuja a que el infante pase de sus primeras marcas que parecen aleatorias y sin sentido a unas más intencionales y “abstractas”? y posteriormente, ¿cómo es que un día unas marcas están *en vez de algo*, cuando el infante les atribuye una capacidad representativa: es “Un ratoncito”, es “Un elefante”, y más adelante, es “Un tigre y un cohete que está cayendo porque se descompusieron sus propulsores.”<sup>1</sup>

Luego de estas reflexiones, podremos pensar ¿qué relación guardan los procesos de representación psíquica con los procesos de representación gráfica? y, finalmente, ¿será que poder construirles una probable historicidad a los procesos detrás del surgimiento del dibujo en la mano de un niño/a podremos visionar también unas funciones que vinculan lo gráfico y lo psíquico de maneras más íntimas, tanto en el que efectúa el dibujo como en el que lo interpreta?

## Sobre el yo *historiador*

La psiquiatra y psicoanalista italiana<sup>2</sup> Piera Aulagnier describe un paulatino encuentro de la psique con el mundo que la rodea:

Vivir es experimentar en forma continua lo que se origina en una situación de encuentro: consideramos que la psique está sumergida desde un primer momento en un espacio que le es heterogéneo, cuyos efectos padece en forma continua e inmediata. Podemos plantear, incluso, que es a través de la representación de estos efectos que la psique puede forjar una primera representación de sí misma y que es ese el hecho originario que pone en marcha la actividad psíquica. (Aulagnier, 1988, p. 30)

Para Piera, la vida como la experimentamos surge del contacto entre el adentro y el afuera, un encuentro que siempre está sucediendo. Nuestra subjetividad sería el resultado de las representaciones mentales que surgen de ese contacto. Ante esto, nos dice Piera, el sujeto podrá reaccionar de diferentes maneras: aceptando el encuentro y los afectos resultantes, o negociando con la realidad circundante; pero también podrá optar por rechazar el contacto o por desmentirlo, es decir, hacer como si no hubiera sucedido.

Ella va a definir tres formas diferentes y consecutivas en que la psique podrá metabolizar el mundo exterior desde el inicio de su existencia: el proceso originario, el proceso primario y el proceso secundario<sup>3</sup>. Cada uno de estos modos de funcionamiento mental podrá forjar cierto tipo de representaciones y entenderá el mundo desde esas posibilidades. Las representaciones serán de modo respectivo: “la representación pictográfica o pictograma, la representación fantaseada o fantasía, [y] la representación idéica o enunciado” (Aulagnier, 1988, p. 24). Lo que pondrá en movimiento estos tres procesos de funcionamiento y el paso

1 Estos títulos se refieren a los dibujos realizados por Teodoro: Ratoncito, 2 de octubre del 2018 / Elefante, 2 de octubre del 2018 / Un tigre y un cohete que está cayendo porque se descompusieron sus propulsores. Junio del 2020.

2 Piera Aulagnier nació en Milán, pero se trasladó definitivamente a París en 1950, se formó como psicoanalista bajo la dirección de Jacques Lacan. Desarrolló su pensamiento en francés.

3 El segundo y tercer tipo de funcionamiento coinciden con los dos modos de funcionamiento mental descritos por Freud en Los dos principios del funcionamiento mental del 1911.

de un tipo de representación psíquica a la otra será la necesidad de conocer una propiedad del objeto exterior, es decir, lo otro, lo no-yo.

En el proceso originario, todo será experimentado en clave sensorial a partir de la experiencia del propio cuerpo y de la psique de su cuidador/a principal; cualquier representación también será una representación de sí mismo dado que es un momento fusional. En el proceso primario, empezará a existir una distancia entre lo representado y el sí mismo, dándose la posibilidad de la existencia de un otro, aunque aún estará en función de la experiencia sensorial y sobre todo erótica del propio cuerpo. En el proceso secundario, la palabra y la lógica harán su incursión, pudiéndose crear narrativas sobre lo externo a uno.

Para Piera, el *Yo* surge en la tercera instancia, pero se verá obligado a historizar las dos etapas anteriores a su surgimiento. El *Yo historiador* es el encargado de dar el sentido lógico a través del proceso secundario, identificándose con el lenguaje que le ha sido impuesto, y que será su medio de comunicación con la pareja parental y con la sociedad en su conjunto. El *Yo* tendrá que construir una historia para el pasado, tendrá que otorgarles sentido a esas otras formulaciones: pictogramas y fantasías, para poder ocupar un lugar en el presente, de eso dependerá que pueda tener un deseo hacia el futuro. La tarea no será fácil, ya que la inclusión de las representaciones de las etapas anteriores le impondrá a la psique un trabajo de traducción y reorganización de sí misma que, ante la ausencia de condiciones óptimas del ambiente, preferirá no hacer. Tendrá que reformular esta historia cada vez que una experiencia nueva genere un movimiento en las estructuras psíquicas: una modificación.

La difícil tarea del *Yo* consistirá en mantener un contacto entre esas primeras formulaciones cargadas de afecto, sensorialidad y emoción con el espacio de la fantasía creado por el proceso primario y el sentido de la palabra, o el lenguaje, en el proceso secundario. Aprender a integrar estas diferentes maneras de experimentar el mundo, será la manera en que el *Yo* podrá tener la suficiente solidez identificatoria para poder hacer frente a nuevas experiencias con la flexibilidad de saber que podrá incorporar cosas nuevas y seguir sintiéndose él mismo: podrá experimentarse como una continuidad.

Importante para este proceso será que el *Yo* pueda hacer uso de la fantasía para crear lo que Piera Aulagnier describe ayudada de Joyce Mc Dougall:

La escena psíquica [es] comparada a una escena teatral en la que van a representarse, insistentemente, obras de las que el *Yo* es el autor, el actor principal y el director. Las réplicas ya están escritas, los trajes listos, la sonorización y reflectores instalados: el *Yo* parte a la busca de un “cuerpo” que pueda ponerse los trajes, que tenga más o menos su talla a fin de que la ilusión quede preservada, de una voz que, confrontada con réplicas anticipadas a las suyas, dé respuestas cercanas a las que esperaba. Gracias a lo cual el *Yo* puede transformar lo que se juega sobre la escena extrapsíquica en algo conocido, en algo ya escrito, ignorar los efectos de sus propios mecanismos proyectivos, acusar a un director, que no es él, de las

lágrimas que vierte, de la falsedad de los personajes, de su imposibilidad, como espectador, de cambiar el desarrollo del final de la obra. (Aulagnier, 1995, p. 542)

Su tarea final será, entonces, poder mantener una distancia entre dos historias: la fantaseada, y la que él juega y comparte con personas reales. El *Yo* será el que deberá separar lo soñado de la realidad, pero manteniendo ambas esferas vivas y en comunicación. Las “obras teatrales” fantaseadas, aunque solo existen en nuestro mundo interno, serán las que le otorgarán vida a la realidad compartida. Sin ellas, la realidad compartida carecerá de sentido.

Propongo que estas obras teatrales también son las que se crean y se representan sobre el papel con la marca gráfica, con el dibujo, con la creación de un sentido o una historia, en cada evento que queda registrado sobre una superficie. El dibujo, como evento plástico, se encuentra en el medio de este contacto entre la realidad y la psique, y permite un juego entre lo que va de afuera hacia adentro y viceversa, modificándose en ese vaivén las historias creadas por el *Yo historiador*.

### **Con los ojos bien abiertos, mientras soñamos, con los ojos bien abiertos, mientras permanecen cerrados.<sup>4</sup>**

El proceso de dibujo al que me quiero referir empezó como un tiempo cotidiano compartido entre un padre y un hijo, sin ningún objetivo en mente, de manera similar a como se realizan otras actividades compartidas con los niños: contar cuentos por las noches, jugar con cubos de madera u otros juegos más pasajeros y menos definidos. Paulatinamente, esta actividad sobresalió del resto de las actividades y se convirtió en un tiempo especial para ambos.

Ciertamente, yo asumía varios cuidados de sostenimiento psíquico: que él se sintiera cómodo con la actividad, que la actividad tuviera cierta continuidad y también una duración adecuada a su edad, también controlé los tipos de contenido que yo representaba, tratando de acercarme a lo que yo imaginaba constituía su mundo en ese momento, lo que creo podríamos llamar simplemente cuidados de padre.

### **Las primeras marcas, la perdurabilidad del gesto (octubre 2017)**

El proceso inició cuando Teodoro tenía un año y seis meses, momento en que puse un pliego de cartulina grueso sobre el piso y dejé una crayola cerca de su mano. Después de su investigación del objeto nuevo, tomé otra crayola e hice una marca sobre el papel, a lo que él respondió con la exploración de esta posibilidad. Rápidamente, nos encontramos haciendo líneas por turnos: una yo, otra él. Un juego motriz guiado por la alternancia (Figura 2), por la respuesta mía a su movimiento. Un juego de gestos correspondidos. Rápidamente, en cuestión de una o dos semanas, la marca tomó relevancia por sí misma, Teodoro comenzó a interesarse en esa huella y a disfrutar hacerla. Pienso que era su plasticidad y su

4Es el título de la primera selección de dibujos que realicé para mostrar al público en la galería del CCPUCP por el 30 aniversario del concurso Pasaporte para un artista de la embajada de Francia en el Perú; y quizá el título que podríamos usar para referirnos a todo el proceso en su conjunto.

perdurabilidad lo que lo sorprendía y atraía, el poder tener una influencia sobre un objeto externo de manera definitiva. Quizá esto le daba pistas también sobre él mismo, sobre sus capacidades somáticas y psíquicas, y sobre la continuidad de su propia subjetividad. Como nos recuerda Henri Matisse, “dibujar es como un gesto expresivo, con la ventaja de que permanece” (Kovats, 2007, p. 259).



Figura 2.  
Crayola sobre  
papel, Teodoro  
y Fernando  
Prieto. 2017

Rápidamente, las líneas dieron paso a los garabatos y, posteriormente, a los garabatos circulares. Teodoro comenzó a pasar largos periodos, de 30 minutos aproximadamente, realizando esta actividad, acompañado de mí o de su mamá. Es de resaltar la condición física del dibujo en esta etapa (Figura 1): él dibujaba sentado o arrodillado sobre el papel, estando todo su cuerpo involucrado en la dinámica de las marcas. Se veía un disfrute y una concentración de la atención tanto en la expresividad de la marca como en ejercer una fuerza continua con su mano y su cuerpo. Pienso que en esta etapa la representación gráfica, que aún es solo marca, no estaba “en vez de” algo más, sino como una evidencia del sí mismo. El placer de la motricidad y la exploración sensorial del resultado perdurable lo motivaban a continuar.

Figura 1.  
Registro de niño  
dibujando. 2017



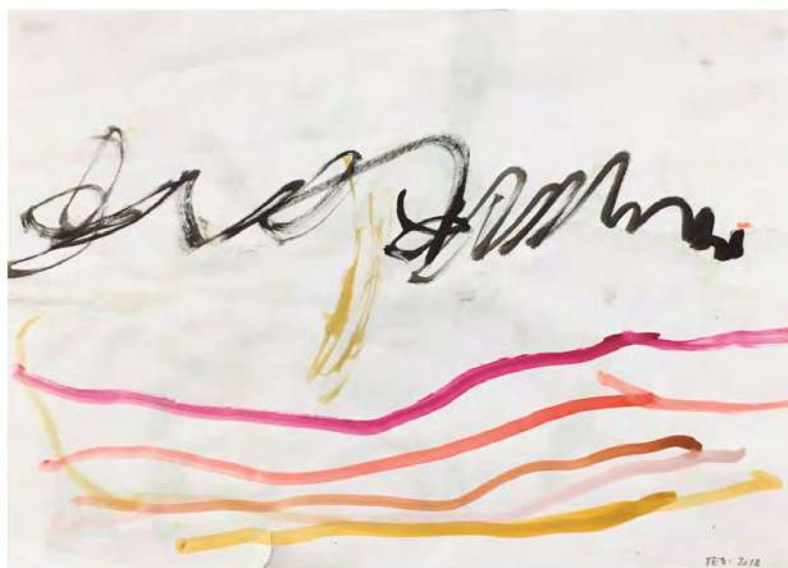
Podemos trazar una relación entre este momento de la representación gráfica y el momento de la representación psíquica que Piera Aulagnier llamó *originario*. Lo que los vincula es el placer obtenido de la experiencia somática de la actividad del hacer la marca, y que el deseo de su repetición es el impulso para continuar. Por otro lado, la imagen que se origina es una imagen del sí mismo, es una ampliación de sí, y de sus capacidades. Kiki Smith nos dice que

“dibujar es una actividad que te permite tener una relación directa e inmediata con el material, con el papel y el lápiz que tienes delante. Haces una marca, y luego otra, [...] tomas energía física de tu cuerpo y la colocas directamente en el papel” (Kovats, 2007, p. 250).

### De la marca a la representación y viceversa (2018)

Al año siguiente, cuando Teodoro tenía ya 2 años, empezamos a brindarle diversos materiales para dibujo y pintura: tinta china, témperas, acuarelas, etc. También iniciamos la costumbre de dibujar juntos por las mañanas. En esta época, las formas circulares cedieron ante la variedad, surgieron las manchas y de ellas algunos grafismos que parecían empezar a tener configuraciones buscadas (Figura 3). Desde el inicio, procuré acercarme con mi dibujo a él, mis representaciones fueron abstractas y nunca le indique cómo debía generar sus manchas o figuras; por el contrario, intenté que pudiera ver en la representación abstracta una serie de valores expresivos con los que podíamos jugar.

Figura 3.  
Acuarela sobre  
papel, Teodoro  
Prieto. 2018



En algún momento yo empecé a dibujar con la mano izquierda para limitar mi capacidad gráfica y poder ponerme más cerca de él con relación a la motricidad y sus capacidades gráficas. Sorprendentemente para mí, esto me dio una gran libertad para dibujar en su presencia, comencé a disfrutar no solo estar ahí para él, sino también la realización de mis propios dibujos. Perdí la valoración de la idea del dibujo “terminado” y creció un sentido de actividad conjunta y distraída, una actividad en la que ambos nos podíamos sumergir en nuestros mundos internos y acompañarnos al mismo tiempo. Es interesante pensar que para él esta actividad significaba un paulatino acercamiento a la representación y posteriormente a lo definido, a la figura; mientras que para mí representaba lo opuesto: la disolución de la figura, la pérdida voluntaria de mis capacidades de dibujo adquiridas<sup>5</sup>, el disfrute de la marca, o mancha, sin objetivo o contenido claros. Esto me recuerda lo que dice Deanna Petherbridge en *The primacy of Drawing*:

La relación fenomenológica entre la visión y la tactilidad en los aspectos gestuales del dibujo constituye un discurso del tacto, transitivo e intransitivo a la vez, implicado en la espacialidad, la distancia, la escala y la relación con el soporte de papel. (Petherbridge, 1991, p. 4)

Petherbridge, elocuentemente, señala cómo lo gestual de la marca puede o no referir a un objeto externo, pero siempre refiere a un discurso que implica la expresión de una mano, de un cuerpo que logra conjugar lo táctil y lo visual. Nosotros podríamos decir: un cuerpo que intenta representarse a sí mismo en un juego entre lo psíquico, la crayola, lo táctil y lo visual.

A finales del 2018, Teodoro realizó los dos dibujos inferiores de la Figura 3. Tanto la composición como la figura del medio se repitió varias veces a lo largo de bastante tiempo. La repetición compositiva y el esfuerzo cualitativo me hacía sentir que ciertos contenidos de sus fantasías y sus deseos se ponían en juego ahí. Quizá un paso similar a la transición de las representaciones entre el proceso originario y el proceso primario que menciona Aulagnier: siendo que las formas empezaban a relacionarse con un significado, pero este aun no era verbal, las formas parecían estar en lugar de algo. Empezaba, creo, a crearse un espacio entre la representación gráfica y él, el espacio en donde lo ajeno a él empezaba a existir en relación con él.

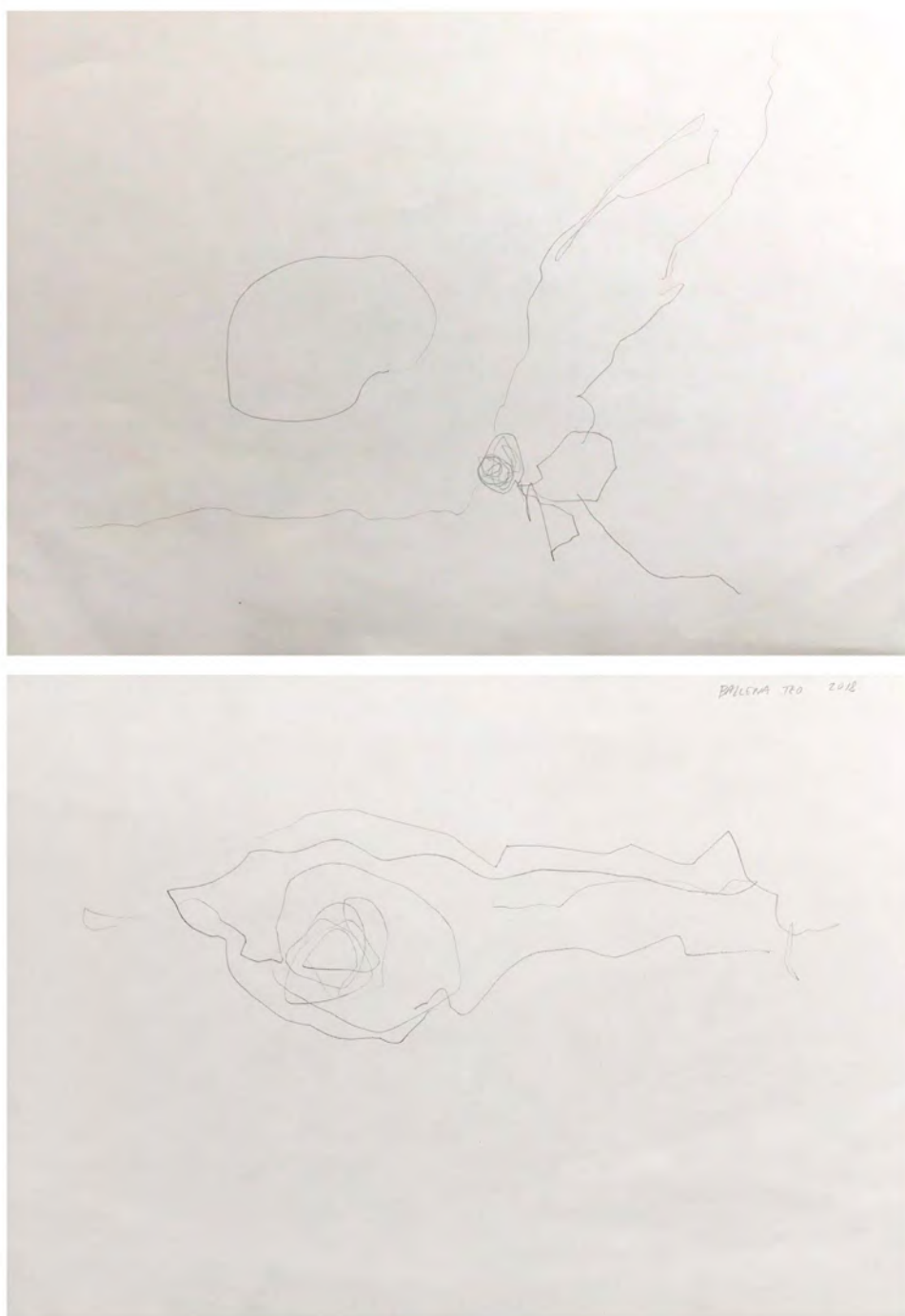
En ambos dibujos, hay tres elementos: uno al centro con forma definida y dos a los lados con formas similares. A lo largo del tiempo, cuando ya pudo hablar, describió la forma del centro, alternativamente, como él mismo (un autorretrato) y como su casa. Cuando él se refiere a esta forma aclara que tiene un adentro, lo cual es visible por sus planos de diferentes colores en el dibujo superior de la Figura 5. Me pregunto si esta forma lo representó a él desde un inicio y continuó haciéndolo luego en versiones cada vez más complejas, en el año 2019 y 2020, donde se incluía una representación fantasiada de su cuerpo y su sensación de interioridad; y si las dos manchas a sus lados en el 2018 serán representaciones de la pareja parental que lo sostenía.

5 Adquiridas durante mis estudios de artes plásticas en la PUCP y en “La esmeralda”.



Figura 5.  
Acuarela y lápices  
de color sobre  
papel, Teodoro y  
Fernando Prieto.  
2020

Hacia el final del 2018, coincidiendo con su entrada al mundo parlante, surgieron los primeros dibujos en donde expresó con palabras que las marcas sobre el papel estaban ahí refiriendo a algo diferente a ellas mismas, yo procedí a escuchar y apuntarlo en la parte de atrás de los dibujos. Los dibujos de la Figura 4 representan a un elefante y una ballena, respectivamente, desde la parte superior a la inferior. Este momento me parece paradigmático y me genera gran interés. Las formas abstractas, poco a poco, empezaron a generar formas más complejas acercándose a lo que nos referimos generalmente con el nombre de “figura”. Al mismo tiempo, sus sonidos guturales se tornaron en sílabas y luego se convirtieron en palabras y en frases, así él empezó a relacionar lo que estaba realizando con su cuerpo sobre el papel con su función parlante.



**Figura 4.**  
Lápiz sobre  
papel, Teodoro  
Prieto. 2018.

Pienso que es un momento en que algunas de sus representaciones cosa se ligan a sus representaciones palabra en la posibilidad no solo de volverse preconscientes y luego conscientes, como lo describe Freud en *Los dos principios del funcionamiento mental*<sup>6</sup> (Freud, 1911); sino también de ser expresadas, es decir, re-creadas afuera de él: contenidas en algo que permanece. Asistimos, entonces, a un momento crucial, donde una transformación de la subjetividad, como lo constituye el paso al mundo parlante, a un nuevo modo de funcionamiento psíquico, el proceso secundario que describe Aulagnier, constituye también una transformación de la representación gráfica sobre el papel: la aparición paulatina de la figura.

En el 2020, realizó el dibujo del centro de la Figura 5, a los 4 años, después de una conversación en que yo lo introduje a una narrativa familiar, le conté que la mesa tablero de nuestro taller, y que muchas de mis herramientas de dibujo favoritas, habían sido de mi abuelo materno, que había sido arquitecto y constructor; que mi padre y el padre de mi abuelo habían sido ingenieros y que también disfrutaban del dibujo. Le mostré algunos de sus planos, le gustaron mucho. En ese mismo tiempo, yo realicé el dibujo inferior de la Figura 5 que muestra a mi abuelo dibujando una casa, en la cual, en el último piso, él mismo está representado dibujando.

Me parece interesante pensar que una forma que Teodoro creó casi al inicio de su intención representativa se mantuvo en el tiempo y después vinculado a nuestras conversaciones (proceso secundario), cargándose de múltiples sentidos para ambos en diferentes momentos. Un proceso intersubjetivo, como un contagio de formas para la representación y el sentido. Un momento en el que la imagen corporal propia y del mundo externo a nosotros puede interactuar con la palabra, con un lenguaje obtenido de la pareja parental y una construcción de sentido cultural de la sociedad en su conjunto. Posteriormente, los dibujos siguieron complejizándose: surgieron escenas de varios personajes y narrativas.

Continuamos con nuestra actividad atravesando experiencias como la pandemia de la Covid del 2020, que se hizo sentir en nuestra actividad artística, el receptáculo de toda la rabia, miedo y frustración que sentimos, como los dibujos de la Figura 6. Sobre el dibujo superior de la Figura 6, Teodoro dijo que era un “Submarino y bacterias en lo profundo” y, sobre el dibujo inferior, que era “Un hombre con casco, un submarino, una ballena y una araña de mar maligna que de la cual ellos tienen que huir porque es peligrosa”. Podemos pensar que todo el proceso se impulsa y desarrolla gracias a cambios en las posibilidades somáticas y psíquicas, según cómo se viven y expresan (o no) las experiencias que se presentan.

Así, ante el dibujo del medio de la Figura 5, a los 4 años, Teodoro señaló lo siguiente: “Es el dibujo de una casa para que tu abuelo la construya. Tiene un adentro y una chimenea. Tiene un taller nuevo y un patio. Teodoro te hace este dibujo con mucho amor”. Ahora el dibujo tiene un interior, tiene niveles y colores diversos,

Figura 4.  
Lápiz sobre  
papel, Teodoro  
Prieto. 2018.

<sup>6</sup>Sigmund Freud describe en su primera tóptica un modelo de la mente en donde distingue dos tipos de representaciones creadas por nuestro aparato psíquico: las representaciones cosa, huellas de memoria sensoriales, y las representaciones palabra que refieren a formulaciones de sentido verbales. Las primeras son de carácter inconsciente y pertenecen al funcionamiento primario de la mente; mientras que las segundas son formadas en su paso hacia la instancia preconsciente y consciente.



está realizado para alguien y viene cargado de emociones, hay una sofisticación en la representación y una ligazón entre la forma sobre el papel y la palabra hablada. Además, este dibujo traza una línea generacional que lo vincula a mi como padre y a mi abuelo como su ancestro. Creo que sería lícito decir que había un *Yo historiador* intentando ligar todo lo anterior, creando las escenas psíquicas a las que se refería Joyce McDougall.

A manera de resumen de lo dicho hasta el momento, podemos ahora pensar en la evolución de la representación gráfica desde la marca hasta la representación de personajes y escenas, no como la paulatina sofisticación de la forma y la refinación somática del control del movimiento de la mano, sino como una paulatina ampliación de la subjetividad y de los procesos psíquicos que posibilitan el poder relacionarnos con el mundo mediante representaciones cada vez más complejas. En este caso, me refiero por doble partida, a las representaciones psíquicas y a su correlato en las representaciones gráficas.

### Sobre la re-vuelta de Julia Kristeva<sup>7</sup>

Desde mi punto de vista, de un adulto que acompaña a su hijo, el proceso se vivió distinto. Fue un proceso de redescubrimiento de mi propia subjetividad gráfica mediante la observación del inicio del proceso gráfico de Teodoro. Me parece que en algunos aspectos se parece a lo que Kristeva (1999) llama “una forma menor de re-vuelta”. Con este concepto, ella se refiere a una revuelta psíquica, a la defensa de un *tiempo sensible*, donde los sujetos puedan explorar quiénes son y quiénes han sido, donde haya libertad para el cuestionamiento y donde puedan explorar su libertad. Frente a “la cultura de la imagen, a su seducción, velocidad, brutalidad y liviandad”, podemos contraponer lo infinitesimal del arte, de la meditación, de las palabras y la narración. Algo “irrelevante sin duda”, pero necesario para nuestras subjetividades.

Hoy la vida psíquica sabe que su salvación reside en brindarse el tiempo y el espacio necesarios para las revueltas: romper, recordar, rehacer. De la plegaria al diálogo, pasando por el arte y el análisis, el hecho clave siempre es la liberación infinitesimal: un permanente volver a empezar. (Kristeva, 1999, p.9)

Creo que este tiempo sensible es el tiempo que, como jugando y con bastante naturalidad, se fue creando entre Teodoro y yo al sentarnos a dibujar juntos. Un tiempo donde podíamos dejar libre nuestra imaginación y nos permitimos que surjan una variedad de representaciones gráficas que la mayor parte de las veces no controlábamos o entendíamos de antemano. Un flujo de grafismos parecido a la asociación libre, donde el dibujar era casi siempre sinónimo de descubrir e inventar. Digo inventar, pero podría decir, emulando a Kristeva (1999), un “dotar de sentido” retroactivo, al que ella hace referencia al pensar en la interpretación analítica:

[...] la interpretación analítica, a diferencia de cualquier otra traducción o desciframiento de signos, aparece como una versión laica del *per-dón*, en el que creo ver, más que una suspensión del juicio, una donación de sentido más allá del

<sup>7</sup> Julia Kristeva es una lingüista, psicoanalista y filósofa nacida en Bulgaria; miembro de la Sociedad psicoanalítica de París. Desarrolló su pensamiento en francés, en París.

Y opto por repetirme: como jugando, sin seriedad u objetivo alguno, fuimos a veces nombrando las manchas, los gestos, las figuras. A veces, creamos historias conjuntas donde él tomaba figuras o modos de representar míos y viceversa; donde, ante sus palabras, yo redirigía mi dibujar hacia nuevos rumbos, pero donde por mucho tiempo todo quedó también suelto y sin sentido, más cercano a lo pictográfico de Aulagnier: donde la mancha es la mancha y da satisfacción de una manera incomunicable. Una mutua influencia y un mutuo tiempo sensible en el que había un campo emocional y de sentido que fluía entre nosotros y hacia los personajes que fueron apareciendo sobre el papel y de regreso, donde, a parte de ser padre e hijo, también podíamos jugar a ser múltiples otros.

Me recuerda lo dicho por Michael Craig-Martin, citado por Kovats (2007, p. 15), sobre las cualidades del dibujo que valoramos:

[H]emos llegado a valorar más en el arte del siglo XX siempre han estado presentes, pero en el pasado solían caracterizar únicamente obras modestas y secundarias, como el dibujo. Estas características incluyen la espontaneidad, la especulación creativa, la experimentación, la franqueza, la sencillez, la brevedad, la expresividad, la inmediatez, la visión personal, la diversidad técnica, la modestia de los medios, la crudeza, la fragmentación, la discontinuidad, el aspecto inacabado y la apertura de sentido.

Cualidades todas presentes en nuestra experiencia y por las que el dibujo ha sido valorado como la forma más directa de las prácticas artísticas plásticas. Para mí, esta práctica implicó un volver hasta donde me fue posible, un olvidar cómo dibujar, un tratar de acercarme lo más posible a la experiencia de Teodoro y quizá recordar algo de la mía a su edad: cuando rellenar una forma cualquiera con lápices de color te puede tomar 5 minutos o cuando la sola motricidad de la marca genera una satisfacción. Un ir para atrás para intentar reencontrarme a mí mismo como infante y reconstruirme como padre, un proceso ciertamente íntimo, en gran parte inconsciente, doloroso a veces y, quizá, infinitesimal: pequeños movimientos en el terreno del papel generados por el movimiento de la mano, pequeños movimientos de sentido impulsados por las partes menos accesibles de mi mente. Y un observar todo esto, definitivamente influenciado por mis estudios de psicoanálisis y por la experiencia del curso de *Observación de Infantes*<sup>8</sup>.

Hermoso concepto el que nos dona, nos *per-dona*, Kristeva para poder dar valor a la experiencia de un *des-tiempo* donde intentar vivir plenamente nuestra intimidad. El des-tiempo al que se refiere hace eco del planteado por Freud en la ausencia de temporalidad de la instancia inconsciente de la mente (Freud, 1920), esa frontera que no puede atravesar el pensamiento consciente. Esa instancia con la que tanto el psicoanálisis, la poesía, como el arte moderno han tratado de reconciliarnos. Como lo piensa Antony Gormley, el dibujo es una especie “de proceso oracular que requiere sintonizar tanto con el comportamien-

<sup>8</sup> El Curso de Observación de Infantes propone la observación de un niño durante su primer año de vida, una vez a la semana, durante una hora.

to de las sustancias como con el comportamiento del inconsciente, como leer imágenes de hojas de té, intentando trazar un mapa de un camino emocional, [así como] una trayectoria del pensamiento” (Kovats, 2007, p.61).

Y quizá a eso se refieren los múltiples artistas que han abogado por el valor de la inmediatez y la no mediación que le atribuyen a la práctica gráfica: a la posibilidad de hacer ciertos contactos con las partes originarias y primarias de nuestra mente, con esas representaciones que no tienen una correlación con las palabras y que, a la vez, nos traen al presente grandes cargas emocionales. Como Louise Bourgeois cuando nos dice: “Hago dibujos para suprimir lo indecible. Lo indecible no es un problema para mí. Es incluso el punto de partida de la obra. Es la razón de ser de la obra; la motivación de la obra es destruir lo indecible” (Kovats, 2007, p. 240).

## Notas a modo de conclusiones

Sucedieron infinidad de experiencias e intercambios entre Teodoro y yo durante las jornadas de dibujo. Posteriormente, a mí me tocó hacer una selección y crear un discurso que contemplara la posibilidad de que otro pudiera sentirse bienvenido en nuestro proceso. La primera de estas selecciones se llamó *Con los ojos bien abiertos, / mientras soñamos, / con los ojos bien abiertos, / mientras permanecen cerrados*. Traté de hacer una selección que fuera expresión, en la clave de Piera Aulagnier, de nuestra historia conjunta, de cómo su vida es afectada por la mía y viceversa. Nuestros deseos, fantasías, angustias, odios y amores se entrecruzaron en esa selección; nuestras representaciones se vieron influenciadas y, quizá, surgió una tercera historia entre nosotros como lo menciona Piera al hablar de la relación entre el analista y el paciente:

Encuentro entre dos historiadores y dos versiones: el análisis es también eso, siempre y cuando se añada que, lejos de culminar en una situación de conflicto cuyo desenlace sería la victoria del uno sobre el otro, la gestión analítica debe hacer posible el establecimiento de una tercera versión firmada conjuntamente por los dos autores. (Aulagnier, 1995, p. 540)

Los dibujos escogidos marcaban los momentos de cambio en las cualidades de las representaciones gráficas de Teodoro, así como algunos hitos en cambios emocionales registrados por mí acerca de nuestro vínculo. Teniendo en mente la asimetría que eso constituye, de todas maneras, espero que él pueda apropiarse de esa selección como se apropió durante el proceso de dibujo de muchas historias mías o de algunas formas, para luego transformarlas en sus formas y cambiarlas a su propio código, quizá en función de sus fantasías.

Lo que sí sé es que a mí me permitió tejer una historia de mí mismo, me permitió, como también menciona Aulagnier, acercarme a mi propia infancia, a esos momentos originarios y primarios que no recuerdo, pero a los que pude aproximarme ahora a través de la emoción, la fantasía y la representación gráfica. Me permitió escribir, por primera vez quizá, una historia que había

permanecido inconclusa, dibujar esa historia sobre el papel y sobre todo en el vínculo con mi hijo. Espero que estos vestigios gráficos queden como prueba de nuestros cuerpos y mentes tratando de vivir conjuntamente, de esas historias que nos mostramos en clave de fantasía, de juego, pero también de angustias y frustraciones. Y también, y quizá más importante, de la posibilidad de un infante, a pesar de su poco tiempo vivido, de mostrarle su mundo a un adulto que, a la vez, le está mostrando el suyo; de influenciarse mutuamente, aunque sea de manera asimétrica.

Creo que, cuando empleamos el verbo “sujetarse”, podríamos preguntarnos, sujeto a dónde o, mejor, a quién. Yo creo que, en parte, ahora estoy sujeto a mi hijo, así como él a mí, y que gran parte de esa ligazón se ha dado en un espacio intermedio entre el adentro y el afuera, entre él y yo. Quizá en eso que Winnicott magistralmente denominó como espacio transicional<sup>9</sup>, anclado al espacio gráfico, sobre el papel, con lápices, acuarelas, etc.

Para cerrar, vayamos a nuestro título, la vela de este viaje ensayístico: ¿de dónde provienen los dibujos? Creo que en base a lo escuetamente dicho hasta el momento podemos ensayar una respuesta que nos pueda también servir en futuros encuentros con dibujos de otros, en la experiencia íntima de la interpretación. El dibujo manuscrito, conjuntamente al lenguaje escrito, parecen ser concreciones físicas de la función expresiva de nuestra mente; pero eso es lo que se ve desde afuera. Desde dentro, de la subjetividad que la produce, más bien parece ser el rastro de un fenómeno procesual que pone en juego algo de lo que logramos ser nosotros mismos, nuestra subjetividad construida en el contacto con el mundo exterior; algo que se concreta, pero solo transitoriamente.

Me ha interesado el proceso de descubrimiento de mi hijo de la actividad gráfica porque me parece que refleja visualmente los procesos de conformación psíquica de la primera infancia que Aulagnier nos hace el favor de describir. Esta similitud me parece que da cuenta del aspecto secuencial de la psique, desde lo sensorial y somático hacia la narrativa de la escena, una direccionalidad de la significación desde lo primario a lo más sofisticado. Un proceso en el cual estamos inmersos todo el tiempo y es el que nos permite aprender de nuestras experiencias. Entonces, creo que aparte de lo fascinante que me parece poder observar a mi hijo con cariño, en la experiencia de cuidado parental, me interesa vincular la experiencia con la teoría para intentar comunicar cómo las nociones teóricas de psicoanálisis nos pueden ayudar al analizar el origen de la marca manuscrita y del dibujo.

Asimismo, la teoría puede sernos de ayuda para vivir el proceso de interpretación de un dibujo en la dirección contraria, es decir, la posibilidad de incluir en nuestra experiencia estética e interpretativa nuestra propia dimensión infantil,

<sup>9</sup>Donald W. Winnicott acuña el concepto de fenómeno transicional para referirse a una zona intermedia entre la realidad interna y la externa de un sujeto, un espacio que no es del todo parte de mí, pero que tampoco es otro, un espacio cargado de emotividad, entre el principio de placer y el principio de realidad, en donde poder jugar, explorar, proyectar y reintroyectar. Es donde se crea la significación en función de una relación emocional con otro, a partir de lo cual podemos sentir las experiencias como propias.

somática, fusional, erótica y sensorial; para poder continuar con el siempre necesario proceso de construirnos una historia, de constituirnos como un *Yo historiador* que logre crear puentes entre nuestro presente, a cualquier edad, con los primeros momentos de nuestra vida y también con nuestros anhelos para el futuro. Así, sobre esa red, que además puede ser grupal e intersubjetiva, podremos acercarnos más a un deseo que podamos vivir como propio y con sentido.

## REFERENCIAS

- Aulagnier, P. (1995) Tiempo vivido, historia hablada. *Revista de Psicoanálisis*, 52(2), 539-549.
- Aulagnier, P. (1994). ¿Qué es la realidad para el psicoanalista? *Revista de Psicoanálisis*, 51(4), 703-718.
- Aulagnier, P. (1991) Construir(se) un pasado. *Revista de Psicoanálisis APdeBA*, 13(3), 441-497.
- Aulagnier, P. (1988) *La violencia de la interpretación. Del pictograma al enunciado*. Amorrotu Editores.
- Freud, S. (1911). Los dos principios del funcionamiento mental. En Numhauser, J. (Ed.) y López Ballesteros, L. (Trad.), *Obras Completas*. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1920). Más allá del Principio de placer. En Numhauser, J. (Ed.) y López Ballesteros, L. (Trad.), *Obras Completas*. Biblioteca Nueva.
- Hoptman, L. (2002). *Drawing Now: Eight Propositions*. Museum of Modern Art
- Kristeva, J. (1999). *El porvenir de la revuelta*. Fondo de Cultura Económica.
- Kovats, T. (2007). *Drawing Book: A Survey Of Drawing: The Primary Means Of Expression*. Black Dog Publishing Limited
- Petherbridge, D. (1991). *The primacy of Drawing: An artist's view*. South Bank Centre.
- Winnicott, D. W. (2002). *Realidad y juego*. Gedisa.

# INTERDISCIPLINA, "HASTA ANTES DEL ESTRENO"

Interdisciplinarity, 'until before the premiere'

**JORGE DAVID SEPÚLVEDA PEZOA**

*Universidad de Santiago de Chile*

jorge.sepulveda.p@usach.cl

<https://orcid.org/0009-0004-3888-8129>

## RESUMEN

Este ensayo profundiza en lo que se entiende por interdisciplina desde diversos enfoques teóricos dentro de investigación artística a partir de la experiencia en el Taller Interdisciplinar de la Universidad de Chile. A través de las evaluaciones docentes del año 2023 y 2024, y experiencias personales, se ofrece una reflexión sobre la potencialidad que puede tener la integración de una formación interdisciplinaria y los aspectos que hay que considerar para su desarrollo. El marco teórico del ensayo debate el papel del arte en la sociedad latinoamericana y espera contribuir a futuras investigaciones en pedagogía del arte al promover una visión crítica sobre la interdisciplina y la investigación artística en el ámbito universitario.

**Palabras clave:** Interdisciplina, investigación artística, metodología, procesos artísticos, sistemas de arte.

## ABSTRACT

This essay delves into the understanding of interdisciplinarity from various theoretical approaches within artistic research, based on the experience of the Interdisciplinary Workshop at the University of Chile. Through teaching evaluations from 2023 and 2024, and personal experiences, it offers a reflection on the potential of integrating interdisciplinary training and the aspects to be considered for its development. The essay's theoretical framework debates the role of art in Latin American society and hopes to contribute to future research in art pedagogy by promoting a critical vision of interdisciplinarity and artistic research in the university sphere.

**Key Words:** Interdiscipline, artistic research, methodology, artistic processes, art systems.



Figura 1. Sin título [Fotografía]. Archivo personal del autor. Santiago de Chile.



*Nota.* Esta imagen documenta la presentación final de un grupo en el taller interdisciplinario que fusiona performance y danza contemporánea, realizado en el Campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile.

Si uno hiciera una lectura radical de las posibilidades laborales que tienen los artistas que estudian en universidades, se podrían señalar dos opciones. La primera sería adaptarse a los espacios laborales ya instituidos en el mercado y desechar ciertos tipos de experimentación colectiva por el riesgo que supone dedicar recursos a propuestas que no tienen un lugar visible y/o escasa sostenibilidad. Por otro lado, la segunda posibilidad sería retirarse de las lógicas dañinas del mercado neoliberal y abrir espacios para enfrentar críticamente las dinámicas del mundo artístico. Bajo esta segunda, quedan liberados de ciertos protocolos disciplinares de estructuración de prácticas artísticas, historización, estética y crítica corriendo el riesgo de ser excluidos y excluidas del flujo del dinero.

Las tensiones que debe enfrentar alguien que decide estudiar artes son también las tensiones que a las universidades les corresponde internalizar para brindar apoyo real y evitar que la carrera de las y los estudiantes dependa solamente de su capacidad individual para superar obstáculos sistémicos.

*Oh, amigos míos, no hay ningún amigo. (Derrida, 1998, p. 17)*

La interdisciplina, como iré sugiriendo en adelante, tiene un potencial poético, estético y ético de allanar ciertas dificultades presentes en las artes contemporáneas. Aparece como una propuesta que busca tener impacto en la relación entre artistas y la sociedad a partir de un correlato que profundiza sobre la mutua afectación de las disciplinas.

La interdisciplina, para este ensayo, posee un enfoque prescrito más allá de la suma de disciplinas involucradas: es un primer paso en la integración de los métodos propios de cada artista y disciplina. La convivencia entre distintos artistas tiene el potencial de situar epistemológicamente las prácticas artísticas por medio de la incorporación de las contingencias a la recursividad propia de cada disciplina. En lo específico, la integración de necesidades y deseos permite cautelar las dinámicas y abordajes de los problemas artísticos colectivos aportando orientaciones para la construcción y sostenibilidad de poéticas incipientes en el arte contemporáneo.

“En el arte contemporáneo las formas de expresión se entrelazan, haciendo que la interdisciplinariedad sea no solo necesaria, sino esencial para explorar la percepción, el simbolismo y la experimentación” (Callejón y Pérez-Roux, 2010 p. 41). Por tanto, en la interdisciplina, como espacio y dinámica de experimentación, se profundiza a partir de la reunión de artistas procedentes de diferentes disciplinas para la colaboración en procesos artísticos y no mediante la práctica de un único artista que se mueve dentro de distintos medios materiales.

A partir de lo anterior, este ensayo se centrará, sobre todo, en los alcances conceptuales del Taller Interdisciplinar, asignatura de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Esta asignatura se ha constituido como un lugar que busca e insiste en la transversalización de los conocimientos teórico-prácticos de las carreras que componen dicha facultad, al dar espacio a una diversidad de colaboraciones entre estudiantes y profesores. El Taller, en la actualidad, incorpora las siguientes

carreras de pregrado: Teoría de la Música, Interpretación Musical, Composición Musical, Ingeniería en Sonido, Danza, Diseño Teatral y Actuación Teatral.

## **Estructura del ensayo**

Este ensayo inicia con la descripción del Taller; en una segunda parte, explora y problematiza sobre la disciplina a partir de tres conceptos: técnica, gesto y lo colaborativo, con el fin de buscar aperturas a los enfoques monodisciplinarios de creación. Por último, se revisan tanto las encuestas docentes (del 2023 y 2024) como algunas dudas que se han perpetuado durante el desarrollo de la asignatura. El objetivo es recoger algunas de las inquietudes que han surgido en el estudiantado a lo largo de mi experiencia como ayudante de este curso para generar reflexiones conceptuales que habiliten otras formas de abordar el trabajo interdisciplinar.

## **I. Taller Interdisciplinar e investigación artística**

El Taller Interdisciplinario surgió como parte de las propuestas de innovación curricular del área artística, proyectadas por la Escuela de Pregrado de la Facultad de Artes en el 2005. En un principio, el Taller Interdisciplinar buscó articular dos áreas artísticas, danza y diseño teatral, para luego integrar las carreras en la presentación. En sus inicios, el objetivo principal de este taller fue servir de espacio experimental a reflexiones teórico-conceptuales que respondiesen a los problemas que año tras año se elegían abordar. En términos administrativos, correspondía a tres créditos, el equivalente a 4,5 horas de trabajo semanal (Barra y Ulloa, 2017).

El Taller Interdisciplinario, en la actualidad, consta de aproximadamente 100 estudiantes divididos en 4 o 5 secciones, dependiendo del año. Como se contempló en los inicios del curso, cada sección dispone de dos profesores de distintos departamentos y un ayudante que cursa sus últimos años de pregrado o es egresado. Se ha buscado que cada ayudante complemente disciplinariamente a los profesores (ej.: profesores de artes visuales y danza tienen un ayudante de interpretación musical). Las clases tienen una duración de 3 horas y se dictan una vez por semana a lo largo de 16 semanas.

En cuanto a las evaluaciones, el curso consta de evaluaciones intermedias —si así lo definen los docentes— y una evaluación final que consiste en una muestra abierta de los resultados del proceso. Los docentes y ayudantes, en conjunto con la coordinación y dirección de la Escuela, se constituyen como un equipo que año a año establecen los lineamientos generales: eligen una temática o concepto y se orienta la experimentación artística hacia este.

## **Día a día**

Desde una perspectiva práctica, cada sección suele optar entre dos opciones respecto al trabajo con los estudiantes: dividirlos en grupos pequeños (aproximadamente, 5 personas) o trabajar con la sección completa como un gran elenco.

En las secciones en las que he podido participar, se suele ocupar al menos la mitad de la sesión en presentar antecedentes de procesos u obras interdisciplinarios de manera expositiva por parte de los docentes o estudiantes. En el segundo bloque de clases, se da una dinámica propia de un taller: ejercicios donde los estudiantes eligen el tema o el enfoque de interés a trabajar, la forma en que se representará, la materialidad o medios y, en la medida que se desarrolla el semestre, la elaboración o reencauce de la propuesta dependiendo de decisiones personales o por consejo de los profesores. Progresivamente, se han incorporado dos etapas o herramientas: las activaciones y la antelación de los ensayos en el lugar de exposición.

Respecto a las activaciones, el objetivo es realizarlas al inicio de la clase. Estas pueden consistir en breves disertaciones acompañadas de una actividad. La idea central es que los estudiantes se puedan expresar sobre un tema, complementando su presentación con una actividad que utilice medios y materialidades que vayan más allá de lo lingüístico. Ello busca incorporar primeras aproximaciones sobre otras formas de transmitir un saber como insumos para la muestra final. Por otro lado, cada año se ha intentado probar la presentación final con más anticipación visitando el lugar elegido para la exposición al menos con tres clases de antelación. La familiaridad con el espacio y su contexto siempre demuestra ser tremendamente importante.

### **Alcances teóricos actuales del curso**

La investigación artística ha servido para posicionar al arte como una disciplina que socializan descubrimientos y aportan a otras áreas del conocimiento (Contreras, 2013). El resultado de la investigación artística no requiere obligatoriamente un artículo indexado, sino que puede ser una obra de arte, instalación, producto cultural, etc. Para el caso de procesos similares a este curso, es suficiente el reconocimiento de un ejercicio colaborativo y del recorrido de las prácticas que se realizan durante el semestre, más que el control de calidad de la última muestra.

Lo que permite instaurar la creación artística como investigación artística es la posibilidad de ir esclareciendo el proceso, ya sea a través del registro, la acotación conceptual, la referenciación a marcos teóricos y/o performativos, la esquematización de etapas, la revisión activa de un proceso desde una pregunta, hipótesis u objetivo inicial de investigación, etc.

Henk Borgdorff, investigador y teórico de la música, señala que, en la práctica artística, se acostumbra a denominar a través del rol (director de orquesta, guionista, dramaturgo) y la dimensión (escultor, nuevas medialidades, dibujo). La investigación artística ha considerado más funcional otra conceptualización: objeto (la obra de arte), proceso (proceso de producción) y contexto (las cualidades del mundo del arte).

La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la inves-

tigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio. (Borgdorff, 2004, p.33)

Considero que esta definición es un lugar interesante desde el cual comenzar, pese a que debe leerse con cuidado para no caer en esencialismos como “pertinente” o “apropiado”. En última instancia, la investigación artística se establece como una forma de ampliar nuestra comprensión de las artes, al mismo tiempo que nos permite estudiar la realidad sin sentir que nos desarraigamos de las prácticas artísticas.

## II. Disciplina

Aparentemente, la descripción del concepto “disciplina” sería el lugar idóneo desde el cual iniciar un lineamiento teórico sobre las artes para, luego, proceder a una tabla de comparación entre la disciplina y la interdisciplina, y, finalmente, determinar el enfoque adecuado para cada instancia. Sin embargo, las críticas hechas sobre la disciplina como dispositivo para el orden social durante el siglo XX —por filósofos como Michael Foucault, Theodor Adorno y Pierre Bourdieu, entre otros— hacen de este concepto un lugar incómodo desde el cual describir las prácticas artísticas en general.

Lo que sí podemos encontrar con más regularidad es un relato que se ha articulado desde la práctica y la creación artística con un fuerte enfoque epistemológico. Estos conceptos han sustentado líneas metodológicas de investigación que han ayudado a poner en valor los procesos artísticos como aporte a la generación de saberes, a la par de la investigación científica y humanista (Somoza y Hernández, 2020). Aun así, siendo cualquiera de estos dos conceptos un lugar interesante desde el cual comenzar, he decidido trabajar desde la técnica según el enfoque de Yuk Hui y el gesto de Giorgio Agamben para remover ciertas características de las disciplinas que pueden haberse refugiado en otros conceptos.

### Técnica

La técnica constituye uno de los pilares del pensamiento disciplinar, es el procedimiento transformado en “lugar común” para el cultivo de una práctica. Lejos de ser universal o neutral, la técnica se ha universalizado y, en contextos convenientes, se ha presentado como apolítica. Esta característica la convierte en un ámbito particularmente fértil para la problematización, siguiendo las reflexiones del filósofo Yuk Hui (2024). Así, la primera pausa de este escrito es para que la interdisciplinariedad sea un “lugar de lo común” en que se incorporen quienes no han tenido parte (Didi-Huberman, 2014).

En los análisis de Yuk Hui (2024) sobre la tecnología, se señala que, dentro del marco europeo moderno, la técnica tiene cualidades de carácter acumulativo y moral, un carácter positivista que siempre busca eficiencia y aceleración. La técnica europea ha sido y sigue imponiéndose, según lo que Hui recapitula de

las conferencias de Martin Heidegger: “Una transformación de la relación entre el ser humano y el mundo tal que todos los seres quedan reducidos al estatus de “reservas” o “existencias”, susceptibles de ser medidas, calculadas y explotadas” (Hui, 2024. p. 17)

Este enfoque técnico se expandió por medio de conceptos filosóficos, pero su éxito fue consagrado a través de lo militar. La instalación de este paradigma dictaminó, otorgó y estructuró la debilidad de las epistemologías que no fuesen europeas. Esta debilidad sirvió como visaje a colonos y conquistadores para la subalterización y “superación” de otras culturas, proceso que muchas veces quedó marcado por la destrucción de archivos, repertorios de movimientos y la potencia de otras estructuras de convivencia (Taylor, 2015). Yuk Hui, tratando de desembarcarse de esta técnica universal, nos propone el siguiente ejercicio:

Tesis: la tecnología es un universal antropológico; puede ser entendida como exteriorización de la memoria y liberación de los órganos, tal como lo han formulado antropólogos y filósofos de la tecnología.

Antítesis: la tecnología no es un universal antropológico; es posibilitada y constreñida por cosmologías particulares que van más allá de la funcionalidad o utilidad. Por consiguiente, no existe una única tecnología, sino múltiples cosmotécnicas. (Hui, 2020. p 44)

Los espacios interdisciplinarios y una mirada sensible a la colaboración con otros en el sur global (Saito, 2022) nos dan la oportunidad de revisar estas epistemes desplazadas o lanzadas al olvido, pero encarnadas en nuestra forma de vivir, lo que permite relevar lo que se resiste a desaparecer en nuestro contexto.

Al respecto de la técnica, Hui señala que “no ha habido una o dos técnicas, ha habido múltiples cosmotécnicas. Qué tipo de moralidad, cual cosmos y de quién, y cómo unificarlos varían de una cultura a otra en función de dinámicas diferentes” (Hui, 2020. p. 57). Si bien la técnica ha tenido una expresión particular en las ciencias —y este es el principal foco de análisis de Yuk Hui en sus primeros libros—, lo importante aquí es que la cosmotécnica busca explicitar que las disciplina y una técnica se construyen, que están en construcción. Este concepto saca a la luz la densidad histórica que puede pasar desapercibida en dichos términos y explicita—como lugar de reunión entre práctica, cultura y moral— el derecho a la movilidad que corresponde a las personas y localidades en su definición de formas de habitar y, en este caso, de hacer arte según qué criterios.

Como señala Sergio Rojas, filósofo y especialista en arte moderno, en su libro *El asco y el grito*: “El poder se hace tanto más efectivo allí donde no opera como explícita negación y violencia, sino como producción de identidad. Colaboramos con el poder, aferrándonos a la identidad que se nos ha otorgado y en la que nos reconocemos” (Rojas, 2023, p. 10). De ese modo, las disciplinas, desde esta reflexión técnica, son necesarias, aunque no suficientes para abordar la realidad compleja. Estas no se encuentran totalmente justificadas a menos

que reconozcan la existencia de relaciones y no oculten las realidades globales (Infante y Araya, 2023).

## **Gesto**

Agamben (1996, p. 54) define el gesto como “la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética”. Los gestos, como medialidad, nos permiten pensar la interdisciplina más allá de la contracara de las disciplinas. Esta conceptualización pone especial acento en las expresiones que nos permiten hacernos presentes. Los gestos tienen algo profundamente contingente; esto puede entenderse como un espacio de constante construcción y reconstrucción de significados en busca de algo más allá de las determinaciones subjetivas personales y el espacio social (Jiménez Toro et al., 2025).

La contingencia actúa como un termómetro que indica cuándo una disciplina se está encerrando sobre sí misma: cuándo un cuerpo orgánico o inorgánico, colectivo o no, carece de los medios sofisticados para integrar la contingencia, tiene dos posibilidades. Transforma la contingencia en un suceso anecdótico o colapsa en un momento dramático (Hui, 2022).

Me detengo en el gesto porque creo que es un elemento central en el trabajo artístico interdisciplinar: devolvernos a los elementos que componen las disciplinas puede habilitar nuevos puntos de movilidad y articulación para trabajar con otros. Las predefiniciones que componen una disciplina pueden ser aceleradores de procesos en la medida en que optan y pulen ciertos métodos de creación y mantención. Pero este cauce del trabajo artístico se transforma en un obstáculo para el trabajo colaborativo cuando evita integrar los dispositivos y métodos de otras disciplinas. El gesto representa una tercera vía; es algo que debe recibir un cuidado especial, pues está cargado de la potencia de ser puesto en diálogo y socializado.

El gesto lleva varios años funcionando como sistema de lectura de las artes y de su propia composición, pero resulta particularmente interesante y útil explicitarlo como herramienta para espacios de interacción entre distintas disciplinas artísticas:

Mientras la pierna izquierda sirve como punto de apoyo, el pie derecho se levanta del suelo y sufre un movimiento de torsión que va del talón a la punta de los dedos, que son los últimos que pierden contacto con la superficie; toda la pierna está extendida ahora hacia delante y el pie va a dar al suelo con el talón. En este mismo instante, el pie izquierdo, que ha terminado su revolución y no se apoya más que sobre la punta de los dedos, se separa a su vez del suelo; la pierna izquierda se extiende hacia delante, pasa al lado de la pierna derecha a la que tiende a aproximarse, la supera y el pie izquierdo toca el suelo con el talón mientras el derecho completa su revolución. (Agamben 1996, p. 48)

El gesto nos permite ahondar también en cierta intraducibilidad. Como era de esperar, en muchas disciplinas artísticas se trabaja con el lenguaje como elemento

secundario respecto a otras medialidades. Pero, si hay algo común en todas las áreas implicadas, es que estas comienzan desde el cuerpo (Contreras, 2013).

### **Interdisciplina como colectividad**

La creación colaborativa, atravesada por esta lectura del gesto, es un proceso de decisiones, interrogantes, acuerdos explícitos y tácitos que surge desde la intuición, la reflexión y la flexión formal de las artes. Los procesos colectivos buscan un lenguaje propio, o al menos mejores entendimientos, donde el pensamiento especulativo contribuya al proceso creativo. A través de la lectura gestual y su puesta en práctica, podemos tantear una comunicación interdisciplinar

Pero es difícil ocupar experiencias previas artísticamente cuando estas pueden llegar a ser tan disímiles, como si de por sí no fueran difíciles de transmitir. Por ello, la realización de ejercicios conjuntos ayuda considerablemente a crear el “lugar de lo común” e, idealmente, una sinergia en el trabajo. Al articular su discurso, estos procesos no solo señalan lo visible, sino que recogen un punto de enunciación de la colectividad:

Esta filosofía se asigna la tarea de pensar el con con el entre, el miramiento con la mirada, todo lo que forma el “medio” por excelencia, es decir, nuestro “mundo de existencia” en cuanto, claro está, acepta abrirse al otro. El con nos dice la comunidad, el entre nos prohíbe pensarla bajo la forma de una simple comunión o una unidad sustancial. (Didi-Huberman 2014, p. 104)

La convivencia, como elemento demasiado presente para ser desechado, constituye en sí misma otra técnica, y resulta prolífica en la medida en que se revisan las posibilidades de concordia de una representación y sus posibilidades de exposición. Es decir, “mientras que aquella abre sin descanso posibilidades, experimenta sin descanso, va y viene con las anorías doctrinales, propone nuevas combinaciones. La imaginación altera y reinventa constantemente la figura humana en el espacio mismo de su comunidad.” (Didi-Huberman 2014, p. 105).

...

Quiero rescatar en este momento, tal vez, el aspecto más político de una colectividad y su exposición, mediante una diferencia entre *Política* y *Policía* que trabaja Jacques Rancière. 1.- *Policía*, se refiere al orden establecido que organiza funciones y distribuye roles en la sociedad, perpetuando jerarquías y exclusiones (Rancière, 2010). Son los medios o mecanismos sociales por los que se perpetúa una forma del reparto de poder; no se restringe a la guardia civil. 2.- *Política*, por otro lado, se entiende como una acción intempestiva sobre este orden, donde emergen nuevas formas de visibilidad y participación que transgreden la continuidad del reparto hegemónico (una intervención siempre inadecuada e inoportuna para la policía). Así, la *política* se convierte en un acto que busca reconfigurar el espacio público. Para Rancière, no hay política sin el intento de redistribuir lo sensible.

Si nos enfocamos en el estudio de la estética, esto no significa otra cosa que estudiar lo que estas prácticas modifican de lo que se da a sentir (Rancière, 2009). Aquí, lo político no debe entenderse como un proselitismo partidista, sino como reorganizaciones del lenguaje y el comportamiento público para prefigurar otras formas de comunidad y convivencia. En ese sentido, para los dominados “la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación” (Rancière, 2010, p. 80).

### **III. Evaluaciones docentes**

Los equipos de profesores que imparten la asignatura de Taller Interdisciplinario, queriendo o a su pesar, establecen cierto carácter en el trabajo, debido a su propia formación disciplinar. Desde este lugar, hacen el esfuerzo de recoger las inquietudes de un grupo que congrega todas las disciplinas anteriormente mencionadas; lo cual representa un desafío no menor. Además, hay un grado de rotación constante, aunque moderado, en el equipo, lo ha conllevado a que las duplas de profesores con mayor experiencia hayan podido ajustar sus métodos progresivamente para generar resultados más estables de un año a otro, sin perder el grado de exploración.

Al final del semestre, la Escuela de Pregrado de la Facultad de Artes elabora una encuesta docente de carácter anónimo que se hace llegar a ayudantes y docentes, la cual incluye una evaluación cuantitativa y cualitativa. Me he concentrado en esta última para realizar la presente síntesis.

#### **Año 2023**

Aspectos positivos del trabajo docente:

Entre los aspectos positivos de los docentes, se destaca la capacidad para promover la participación en el curso de manera eficaz, lo que enriqueció la experiencia de aprendizaje. Además, el curso en general fue muy valorado, especialmente el camino final hacia la presentación, lo que indica que se logró captar el interés de los alumnos. También se formó un grupo humano acogedor y comprensivo, lo que contribuyó a un ambiente de clase positivo y colaborativo.

Desafíos y aspectos que mejorar:

Los aspectos para mejorar en la docencia incluyen la falta de guía clara para algunos estudiantes, lo que puede dificultar el trabajo cuando las indicaciones de trabajo fueron demasiado abiertas. Se considera que los estudiantes tuvieron que asumir una gran responsabilidad y que se necesitarían más recursos técnicos para facilitar las clases (no se especificó si para el desarrollo de la clase o muestra final). Se considera que las evaluaciones deben ser propuestas con más anticipación debido al estrés que estas pueden conllevar en los estudiantes en un ramo de carácter exploratorio.

## Año 2024

Aspectos positivos del trabajo docente:

La paciencia y motivación que muestran los docentes son fundamentales para fomentar un ambiente de aprendizaje, a pesar de los desafíos disciplinares de las carreras. Esto permitió que un grupo de los estudiantes percibiera su compromiso y disposición para escuchar ideas y facilitar la participación. Este fue un espacio creativo que generó actividades apreciadas en los participantes del grupo. Estas actividades permitieron solo en algunas ocasiones momentos de reflexión y disfrute

Desafíos y aspectos que mejorar:

Los aspectos para mejorar de la asignatura y los docentes incluyen la falta de claridad en la transmisión de los objetivos. Se percibe una falta de propósito del ramo y un diálogo que no logró conexión con las necesidades de los estudiantes. Lo que conllevó a una sensación de planificación deficiente, con actividades desconectadas de los resultados de aprendizaje y exceso de libertad sin dirección. Se percibió una colaboración limitada entre disciplinas con desequilibrio en la participación de los estudiantes de cada carrera.

## IV. Recogiendo algunas dudas que se han perpetuado

### Sobre la utilidad

Ha persistido en el Taller Interdisciplinar la pregunta por la utilidad de estas experiencias. Como mencioné antes, uno de los primeros efectos de la asignatura es la desestabilización de la racionalidad técnica de cada disciplina, un camino que promete un crecimiento con curvas, pero siempre ascendente. Retomando a Yuk Hui, la técnica en la epistemología europea ha buscado constantemente reducir la aleatoriedad moldeando objetos y cuerpos. Se esperaría que, a mayor control técnico, mayor control sobre la naturaleza (Hui, 2024). Por lo tanto, estos procesos de detenimiento generan dudas y críticas.

Si se prefiere verlo desde su opuesto, las impresoras se han convertido en un meme por ser artefactos ingobernables (dan la sensación de hacer “lo que quieren”: se demoran, descomponen, se estancan, emiten ruidos aleatorios, etc.). Esta situación resulta ridícula en tanto se opone a lo que Occidente ha buscado instaurar con su epistemología tecnológica y por eso genera desesperación. En los espacios interdisciplinares, se nos abre la posibilidad de habitar un tiempo menos lineal y modificar los recorridos técnicos. Esta apertura es lo que permite constituir la interdisciplina como sustantivo, con lógica propia, y no solamente como característica de un proceso.

Aun así, detrás de esta utilidad, hay urgencia. La apelación por la inserción laboral y ganas de aportar a la sociedad muchas veces ha excluido al arte y las humanidades (... a veces, también la humanidad), pues las urgencias y efectividad

estarían del lado de las ciencias. De aquí se desprende la segunda crítica, que es la fantasía de efectividad de las ciencias. Es bueno recordar que las disciplinas científicas también divagan y que esto no les resta, sino que les suma (Ordine, 2017). Estos argumentos se basan en una visión limitada de la(s) ciencia(s), asumiendo que la investigación siempre sigue protocolos establecidos y criterios universales de validación. Los investigadores a menudo desarrollan métodos durante su trabajo y los criterios de validación son específicos de cada ámbito de estudio. La ciencia es más flexible de lo que algunos quieren creer (Borgdorff, 2004).

### **Sobre las aperturas de proceso**

Los procesos creativos pueden ser o no conclusivos. Este tipo de procesos, a veces, llega al resultado de una obra, pero también puede dar indicio de una poética incipiente o una experimentación técnica para uso posterior. Si bien esto puede ser natural para la danza, la actuación teatral o las artes visuales, en mi experiencia, no es tan frecuente en áreas como la ingeniería en sonido, la interpretación musical o la teoría de la música.

Por ejemplo, una banda puede querer lanzar un disco, pero el lanzamiento implica un acuerdo previo sobre las formas de convivencia de sus integrantes, en el cual se atienden necesidades y ambiciones para su sostenibilidad. Estos procesos emergentes negocian con el sentido común de su época, se someten, desligan o elaboran dinámicas propias de frente a un canon. Tanto la obra terminada como el proceso son un ejercicio de sostener la mirada (Didi-Huberman et al., 2021).

Con el fin de instalar la obra de arte como un diálogo, se puede problematizar sobre la postura ética de los integrantes frente a los temas abordados, las características del grupo y las disciplinas implicadas, las condiciones y capacidades de producción que se tienen, y las premisas epistemológicas de cada práctica.

Hago énfasis en “dejar que se exprese”, ya que he observado en el Taller Interdisciplinar que la capacidad de conversar sobre las artes está profundamente influenciada por el capital cultural de cada individuo; esto, frecuentemente, provoca que se marginalice a aquellos que poseen otras formas de comunicar su quehacer o no hayan tenido una educación artística formal.

### **Sobre arte y amistad**

Con todas estas explicaciones, de todas maneras, es necesario armar un corpus que permita tener algunas referencias respecto a formas de trabajo colectivas (no necesariamente interdisciplinares) como referentes para ampliar también lo que se ha comprendido como un proceso artístico con enfoque epistemológico. Esto porque no basta solo con un espacio que sostenga, contenga o aliente el propio cuerpo y el de los demás hacia un proceso creativo, ya que un espacio y un elenco no son sinónimo de integración. Para un trabajo de este tipo, es idóneo que se tome la palabra, que se pueda sostener el diálogo y que se propicien, ojalá, varios puntos de concordia.

En el ensayo “Yanak Uywaña. La crianza mutua de las artes” de Elvira Espejo y en el capítulo “El arte como amistad” del libro *Shanzhai* de Byung-Chul Han, se ejemplifican otras perspectivas. Ambos sugieren una perspectiva más allá del artista como autoridad y de la obra como originalidad para poner acento en la comunidad creadora y la transformación continua de las obras. Elvira Espejo señala que el arte es un espacio de crianza mutua, donde humanos, animales, plantas y objetos interactúan como sujetos en relaciones de cuidado recíproco. Las tejedoras no van a domesticar las fibras de las llamas, sino algo más complejo: establecer una relación de respeto, donde “yo te cuido como un ser vivo más de este territorio y tú me vas a cuidar a mí también porque yo voy a vestir tu lana” (Espejo, 2022, p. 7).

No menos importante es que esta visión está extendida a los objetos: “mi prima aguayo me ha cuidado”, “mi señora manta me ha protegido del viento” (Espejo 2022, p. 8). Estas relaciones coexisten en horizontalidad, donde *jiwasa* (nosotros inclusivo) reemplaza al yo individualista. En las comunidades andinas que retrata el escrito de Elvira Espejo, por tanto, el arte surge de la colaboración entre personas, materiales y fuerzas naturales: “no tenemos al artista solito en su cuarto produciendo la obra de arte, ni al espectador que la contempla solito en la galería” (Espejo, 2022, p. 19). La obra de arte es un proceso colectivo que integra saberes ancestrales y prácticas comunitarias donde la reflexión está imbricada con sentir el tejido o la cerámica; donde los pies, las manos, la cabeza y el corazón participan en la creación.

Otro ejemplo está en *El arte como amistad* de Byung-Chul Han, libro donde se profundiza sobre el tema. En este, se explora cómo la práctica artística china tradicional tiene una comprensión compleja de la autoría. En la pintura china, los sellos (*xian zhang*) no son firmas de propiedad del autor de una pintura, sino una intervención colectiva: “Los sellos forman parte de la composición de la imagen. No se entienden como un paratexto, sino que pertenecen al propio texto” (Han, 2017, p. 21).

Estos sellos pueden venir de los coleccionistas o de amigos que inscriben sus marcas y poemas en las obras transformándose en palimpsestos donde la obra queda abierta aun conservando su valor histórico artístico. En el arte europeo, la firma del autor afirma la autoría individual y cierra la obra como objeto, transformando la intervención en profanación. En *Despedida de un amigo en Fengcheng*, de Wang Fu, múltiples poetas inscriben sus versos en el paisaje creando una obra que celebra la amistad en un diálogo para consagrar la despedida de un amigo.

## V. Conclusiones

Para profundizar sobre algunas prácticas u orientaciones teóricas que pueden obstaculizar la interdisciplina, he problematizado el concepto de “disciplina” a través de la técnica, el gesto y la colectividad, y a través del caso específico de la asignatura Taller Interdisciplinar.

Los elementos interdisciplinarios siempre están presentes en la educación pública, pero estos deben ser problematizados en tanto trabajan con los lazos éticos y dinámicas entre personas. Estos espacios brindan la oportunidad de estructurar un pensamiento crítico. José Santos (2015) señala respecto al pensamiento crítico en la educación que, aunque es una habilidad valorada transversalmente en el sector, no se especifica en qué momento debe aprenderse, ni cuál es la bibliografía más adecuada para la tarea cuando se revisan los currículos universitarios (Santos, 2015).

El pensamiento crítico, y en este caso las habilidades para trabajar coordinadamente con otras disciplinas, pareciera que se tuviesen que desarrollar automáticamente con el transcurso del pregrado. Pero en la práctica, esta intención se diluye si carece de contenidos verificables y parámetros evaluables. No se puede esperar que la mayoría de las personas genere espontáneamente un pensamiento crítico. Esto último es solo otra forma de dejar una tarea abandonada al capital cultural y social de cada familia o persona.

Por mi parte, creo que los procesos creativos que tienen la pretensión de denominarse interdisciplinarios tienen la tarea de reflexionar sobre los ejes de construcción de significado y de acción propios de cada disciplina. Este es el mínimo que debe rearticular para darle una redistribución al reparto de lo sensible, al repertorio de movimientos o al trabajo de materialidades y representaciones.

La interdisciplina como herramienta de investigación permite establecer conceptos más allá del rol y la actividad de cada participante, privilegiando la contingencia de los contextos. Aun así, la recepción de estas instancias no deja de ser compleja, pese a sus posibilidades, y a menudo genera sentimientos encontrados en estudiantes y profesores, ya que su sistema evaluativo puede ser disonante con los de otras disciplinas.

La revisión de experiencias como la del Taller Interdisciplinar busca generar un sentido crítico y herramientas complementarias para el desarrollo de la disciplina que cada persona eligió en el pregrado, cuya práctica es más sólida y constitutiva por su intensidad y duración. Explico esto porque no quiero caer en un proselitismo ciego de la interdisciplina y la investigación artística, sino develar que se está produciendo una detención en el enfoque interdisciplinario y la investigación artística, ya que varias instituciones y académicos han visto en ellos la potencialidad de acercarse a problemas complejos y tensiones prolongadas en las artes.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (1996). *Medios sin fin: notas sobre la política*. Anagrama.
- Barra, A. y Ulloa, F. (2017). *Indagación de experiencias docentes: Taller interdisciplinario danza y diseño teatral. Construcción colaborativa en la docencia en la Facultad de Artes*. Editorial Sandy Infante.
- Borgdorff, H. (2004, 6 de febrero). *El debate sobre la investigación en las artes* [Presentación de conferencia]. Kunst als Onderzoek (Arte como investigación), Ámsterdam, Países Bajos.
- Callejón, M. D. y Pérez-Roux, T. (2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*, (2), 41-53.
- Cepeda Rodríguez, Y., Díaz Quintanilla, C. L., Acosta Gómez, I. y Trujillo Barreto, N. A. (2018). Procedimientos metodológicos para lograr las relaciones interdisciplinarias. *Gaceta Médica Espirituana*, 20(3), 54-64.
- Contreras, M. (2013). La práctica como investigación: Nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiesis*, 21-22, 71-86.
- Derrida, J. (1998). *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial.
- Didi-Huberman, G., Barrios, J. L. y Mizrahi, E. (2021). *Los ojos de la historia*. Universidad Iberoamericana A.C.
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad*. Caja Negra Editora.
- Hui, Y. (2022). *Recursividad y contingencia*. Caja Negra Editora.
- Hui, Y. (2024). *La pregunta por la técnica en China: Un ensayo sobre cosmotécnica*. Caja Negra Editora.
- Infante, M. y Araya, S. (2023). Interdisciplinariedad como desafío para educar en la contemporaneidad. *Educación en Revista*, 39, 1-16.
- Jiménez Toro, C., Pastor Olivares, M. C., Mellado Suazo, M. P., Venegas Flores, G. A. y Hormazábal Saballa, C. (2025). *Mapa coreográ-*

*fico de un método: Aproximaciones a la metodología de creación de Paulina Mellado* (1a ed.). Jiménez Toro, Camila Eugenia.

- Ordine, N. (2017). *La utilidad de lo inútil: Manifiesto*. Acantilado.
- Rancière, J. (2009). *Reparto de lo sensible: Estética y política*. Lom.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rojas, S. (2023). *El asco y el grito*. Paidós.
- Saito, K. (2022). *El capital en la era del Antropoceno*. Traficantes de Sueños.
- Santos, J. (2015). *Cartografía crítica: El quehacer profesional de la filosofía en Chile*. Libros de La Cañada.
- Somoza, N. R. y Martín Hernández, R. (2020). Enfoques de investigación en artes y recursos narrativos para la organización y representación de procesos en investigación artística. *Cav*, 9.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performativa en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

The background is an abstract composition of overlapping, wavy, organic shapes. The primary color is a vibrant yellow, which dominates the lower and central portions of the frame. In the upper right and lower left corners, there are areas of a deep, saturated blue. The transitions between these colors are soft and blurred, creating a sense of depth and movement. The overall effect is that of a layered, ethereal landscape or perhaps a close-up of a textured surface.

ARTÍCULO

**ALIAGA, A.**

Aplicación del color psicológico para el mejoramiento comunitario de espacios públicos. Parque Pukllary Llajta (Comas)

**ALVAREZ, S.**

La mirada encarnada: Metodologías situadas en el análisis de imágenes de mujeres artistas sobre el conflicto armado interno en Perú

**PATIÑO, A.**

La materialización de lo simbólico: zonas de amortiguamiento

# APLICACIÓN DEL COLOR PSICOLÓGICO PARA EL MEJORAMIENTO COMUNITARIO DE ESPACIOS PÚBLICOS. PARQUE PUKLLARY LLAJTA (COMAS)

Application of color psychology for the community improvement of public spaces: Pukllary Llajta Park (Comas)

**ALESSIA ALIAGA SAENZ**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

a20160056@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0005-3428-4747>

## RESUMEN

Desde tiempos ancestrales, el color se ha constituido como un medio evocativo capaz de generar reacciones instantáneas y profundas en quien habita o percibe un espacio. Estos significados emocionales y simbólicos convierten al color en una herramienta poderosa para la revitalización perceptual del espacio público dentro de un contexto cultural determinado. El estudio de esta relación suele abordarse desde enfoques físicos, fisiológicos o psicológicos. Más aún, en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo, implica perspectivas derivadas de la semiótica y sociología, las que resaltan su dimensión social. No obstante, en el proceso proyectual, el color suele considerarse un detalle *agregado*, cuando su integración debería partir desde la fase conceptual. En parte, esto se debe a que la bibliografía para analizar la psicología del color no aborda específicamente su relación con la percepción en espacios públicos, sino que se explican los conceptos como elementos independientes. El presente manuscrito<sup>1</sup> parte de la premisa de contemplar una metodología que permita determinar criterios para un *adecuado aplique del color*, cuando este es utilizado por sus valores connotativos y simbólicos, con el propósito de enriquecer la habitabilidad de un espacio público por sus efectos en el confort visual. La investigación se apoya en un análisis que combina resultados teóricos y su contraste con entrevistas a residentes de un caso de estudio específico. De esta manera, se ilustra la importancia del dominio teórico y práctico de los efectos psicológicos del color como estrategia para potenciar el mejoramiento comunitario de espacios públicos.

**Palabras clave:** confort visual, color psicológico, espacio público, parque, mejoramiento comunitario, diseño participativo.

## ABSTRACT

Since ancient times, color has been an evocative medium capable of generating instant and profound reactions in those who inhabit or perceive a space. These emotional and symbolic meanings make color a powerful tool for the perceptual revitalization of public space within a given cultural context. The study of this relationship is usually approached from physical, physiological, or psychological perspectives. Moreover, in the fields of architecture and urban planning, it involves perspectives derived from semiotics and sociology, which highlight its social dimension. However, in the design process, color is often considered an added detail, when its integration should begin from the conceptual phase. In part, this is because the literature analyzing the psychology of color does not specifically address its relationship with perception in public spaces, but rather explains the concepts as independent elements. This manuscript begins with the premise of establishing a methodology to determine criteria for the appropriate application of color when it is used for its connotative and symbolic values, with the aim of enriching the livability of a public space through its effects on visual comfort. The research is based on an analysis that combines theoretical findings with interviews with residents of a specific case study. In this way, the importance of a theoretical and practical understanding of the psychological effects of color is illustrated as a strategy for enhancing the community experience in public spaces.

**Key words:** visual comfort, color psychology, public space, park, community improvement, participatory design.

<sup>1</sup> Todos los contenidos de este artículo se basan en la tesis de grado de la autora (2018), *Aplicación del color para el confort visual en el mejoramiento de la habitabilidad de espacios públicos. Nuevo Parque Pukllary Llajta en La Balanza, Comas*, presentada en la Pontificia Universidad Católica del Perú. El presente texto es una versión revisada y adaptada para publicación académica.

## Introducción a la psicología del color

El color posee la facultad de estimular reacciones inmediatas en el observador, capacidad que se aborda desde diversas disciplinas como la fisiología, la física y la psicología. En el marco de esta investigación, el color se concibe más allá de su carácter óptico (fisiológico y físico), puesto que se centra en su relación con la psique humana y las respuestas psicológicas que provoca en cada individuo. En otras palabras, los vínculos entre colores y emociones no son accidentales, sino que reflejan experiencias profundamente arraigadas en nuestro pensamiento (González, 2014). Esto implica que cada color se convierte en un signo que posee un propio significado atado a factores culturales o convencionales (Costa, 1989). La exploración desde el aspecto psicológico del color conlleva a que la subjetividad de este carácter dificulte su estudio, justamente por la variedad e incluso contrariedad de sus efectos (Costa, 1989). Por ello, para su comprensión y análisis, primero es importante desglosar las variables psicológicas que lo componen.

Por un lado, el color posee un valor connotativo por su capacidad de generar sensaciones según subjetividades. Esto quiere decir que se le atribuye un significado en función a las emociones que genera en nosotros. Por ejemplo, el amarillo evoca luminosidad o calidez, al encontrarse en el sol y la luz. No obstante, si bien apela a un significado subjetivo, se mantiene hilado directamente a nuestra percepción racional (Costa, 1989). A diferencia de ello, el color simbólico se establece más como una decodificación de la realidad. Dicho de otro modo, son colores que poseen un código cultural y la atracción a estos es el resultado de ese significado convencional. Esta codificación simbólica se puede entender rápidamente al comparar el color verde en la liturgia católica, donde simboliza esperanza, a diferencia de la iglesia anglicana, donde alude al bautismo (Costa, 1989).

Cabe destacar que, aunque las personas de distintas culturas y territorios perciban los colores de manera diferente, se observan coincidencias significativas en la relación entre un color específico y emociones positivas o negativas (Sviličić, Radek y Grabar, 2024). Por ejemplo, los colores que generan un mayor número de emociones negativas son el negro y el azul, asociados principalmente con tristeza y miedo; mientras que el blanco se percibe como el más favorable, generalmente vinculado con emociones de alegría y amor<sup>2</sup>. No obstante, aunque esto sugiere la posibilidad de decodificar ciertos consensos interculturales, se destaca que la proximidad geográfica constituye la principal influencia para la similitud de asociaciones (Sviličić, Radek y Grabar, 2024).

En ese sentido, es de interés añadir que algunos autores amplían este enfoque hacia interpretaciones semióticas y sociológicas, porque incluyen el color como parte de los sistemas de significación que estructuran la experiencia colectiva del espacio (Castro-Martínez, 2021). Dicho de otro modo, este se vincula con una forma de revestir el espacio físico de simbología. Puesto que, al ampliar su alcance, no solo comunica sensaciones individuales, sino que también actúa como un lenguaje visual compartido (Castro-Martínez, 2021). Es decir, el color se comporta como un signo situado sujeto a relaciones contextuales que lo sustentan.

2 A pesar de la relevancia de este estudio para complementar el marco teórico, es necesario señalar que esta fuente se centra en la psicología del color desde la perspectiva de la lingüística.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, es fundamental reconocer que las interpretaciones sobre el color pueden variar entre enfoques, ya que su impacto trasciende lo estético y contribuye a configurar normas y comportamientos culturales (Sviličić, Radek y Grabar, 2024). Por esta razón, el estudio del color puede abordarse desde diversas disciplinas; sin embargo, cuando se analiza su dimensión científica, Sviličić, Radek y Grabar (2024) argumentan que esta puede evaluarse de manera cualitativa o cuantitativa en individuos o grupos desde lo psicológico. A partir de la distinción de los caracteres simbólicos y connotativos, se introduce la relación entre significados determinados con colores específicos que pone de manifiesto el valor adquirido de un color y su influencia cultural-espacial según el contexto en el que se apliquen, aspecto que será ejemplificado más adelante.

## Los efectos del color en el confort visual del espacio público

Desde la perspectiva urbana, para estimar el nivel de habitabilidad de un espacio público, es necesaria la evaluación de condiciones que influyen en el bienestar fisiológico, físico y psicológico de las personas, el confort es una de estas (Agencia de Ecología Urbana de Barcelona, 2010). Esta implicancia subjetiva de comodidad se parametriza desde diferentes tipologías, donde el confort visual determina los efectos provocados por el color sobre la percepción de sensaciones dentro de una intervención urbana. Esto es posible, porque el color incide en la psique humana de tal manera que una adecuada aplicación puede alterar la apreciación de los componentes de un espacio público de manera favorable o, en caso contrario, causar incomodidad o disgusto en los usuarios (Chauvie y Risso, 2003). Por ello, al diseñar desde el color, la elección debe orientarse a conseguir un resultado armonioso en el sentido compositivo. Después de todo, un espacio público se considera visualmente confortable y se convierte en una fuente de estímulo visual cuando posibilita tanto la expresión colectiva como individual de sus habitantes (Chauvie y Risso, 2003).

Este concepto de estímulo visual también es abordado por otros autores como un producto de fenómeno social, pues pintar una superficie con color puede llegar a valorarse más que un cambio en los hábitos urbanos (Chaves, 2021). El color en el diseño urbano implica una relación recíproca con la comunidad, ya que influye tanto en la configuración del espacio como en su funcionalidad (Abdelhafiz, 2024). En el caso de Latinoamérica, es necesario comprender que las intervenciones urbanas se desarrollan dentro de un contexto complejo, caracterizado por economías informales y condiciones de precariedad que, si bien afectan la configuración de la calidad urbana, también han propiciado prácticas espaciales de notable creatividad y valor comunitario. Estas acciones de bajo costo surgen, así, como herramientas de expresión y reclamo (Chaves, 2021). Aunque este aspecto no se aborda en profundidad en el presente trabajo, debido a la amplitud que implicaría su análisis, se considera pertinente referenciarlo por su estrecha vinculación con lo simbólico<sup>3</sup> debido a que el poder del color y de la pintura emerge de la necesidad de transformar la ciudad en un lienzo donde se expresan y materializan los sentires colectivos (Chaves, 2021).

3 El presente estudio se centra en abordar el aspecto social del color desde su conexión técnica con el componente simbólico, así como el papel que la perspectiva de la comunidad desempeñará. No obstante, queda abierto a futuras exploraciones más profundas sobre las dimensiones sociológicas.

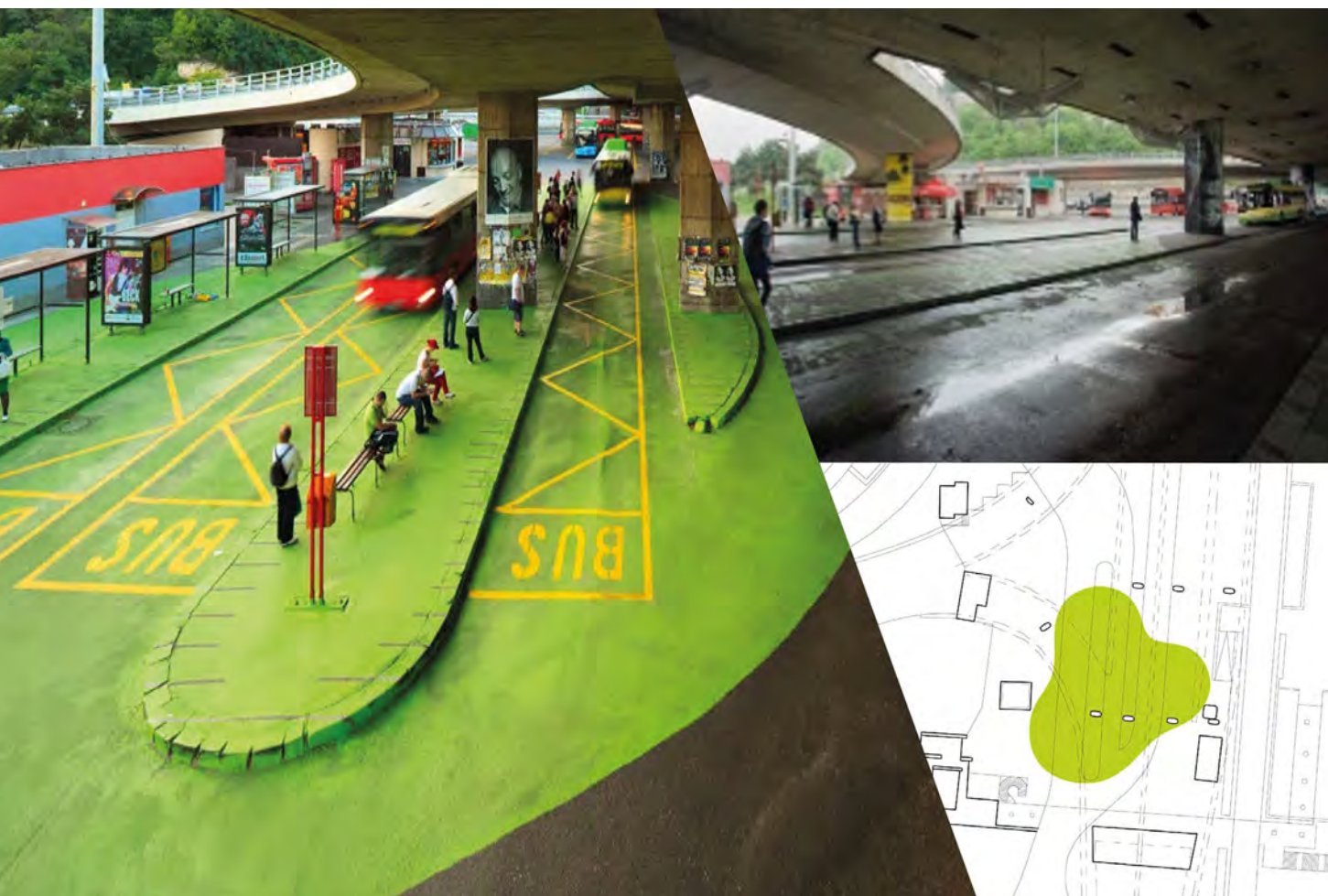
Por consiguiente, según la revisión conceptual de los fundamentos que conciernen a esta investigación, se determina que la apreciación del confort visual responde al reconocimiento de simbolismos familiares y a la generación de sensaciones positivas producidas por el color utilizado en un proyecto urbano. Por lo tanto, la influencia del color refuerza el planteamiento de que el adecuado manejo de sus propiedades simbólicas y connotativas le permiten incidir positivamente en la percepción de confort visual; y, consecuentemente, mejorar el grado de habitabilidad del espacio público.

## Implemento del color en referentes proyectuales

La finalidad de este campo referencial es reconocer criterios en donde la aplicación del color sea un valor determinante en el cambio de percepción de un espacio público. Por eso, los siguientes referentes elegidos son intervenciones urbanas en comunidades locales que, con anterioridad a la intervención con color, eran percibidos negativamente por los usuarios o estaban en estado de abandono.

La primera intervención revisada se titula Green Square Bratislava (Fig. 1). Consistió en recubrir veredas y pistas, ubicadas bajo un puente vehicular, con un verde casi fluorescente. Según González (2014), la elección de esta pintura se basó en la mayor de reflectividad que proporcionaba, así como por ofrecer un acabado que evitaba el deslizamiento. Además, el autor sostiene que la saturación del verde incrementó la luminosidad de las superficies, lo cual aumentó el atractivo del espacio para los transeúntes, cesó la percepción insegura del área y fomentó su recorrido constante.

Figura 1.  
Green Square  
Bratislava–  
Eslovaquia, Mátis,  
2013.



El autor añade que esta mejora del confort visual redujo considerablemente la molestia atmosférica del paradero de bus bajo el puente, lo cual se pudo observar en la notable disminución del índice de violencia posterior a la intervención (González, 2014). De ese modo, se evidencia que para devolverle la vida a un espacio público no se requiere únicamente inversión monetaria, pues el uso del color también es una estrategia revitalizadora.

Nierika (Fig. 2) es otra intervención de carácter participativo que revisaremos. En esta, la aplicación del color de tipo simbólico se constituyó como estrategia clave para rehabilitar la percepción de confort sobre la losa deportiva central de la Colonia Infonavit Independencia. Vicente (2017) explica que la propuesta para la paleta de color se basó en referentes culturales oriundos, obtenidos por medio de encuestas. Esto permitió que los colores elegidos por la comunidad sean identificados gracias a su simbolismo local, de tal manera que consiguió la apropiación inmediata del espacio público.

Figura 2.  
Nierika-México,  
Vicente, 2017.



Los colores seleccionados conforman una armonía por triada debido a que, para la cultura local, *wizárika*, esta paleta alude a la protección (Vicente, 2017). Por ende, según Vicente (2017), el sentido de pertenencia florece naturalmente de la relación simbólica de los colores propios con su comunidad, lo cual lleva a que se haga uso del espacio de manera inclusiva y libre.

## Variables para determinar un adecuado aplique del color

A partir de los casos referenciales anteriores, y en conjunto con el contraste bibliográfico, se ha podido reconocer variables para determinar un adecuado aplique del color. Ante esto, es necesario definir brevemente los siguientes términos que facilitarán la comprensión del análisis del color:

- La saturación, concebida como la brillantez de un color.
- El tono, percibido desde una sensación de temperatura del color (tono frío o cálido).
- El contraste, la apreciación aparente de un color cuando está afectado por elementos que lo rodean.
- La armonía, una combinación cromática percibida como equilibrada y placentera, que, según su tipo, pueden ser complementarios, adyacentes o análogos.

En función de las definiciones anteriores, se vincula cada carácter que incide en el confort visual con su respectivo valor proporcional (Fig.3). En ese sentido, se establece que el contraste y la armonía son los aspectos con mayor incidencia al momento de distinguir el atractivo de un espacio público por su capacidad de generar percepciones inmediatas en el observador. Dicho de otro modo, juntos condicionan el rechazo o la aceptación del espacio en cuestión, desde la primera impresión. En paralelo, el tono y la saturación son los caracteres predominantes que garantizan la permanencia de los usuarios por su vínculo directo con la producción de sensaciones afables durante una estadía prolongada. Este disfrute constante del área intervenida con color fomenta que la actividad en el espacio público se realice de forma regular.

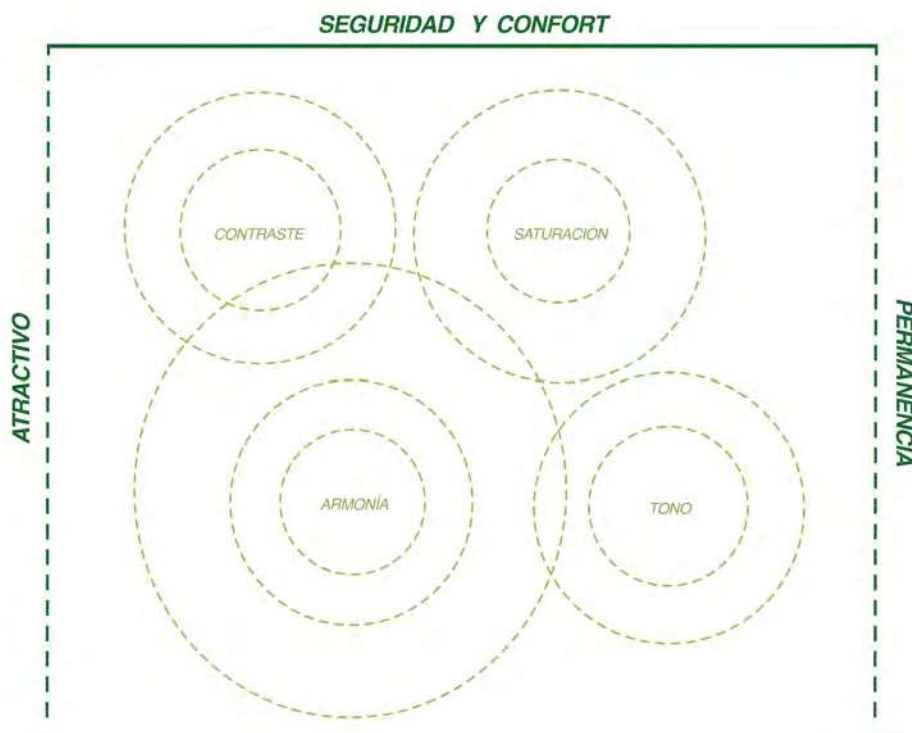


Figura 3.  
Esquemización teórica de criterios.  
Elaborado a partir de Aliaga (2020)

Por lo tanto, la presente investigación plantea que la medición de criterios para lograr un adecuado aplique del color se puede determinar según la relación entre color y forma (medidos por el nivel de contraste y saturación), el espectro del color aplicado (según la tonalidad) y la categoría armónica que este color cumpla (análoga, adyacencia o complementaria).

En ese sentido, los objetivos específicos buscan reconocer los principios simbólicos y connotativos presentes en la aplicación del color en espacios públicos; analizar cómo la percepción del confort visual se vincula con factores formales, proporcionales y armónicos del color; y, finalmente, evaluar la relación entre la expresión cromática y la experiencia visual del usuario mediante el contraste entre información teórica y práctica.

Adicionalmente, es pertinente añadir que este análisis implica reconocer el valor cultural y simbólico que el color posee en contextos específicos, así como la manera en que la participación comunitaria influye en la elección y significado de la paleta de color. A pesar de no constituir como objetivo específico, se aludirá a esta dimensión para articular el entendimiento entre espacio, cultura y percepción visual.

## **Metodología para el análisis**

La primera parte del análisis concierne a los criterios para lograr un adecuado aplique del color desde una simulación teórica. En primera instancia, con base en el registro fotográfico, se elaboran cartillas de color (Fig. 4) para evaluar el nivel de contraste, saturación, tonalidad y tipo armónico según la data obtenida por medio de herramientas digitales. Estas cartillas detallan de forma gráfica el proceso específico empleado en cada análisis, el cual utiliza como base fotografías del proyecto y herramientas digitales para extraer sus respectivos códigos de color. Esto se debe a que, para analizar el aspecto físico del color, el registro fotográfico y la pixelación de la imagen permiten determinar la interpretación cromática (Delgado Ortiz y Ochoa Pesántez, 2022/2023).

Seguidamente, los datos se contrastan con información bibliográfica enfocada en clarificar si estos caracteres se aplicaron de forma adecuada o incorrecta. A partir de ello, se obtienen los resultados “teóricos” parciales sobre relación entre color y forma, el espectro tonal y la categoría armónica del color aplicado.

La segunda parte encapsula el contraste de estos resultados parciales con la percepción del usuario en el espacio público a través de una serie de entrevistas a los residentes circundantes. La estructura gramatical de las preguntas adaptó conceptos teóricos del color a un vocabulario que refleja experiencias vivenciales más cotidianas, y están orientadas a comprender el vínculo perceptual entre el color y el confort visual registrado por los transeúntes habituales. Se detallan a continuación:

[Pregunta 1: Saturación] ¿La intensidad del color produce alguna molestia visual durante su estancia, es decir, brilla mucho?

[Pregunta 2: Contraste] ¿El color elegido permite que el parque sea identificable o visible de manera inmediata?

[Pregunta 3: Tonalidad] ¿El color elegido despierta algún sentimiento específico que ocasione su disfrute (o no) del parque?

[Pregunta 4: Armonía] ¿El color elegido produce que el espacio resalte de manera agradable en el barrio, lugar y/o entorno?



Figura 4. Cartilla de Color Resumen. Elaborado a partir de Aliaga (2020)



/	MUESTRA	PALETA	CÓDIGO
PROYECTO	mobiliario		#62952f
	losa		#8aa543
	losa		#bbca47
ENTORNO	tierra		#8A6642
	tierra		#9A7244
	piedras		#A5A191

Los colores obtenidos del proyecto califican en la gama de los verdes. Debido a que este tiene una mayor cantidad de amarillo en su mezcla y en la gama RGB se compone de 73.33% de rojo, 79.22% de verde y 27.84% de azul, se lo califica como verde-amarillo o popularmente conocido como una variación del verde lima.

## El color del parque Pukllary Llajta y su incidencia en el confort visual

En la Zonal 2 del distrito de Comas, en la provincia de Lima (Perú), se encuentra el barrio La Balanza. Según datos recopilados por Meca Robles y Novoa

Mendoza (2022), La Balanza está conformado por 10 barrios culturales, con un aproximado de 1520 lotes, en los cuales viven cerca de 7600 personas. En este contexto, la implementación de intervenciones urbanas tiende a darse de manera autónoma y, por lo general, de manera independientemente por cada familia. No obstante, algunos sectores han conseguido establecer una organización vecinal activa para promover intervenciones comunitarias orientadas a integrar la cultura, arte y arquitectura.

Dentro de este marco, se impulsa el Proyecto Fitekantropus, un planteamiento para el desarrollo integral de La Balanza. La dinámica para los proyectos Fitekantropus involucra la participación comunicativa mediante talleres de diseño participativo. El proyecto del parque Pukllary Llajta forma parte de este conjunto de intervenciones que tienen como objetivo transformar las condiciones de habitabilidad de diversos espacios públicos mediante la implementación de propuestas de diseño colectivo enfocadas en mejorar su percepción urbana.

Para llevar a cabo el proyecto, por un lado, intervienen agentes locales como dirigentes, residentes y artistas; y, por otro, agentes externos como colectivos de arquitectura, colectivos audiovisuales y sociólogos. En estos talleres, se desarrollan dinámicas orientadas a estimular la creatividad y el imaginario, tanto individual como colectivo, promoviendo el diálogo entre los participantes para la construcción de propuestas comunes con un fuerte carácter identitario. La construcción también es realizada por los mismos agentes a través de jornadas de trabajo enfocadas en la transformación simbólica y física del espacio (Blancafort y Reus, 2016).

La creación del parque buscó la transformación de un espacio libre situado entre dos vías (vehicular y peatonal) y en condiciones de abandono<sup>4</sup>. Para ello, se implementó un diseño con enfoque recreativo destinado al uso de los niños de la comunidad. A raíz del proyecto, cambió la subjetividad vinculada con el confort visual, pues, luego de la ejecución, se evidenció una diferencia notable en la percepción de este. Una vez el parque fue concretado, el humor circundante también comenzó a mejorar, dado que los vecinos comenzaron a reconocerlo como un símbolo en la comunidad y desde entonces se esfuerzan por su cuidado (Ruiz y Benites, 2019).

El simbolismo de la renovación urbana en La Balanza estuvo estrechamente ligado a la decisión comunitaria de seleccionar el color verde para cubrir el suelo y el mobiliario. La elección de ese color formó parte de un proceso de diseño participativo en el cual los residentes eligieron un color que los identificara como barrio. En consecuencia, la comunidad escogió el verde porque siempre les habían señalado que, debido a las limitaciones económicas y condiciones geográficas, era imposible contar con un parque en aquel lugar (Aliaga, 2020). Desde esta perspectiva, tal como señala Castro-Martínez (2021), se revela cómo el valor simbólico del color consigue alcanzar una dimensión más profunda al trascender la materialidad del objeto y reflejar un acto de deseo y resistencia colectiva.

Finalmente, es pertinente acotar que, mediante este estudio de caso específico, se resalta la dimensión social que abarca el color simbólico dentro de proyectos

4 Entrevista al Arq. Javier Vera, diciembre de 2020.

que impulsan acciones de integración comunitaria y construcción de imaginarios colectivos. De la misma manera, se destaca cómo las prácticas participativas favorecen la recuperación de la memoria y la ejecución de pequeñas mejoras en diferentes espacios públicos evidenciando con acciones y obras concretas el poder de la organización colectiva para impulsar cambios relevantes (Blancafort y Reus, 2016).

### 1. Influencia de la saturación y contraste en la percepción formal

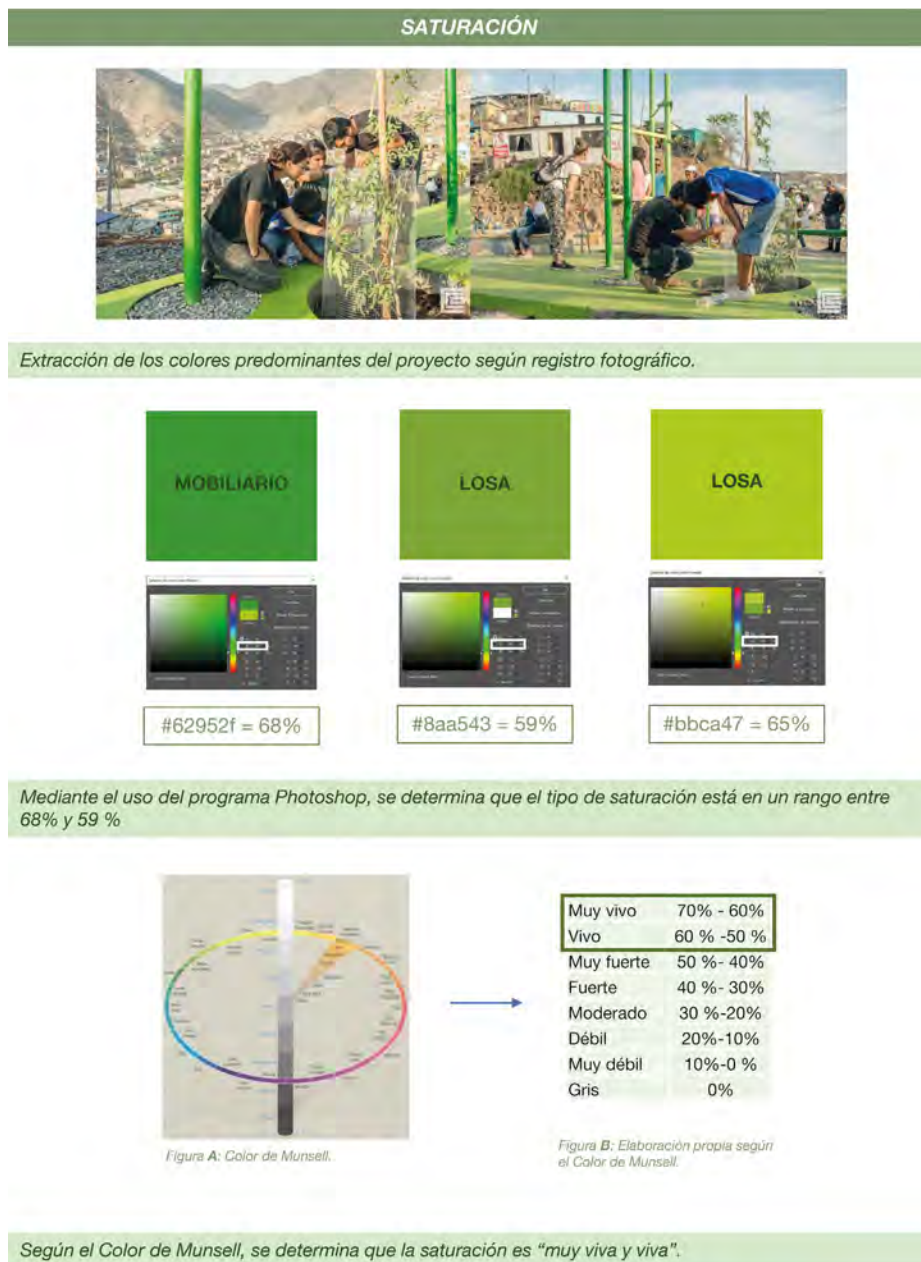


Figura 5. Cartilla de Saturación. Elaborada a partir de Aliaga (2020)

Los datos obtenidos se contrastaron con la Rueda de Color de Munsell (Fig.5), que identifica la saturación del parque en la escala de “muy viva y viva”. De acuerdo con Pariona (2018), esta categorización influye positivamente en la percepción del espacio público, pues la luminancia o brillo es asimilado con claridad, lo cual facilita la rápida identificación y definición formal del espacio en cuestión

respecto a su entorno. No obstante, señala que la saturación “muy viva” puede provocar incomfort visual durante la permanencia del usuario cuando el color utilizado está en estado puro. Este no es el caso del proyecto porque emplea variaciones del verde-amarillo.

De la misma manera, Dabbagh (2019) señala que la saturación es un factor clave para el confort del entorno urbano, ya que influye significativamente en la perturbación visual del paisaje por contribuir a reducir la fatiga y estimular la vista. Por esta razón, la autora aconseja utilizar variación en la composición de color en las áreas de juegos infantiles, con el fin de generar estímulos positivos y felices. Esto es especialmente importante puesto que la saturación del color afecta considerablemente la legibilidad, la identidad y el diagnóstico de los espacios urbanos (de Frutos, Pellizzari y Hvass, 2024).

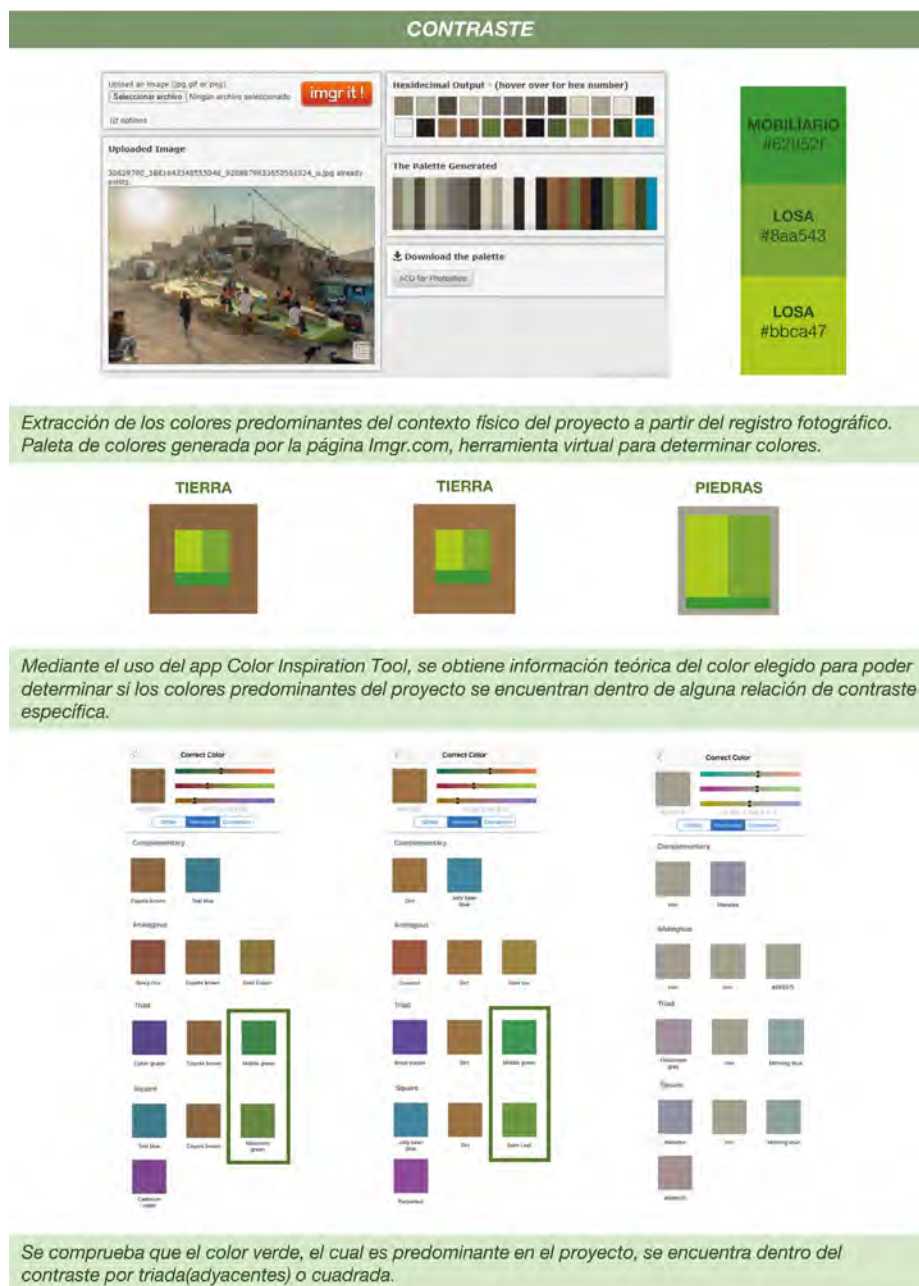


Figura 6. Cartilla de Contraste. Elaborada a partir de Aliaga (2020)

En consecuencia, es recomendable que la saturación del color sea proporcional con la extensión de superficie pintada que cubre (Chauvie y Rizzo, 2003). Esto significa que, mientras menor sea

el área de los elementos cubiertos por un color, en relación con la totalidad, una saturación alta permite que estos elementos se distingan entre sí. Este principio se aplica adecuadamente en el proyecto, porque la mayor área de color de la losa presenta una saturación menor en comparación con el verde del mobiliario que, a pesar de ser más intenso por su cercanía al verde puro, resalta como detalle puntual.

Seguidamente, se identifica que el contraste predominante (Fig. 6) del proyecto se da por adyacencia entre las tonalidades tierra y los verdes-amarillos. De acuerdo con Chauvie y Risso (2003), esta tipología de contraste contribuye positivamente en la percepción del espacio público dado que evita una sobresaturación del color aplicado. Esta estrategia resulta especialmente significativa cuando se busca renovar la percepción de un lugar anteriormente abandonado, ya que genera un ambiente tranquilizante que permite una permanencia confortable y, por ende, promueve el uso prolongado del lugar.

Paralelamente, Dabbagh (2019) señala que, debido a que de por sí los colores generan una amplia variedad de contrastes a lo largo del día, el espacio público resulta dinámico. Por ello, el uso de una paleta cromática que contrasta armoniosamente se presenta como una estrategia eficaz para crear un espacio más atractivo y seguro (Abdelhafiz, 2024). Por el contrario, la falta de vitalidad limita la presencia de personas en estos lugares y reduce su participación en las dinámicas locales.

## **2. El espectro tonal del color**

Es relevante recordar que el color influye en la percepción térmica de los espacios, pues su tonalidad se asocia con cualidades de calidez o frialdad (Pariona, 2018). Monitorear y seleccionar tonos de colores adecuados para las distintas actividades en los espacios urbanos es fundamental para mejorar tanto la funcionalidad como la estética (Abdelhafiz, 2024). En ese sentido, Pariona (2018) sostiene que para el diseño de espacios públicos es aconsejable utilizar una gama de colores de espectro frío o neutro, porque estos generan una respuesta emocional vinculada con la calma o serenidad que resulta especialmente favorable en espacios públicos destinados al descanso, porque evocan frescura y vitalidad (Pariona, 2018). En la cartilla de tonalidad (Fig.7), se evidencia que los verdes del proyecto clasifican dentro de dicho espectro.

De manera complementaria, Chauvie y Risso (2003) recomiendan el uso de tonos fríos en espacios públicos descubiertos y sometidos a una constante exposición solar, porque esta gama equilibra la sensación ambiental creando espacios dinámicos y alegres. Esta indicación se aplica adecuadamente en el caso de estudio, donde su tonalidad predominantemente fría es coherente con el diseño y la funcionalidad del proyecto de proporcionar descanso o recreación. De la misma manera, según el monitoreo de colores para actividades en el espacio urbano, Abdelhafiz (2024) sostiene que el verde herbal (el más similar al utilizado en el proyecto) es el color idóneo para promover la relajación, mientras que el verde agua (una tonalidad considerablemente más fría) es adecuado para la actividad física y la educación

artística. Si bien este último se aleja de la gama cromática predominante en el parque, es posible destacar que el mobiliario complementario sí adopta una tonalidad más fría de verde, lo cual contribuye a responder parcialmente a este criterio.

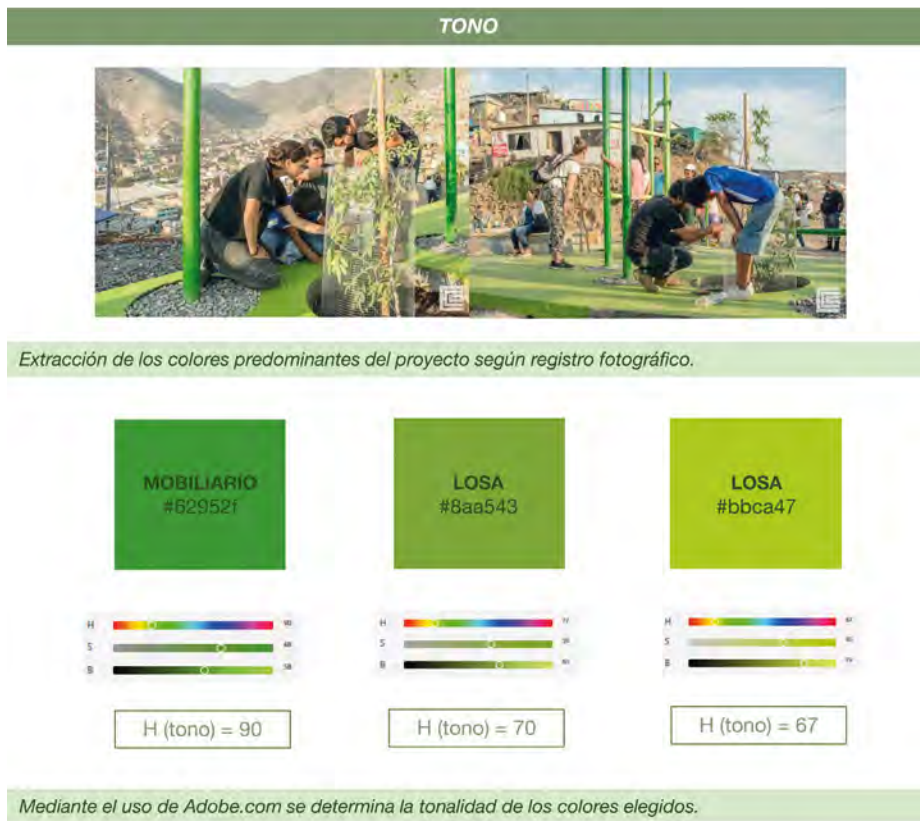


Figura 7.  
Cartilla de Tonalidad.  
Elaborado a partir de Aliaga (2020)



*Se determina que los colores predominantes del proyecto, se encuentran circundantes al intervalo de Tonalidad 70-146, por lo tanto, según la escala de Rose-Pope califican como un color frío.*

Por otro lado, para actividades como correr, se recomienda el color habano; sin embargo, las dimensiones y el programa del parque no contemplan un área específicamente designada para dicha actividad (como una pista de correr), ya que la totalidad de la superficie es utilizada como zona de juegos y estar. Por lo tanto, el diseño se mantiene dentro del espectro argumentado.

### 3. Reconocimiento de las relaciones armónicas

En función del planteamiento anterior, resulta pertinente recordar que las relaciones armónicas son simultáneamente condicionadas tanto por la saturación,

contraste y tonalidad presentes dentro del proyecto como por los colores del entorno inmediato.

En lo que respecta al parque Pukllary Llajta, se identifica que la relación cromática es de tipo análoga (Fig.8), lo cual constituye un uso adecuado del color, pues esta tipología armónica estimula uniformemente los receptores sensitivos y genera una percepción equilibrada de los elementos que componen el proyecto (Chauvie y Risso, 2003). Ello concede un sentido de unidad entre elementos urbanos que generan un espacio público que es asimilado agradablemente por el usuario.

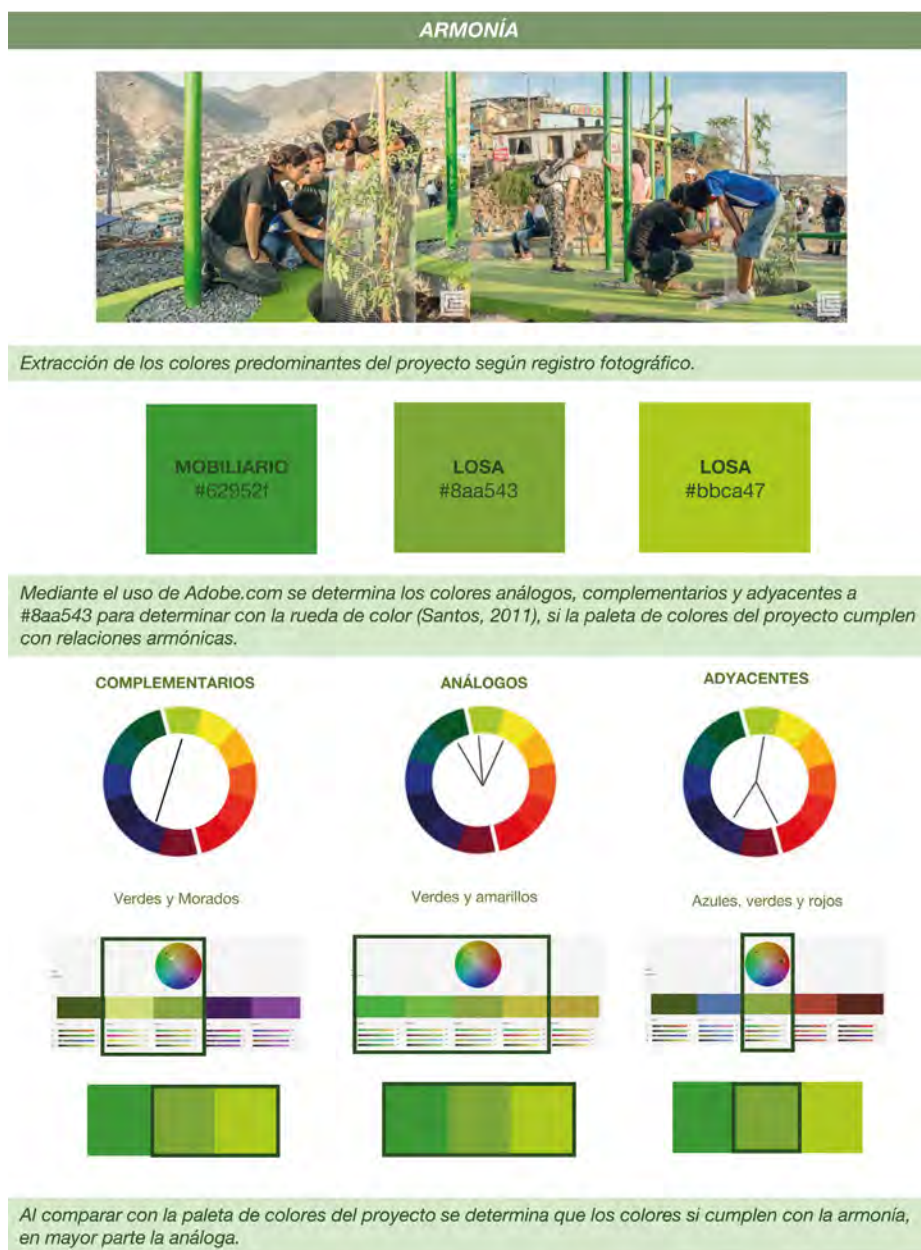


Figura 8.  
Cartilla de  
Armonía.  
Elaborado a partir  
de Aliaga (2020)

Es relevante acotar que, según la gama de colores, dicha armonía análoga se produce por la variación tonal que va del verde al verde-amarillo. Es decir, que mantienen un nivel de saturación similar que permite integrar a los distintos elementos dentro del parque por medio de su coherencia visual. En ese sentido, el

hecho de que los colores seleccionados compartan la tonalidad, verde en este caso, produce que el usuario experimente un sentir de correspondencia del proyecto con su entorno (Chauvie y Riso, 2003). Por lo tanto, la relación armónica análoga que cumplen los colores presentes en el Parque Pukllary Llajta, conduce a que el usuario asimile positivamente la totalidad de un espacio intervenido, ubicado dentro de un contexto mayor.

Por último, Dabbagh (2019) señala que, en los espacios urbanos, los colores deben complementarse entre sí y evitar causar perturbaciones visuales. Para lograrlo, es fundamental considerar tanto los principios de combinación cromática como la calidad y cantidad de color utilizada. Además de mantener una relación armónica con el entorno, los colores deben seleccionarse en función del tono dominante en la ubicación específica, con el fin de generar equilibrio y coherencia ambiental. En el caso del proyecto, se observa que los colores tierra predominan en el contexto físico; sin embargo, el verde mantiene con estos una relación de adyacencia cromática, lo que permite una integración visual armónica dentro del entorno.

#### **4. La influencia del color sobre la percepción de confort visual de la comunidad**

Los resultados respecto a la variable simbólica del color, evaluados a partir de los criterios de contraste y armonía (preguntas 2 y 4), evidencian unanimidad por todos los residentes entrevistados, quienes le otorgaron el valor máximo del cuestionario, lo cual concuerda con el resultado del análisis teórico anterior.

En cuanto al contraste, los residentes coinciden en que la paleta de color utilizada en el parque facilita una identificación inmediata del proyecto. Este efecto se atribuye al uso del contraste por triada (adyacente), el cual efectivamente genera una apreciación “viva y estimulante” instantánea en los usuarios. De la misma manera, en lo que respecta a la armonía, las respuestas indican que la combinación de color elegida permite que el parque se destaque agradablemente dentro del entorno barrial, lo cual le otorga una percepción positiva del espacio público. Esta apreciación concuerda con los principios expuestos sobre la armonía análoga, presentes en la paleta de color, la cual genera en los residentes un sentido de concordancia y afinidad entre el área intervenida y su contexto urbano.

Por otra parte, los resultados respecto a la variable connotativa del color, evaluada por los criterios de saturación y tonalidad (1 y 3), exhiben variación en las respuestas, lo que podría poner en cuestión los resultados del análisis teórico previo. Primero, en relación con la saturación, los residentes expresan variabilidad en la opinión sobre la percepción de intensidad de los colores aplicados en el proyecto, las respuestas oscilan entre rangos de brillo “medio” o “ninguno”. Sin embargo, al momento de pedirles que especifiquen esta apreciación, los usuarios coinciden en que, si bien el brillo fluctúa en grados de intensidad, esto no representa un aspecto negativo porque no llega a provocar incomodidad visual durante su permanencia del espacio. Estos resultados afirman que existe coherencia con lo planteado por el análisis teórico, donde se indica que la

saturación “vivo y muy vivo” forma parte del rango aceptable para garantizar el confort visual del espacio público. No obstante, la diferencia de percepción enfatiza lo planteado por la teoría, la cual recomienda un manejo cuidadoso de la saturación porque la variación de los niveles de brillo depende de la reflexión de luz solar experimentada por cada usuario (Chauvie y Risso, 2003).

De forma paralela, en cuanto al tono, los encuestados expresan que las tonalidades “frías” de verde-amarillo sí produce sensaciones positivas durante su permanencia en el parque. Esto se debe a que, aunque el amarillo es un color cálido, la tonalidad percibida corresponde a un verde predominante, cuyos matices amarillos no modifican la sensación general de frialdad. Sin embargo, vale la pena acotar que, cuando se les solicitó que especifiquen las sensaciones o referencias provocadas por los colores elegidos, también se evidenció variación en las respuestas. A pesar de ello, las respuestas compartidas por los usuarios se alinean con lo establecido en el análisis teórico y la bibliografía consultada, donde se indica que las tonalidades de verdes elegidas para el proyecto aluden a la vegetación y evocan sensaciones de calma y serenidad que contribuyen a una permanencia prolongada en el espacio público.

## **Conclusión y reflexión**

Una vez corroborados los resultados preliminares de base bibliográfica con las apreciaciones de los residentes, se comprueba que las variables connotativas y simbólicas del color influyen perceptualmente sobre el confort visual dentro de un espacio público. De manera complementaria, los resultados evidencian que la metodológica para el análisis se constituye como una propuesta acertada, pues parte de una simulación teórica de los criterios para un adecuado aplique del color (saturación, contraste, tonalidad y armonía cromática) y luego realiza un contraste con los involucrados mediante entrevistas. Asimismo, la metodología ha permitido desglosar las variables del color que inciden en la habitabilidad en criterios más específicos, lo que posibilita una selección y aplicación más precisa del color en función del efecto que se busca evocar para cada caso particular.

Ante esto, es relevante destacar que la recopilación de data necesaria para realizar este tipo de análisis implica un proceso minucioso que requiere el acceso a diversas herramientas digitales que puedan evaluar objetivamente el color; asimismo, encontrar moradores circundantes o habituales al proyecto en cuestión, que estén disponibles para ser entrevistados, fue una tarea difícil. No obstante, el proceso demuestra la complejidad involucrada al evaluar el color psicológico teóricamente y su contrastación aplicada en contextos urbanos.

De tal modo, se reconocen ciertas limitaciones en cuanto al alcance y la posibilidad de contar con una base de datos más robusta; pese a ello, los conseguidos guardan correspondencia con el carácter exploratorio de la investigación, centrada en un caso específico para establecer una base de criterios para el análisis. En todo caso, estas restricciones abren la posibilidad a futuras investigaciones que profundicen en la relación entre percepción cromática, identidad colectiva

y confort visual, lo que ampliaría la base empírica y comparativa a diversas realidades urbanas latinoamericanas.

Para finalizar, al plantear esta línea de investigación, se ha buscado evitar dar la impresión de que el color, por sí solo, puede resolver la totalidad de problemáticas urbanas. Sin embargo, consideramos que el desarrollo del presente manuscrito confirma y demuestra que el aplique del color es una estrategia con un potencial significativamente subestimado. Los hallazgos de este trabajo ilustran la influencia del adecuado manejo del color psicológico en intervenciones orientadas a mejorar la habitabilidad del espacio público por sus efectos en el confort visual. En ese sentido, se reafirma que la dimensión simbólica y connotativa del color debe ser entendida como una herramienta capaz de complementar y enriquecer el impacto de un proyecto que busca la revitalización del espacio comunitario.

En última instancia, los criterios cromáticos adquieren un sentido pleno cuando se articulan con el contexto urbano y con las dinámicas que se desarrollan en torno al espacio público. Proyectos comunitarios como el caso de estudio expuesto están vinculados e impulsado por procesos participativos, lo que fortalece la apropiación social y cultural del espacio. Por ello, resulta especialmente relevante comprender que la percepción del confort visual no puede desvincularse del significado psicológico que los colores asumen en cada comunidad, lo cual reafirma su papel como mediador entre la dimensión física del lugar y la experiencia humana que lo habita.

## REFERENCIAS

- Abdelhafiz, N. Y. (2024). The complementary relationship between colors and urban spaces (A study of urban spaces adjacent to residential communities). *Port-Said Engineering Research Journal*, 28(4), 115-133. <https://doi.org/10.21608/pserj.2024.300519.1345>
- Agencia de Ecología Urbana de Barcelona. (2010). Plan de indicadores de sostenibilidad urbana de Vitoria-Gasteiz. BCNecologia (Agencia de Ecología Urbana), p. 84. <https://es.scribd.com/document/185238722/000000-110-Ind-Sost-Urb-Vitoriagasteiz>
- Aliaga, A. (2020). *Aplicación del color para el confort visual en el mejoramiento de la habitabilidad de espacios públicos. Nuevo Parque Pukllary Llajta en La Balanza, Comas. (2018)* [Tesis de grado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de la PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/25738>
- Blancafort, J. y Reus, P. (Eds.). (2016). *La participación en la construcción de la ciudad* (1.ª ed.). Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación de Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena. <https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/0b745de9-f7c4-41b1-8d70-a1528f49050f/content>
- Castro-Martínez, E. de J. (2021). Aportes teóricos para la conceptualización de los espacios de representación de Henri Lefebvre. *Revista Geográfica de América Central*, 66(1), 1–24. <https://doi.org/10.15359/rgac.66-1.1>
- Chauvie, V. y Risso, A. (2003). *Color y Arquitectura*. Publicaciones Farq. <http://www.fadu.edu.uy/acondicionamiento-luminico/wp-content/blogs.dir/28/files/2012/02/color-y-arquitectura-2.pdf>
- Chaves Vargas, L. M. (2021). *Urbanismo táctico: Reflexión y crítica* [Trabajo final de máster, Universitat de Barcelona]. [https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/179264/1/TFM\\_LAURA%20CHAVESa\\_compressed.pdf](https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/179264/1/TFM_LAURA%20CHAVESa_compressed.pdf)
- Costa, J. (1989). The expressive variables of colour in graphic design. *Temas de Disseny*, 3, 145-150. <https://raco.cat/index.php/Temes/article/view/29089>
- Dabbagh, E. (2019). The effects of color and light on the beautification of urban space and the subjective perception of citizens. *International Journal of Engineering Science Invention (IJESI)*, 8(3, Ser. II), 20-25. [https://www.researchgate.net/publication/338213711\\_The\\_Effects\\_of\\_Color\\_and\\_Light\\_on\\_the\\_Beautification\\_of\\_Ur](https://www.researchgate.net/publication/338213711_The_Effects_of_Color_and_Light_on_the_Beautification_of_Ur)

- De Frutos, L., Pellizzari, L. y Hvass, M. (2024). The influence of urban lighting on the sense of belonging. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 1320, 012011. <https://doi.org/10.1088/1755-1315/1320/1/012011>
- Delgado Ortiz, C. C. y Ochoa Pesántez, P. E. (2022/2023). Color urbano: Patrimonio, identidad y paisaje urbano. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (159), 115–119. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi159.6839>
- González, V. (2014). *La construcción e integración social a través del color en los espacios públicos* [Tesis de grado, Universidad Politécnica de Valencia]. Repositorio Institucional UPV. <https://riunet.upv.es/entities/publication/fe77dfc8-5d3b-4e01-82f6-fe6343e85e02>
- Mátis, M. (2013, 27 enero). *Urban intervention «Zelené námestie»*. Vallo Sadovsky Architects. <https://www.vallosadovsky.sk/wrok/2018/9/27/flak>
- Meca Robles, L. Á. y Novoa Mendoza, Y. (2022). *Arte popular urbano y su relación con los eventos culturales del barrio La Balanza del distrito de Comas, Lima, 2022* [Tesis para optar por el título profesional de arquitecto, Universidad César Vallejo]. Repositorio UCV.
- Pariona, M. (2018). *El color y su importancia en el diseño arquitectónico de un centro cultural en Satipo* [Tesis para optar por el título profesional de arquitecto, Universidad Nacional del Centro del Perú]. Repositorio de la Universidad Nacional del Centro del Perú. <https://repositorio.uncp.edu.pe/items/bcde7512-828f-4d79-9842-ca4bbc-c75a0b>
- Ruiz, D. y Benites, M. (2019). *Capital social y desarrollo local. El caso del proyecto itekantopus en el barrio cultural de la balanza – Comas* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica Del Perú]. Repositorio PUCP.
- Sviličić, N., Radek, I. y Grabar, I. (2024). Color semiotics: Color as a medium of communicating culture and emotions. *Collegium Antropologicum*, 48(1), 1–7.
- Vicente, D. (2017, 29 noviembre). *NIERIKA: Guadalajara, México*. Boa Mistura.

# LA MIRADA ENCARNADA. METODOLOGÍAS SITUADAS EN EL ANÁLISIS DE IMÁGENES DE MUJERES ARTISTAS SOBRE EL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN PERÚ

The embodied gaze: Situated approaches to visual works by women artists on the civil war in Peru

**SOFÍA ALVAREZ CAPUÑAY**

*Universidad Complutense de Madrid*

sofiaa02@ucm.es

<https://orcid.org/0009-0005-0460-8317>

## RESUMEN

Este artículo explora diversas metodologías para desarrollar una investigación artística desde un enfoque feminista, situado y encarnado. Se centra en las reverberaciones de la violencia del conflicto armado interno (CAI) peruano en las prácticas de mujeres artistas contemporáneas. A través de una mirada que entrecruza el estudio de las imágenes, el trabajo de campo y la creación artística, se propone como forma de conocimiento el pensar con imágenes. La epistemología crítica feminista de Donna Haraway, el concepto del lugar de enunciación de Djamila Ribeiro, la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui y la idea de qué es lo que quieren las imágenes de W. J. T. Mitchell articulan un marco teórico que permite abordar las imágenes como entidades vivas, afectivas y políticas. Desde este, se examinan los modos en que las artistas —Sandra Gamarra, Rosalía Tineo, Alejandra Ballón, el colectivo Alfombra Roja y las fotografías Liz Tasa y Tadeo Bourbón— traducen, reinterpretan o evocan testimonios sobre las violencias de género ejercidas durante y después del CAI. El artículo también reflexiona sobre cómo la investigación artística —anclada en el cuerpo, la imaginación y la intuición— puede constituir una vía crítica y sensible para reconstruir memorias desde una ética de escucha y cuidado.

**Palabras clave:** feminismo, prácticas artísticas contemporáneas, conflicto armado interno en Perú, memoria, mujeres indígenas, pensar con imágenes.

## ABSTRACT

This article explores various methodologies for developing artistic research from a feminist, situated, and embodied perspective, focusing on the reverberations of violence from the Civil War in Peru in the practices of contemporary women artists. Through an approach that intertwines image studies, fieldwork, and artistic creation, the article proposes thinking with images as a form of knowledge. The feminist critical epistemology of Donna Haraway, Djamila Ribeiro's concept of the place of enunciation, Silvia Rivera Cusicanqui's sociology of the image, and W. J. T. Mitchell's idea of the desire of images together form a theoretical framework that allows for an understanding of images as living, affective, and political entities. From this perspective, the article examines how artists —Sandra Gamarra, Rosalía Tineo, Alejandra Ballón, the Alfombra Roja collective, and photographers Liz Tasa and Tadeo Bourbón— translate, reinterpret, or evoke testimonies about gender-based violence during and after the Civil War. The article also reflects on how artistic research —anchored in the body, imagination, and intuition— can constitute a critical and sensitive path for reconstructing memory through an ethics of listening and care.

**Key Words:** feminism, contemporary artistic practices, civil war in Peru, memory, indigenous women, visual thinking.

“No puedes ser parte del mundo  
si siempre estás saliendo de él para observarlo”<sup>1</sup>

Ana Carolina Quiñonez Salpietro

1 En Quiñonez  
(2024, p. 19).

Investigar el conflicto armado interno (a partir de ahora CAI) peruano desde metodologías provenientes de la práctica artística y con perspectiva de género implica acercarse a imágenes que duelen, que incomodan y que, muchas veces, han sido silenciadas. Especialmente, si estas nos hablan de las violencias ejercidas hacia los cuerpos de mujeres indígenas, campesinas y racializadas. Durante el conflicto y en el postconflicto, mujeres artistas e investigadoras peruanas se manifestaron frente a este contexto a través de performances, piezas textiles, pinturas, grabados, fotografías, videoarte, poemas, películas, novelas, artículos, ensayos, trabajos de grado o máster, tesis doctorales, entre otras. En estos, retrataron cómo afectó la violencia a los distintos grupos de mujeres involucrados en el conflicto.

Este artículo se sitúa dentro del campo de la investigación artística con énfasis en las imágenes creadas por estas mujeres, desde donde se plantean preguntas fundamentales sobre el modo en que miramos e interpretamos estas imágenes: ¿cómo las enfrentarnos desde una mirada encarnada, situada y feminista? y ¿qué metodologías nos permiten acercarnos a las experiencias de las víctimas desde el respeto, la escucha y el cuidado? Para responder estas preguntas, en este artículo explico algunas pautas metodológicas que me han ayudado a trabajar mi tesis doctoral. A lo largo de estos años, he intentado articular teoría crítica feminista, análisis de imágenes, trabajo de campo y mi propia práctica artística.

De ese modo, las preguntas se responden bajo un enfoque que parte de dos convicciones: que el conocimiento también se produce desde el cuerpo, la intuición y la imaginación; y que la mirada parte del cuerpo, de modo que una mirada feminista y decolonial, no universal ni objetiva, nos permite reconocer quién mira, desde dónde lo hace y quién está siendo mirado. Con ello, nos hacemos responsables de nuestra propia mirada y de lo que estamos investigando. Así, he decidido escribir desde la primera persona, porque deseo realizar una aproximación más cercana. Además, he incluido matices de mi biografía para explicar de dónde surge el interés de realizar este trabajo y cómo me ha acercado a las imágenes. Quizá incluir mi propia historia pueda dar luces a otras investigadoras sobre cómo empezar una tesis doctoral en bellas artes.

Para construir este enfoque, recorro a una serie de autoras que han reflexionado sobre el conocimiento encarnado y la mirada situada; así como también a algunas que reflexionan sobre la agencia de las imágenes. Las filósofas Donna Haraway y Djamila Ribeiro, estadounidense y brasilera respectivamente, me permiten pensar el lugar de enunciación y la responsabilidad política de quien investiga. La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui propone una sociología de la imagen que observa críticamente las imágenes cotidianas desde dentro. Por otro lado, al situarnos dentro de una investigación artística, me apoyé en las ideas sobre el deseo y el poder de las imágenes del historiador del arte estadounidense W. J. T. Mitchell, quien propone una orientación para analizar las imágenes en cuestión.

Estas perspectivas convergen en lo que propongo como una mirada encarnada, es decir, que reconoce su propio cuerpo, historia, privilegios y límites.

Este artículo se organiza en cinco secciones principales. En primer lugar, se presenta el marco teórico desde el cual se construye la noción de mirada encarnada. Luego, se describe la metodología basada en el cuerpo, la migración y el trabajo de campo. A continuación, se analizan distintas capas de interpretación visual en obras de artistas peruanas que abordan el conflicto armado. Se incluye, además, mi propia práctica artística para explicar cómo esta ha retroalimentado a mi investigación. Para explicar estas dos secciones, nos centraremos específicamente en las propuestas artísticas de Sandra Gamarra, Alejandra Ballón, Rosalía Tineo, Alfombra Roja y el montaje expositivo de la exposición Ikumi de Liz Taza y Tadeo Bourbón. Finalmente, se propone una conclusión crítica sobre el lugar del arte en la reconstrucción de memorias.

## Volver a mirar

Realizar una investigación que estudia las historias de violencia hacia mujeres indígenas campesinas generó en mí muchas dudas sobre cómo abordarla. No quería ocupar sus espacios ni desensibilizar sus experiencias ni instrumentalizar sus vivencias. Quería analizar estos casos a través de la investigación artística, lo cual suponía ubicarme en un lugar específico<sup>2</sup>. Me preguntaba desde dónde estaba acercándome. Lejos de ciertas epistemologías tradicionales que privilegian la neutralidad y el desapego, buscaba una perspectiva encarnada, donde el cuerpo, la memoria y la experiencia tuvieran un rol central en la producción de conocimiento. Para encontrar respuestas, seguí los caminos que trazaron las filósofas estadounidenses Sandra Harding y Donna Haraway al hablar de la epistemología crítica feminista.

Sus propuestas, que surgieron en la segunda ola del feminismo en EE.UU. (Deharbe, 2020), critican la búsqueda de una objetividad totalizadora, absoluta, trascendente y masculinizada de la ciencia moderna. Por lo contrario, ellas defienden una práctica científica parcializada, del cuerpo y de lo que llaman “punto de vista feminista”. En palabras de Haraway:

Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas. [...] ¿Cómo ver? ¿Desde dónde ver? ¿Qué limita la visión? ¿Para qué mirar? ¿Con quién ser? ¿Quién logra tener más de un punto de vista? ¿A quién se ciega? ¿Quién se tapa los ojos? ¿Quién interpreta el campo visual? ¿Qué otros poderes sensoriales deseamos cultivar además de la visión? (1995, p. 33)

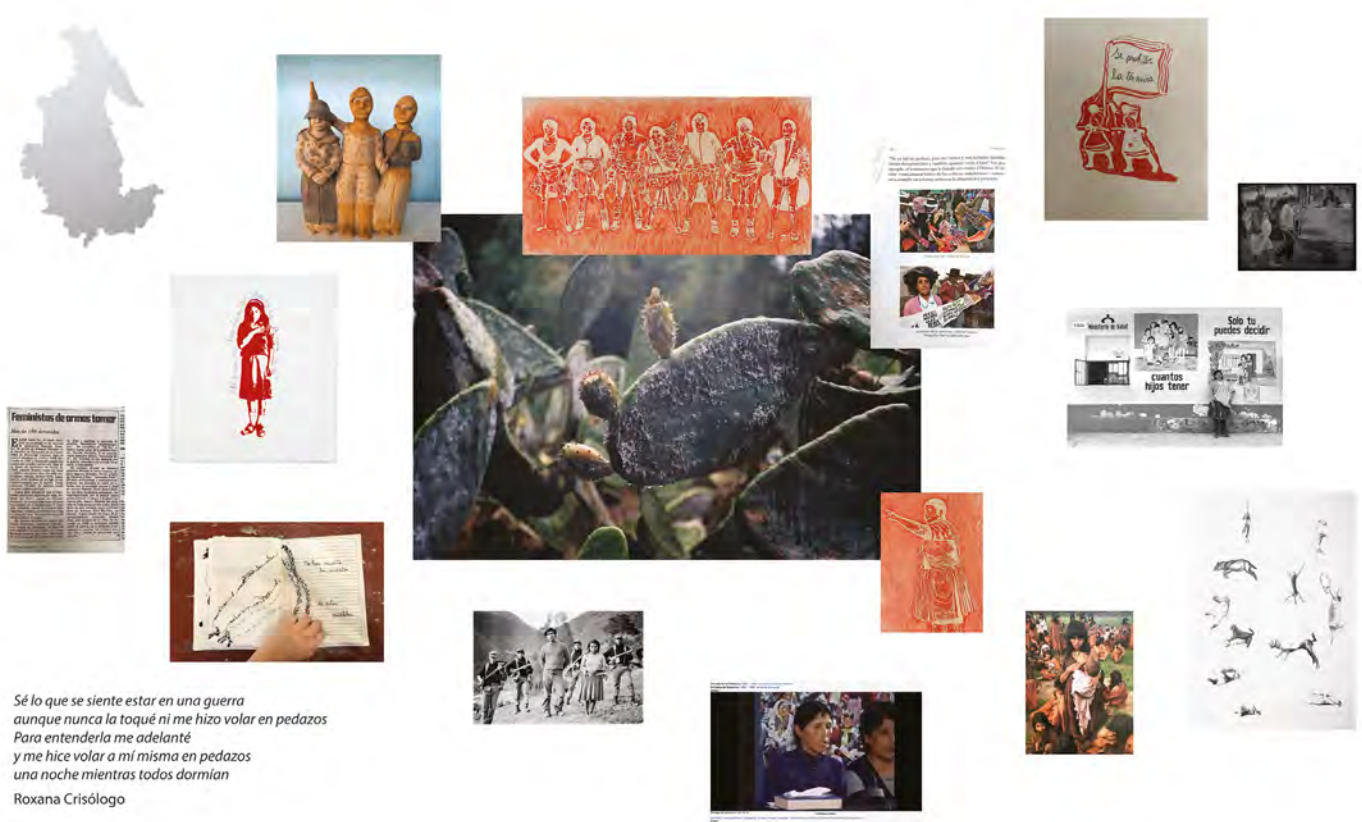
<sup>2</sup> Como parte del estado de la cuestión, incluyo una selección de trabajos académicos que pueden ser revisados, pues reflexionan sobre arte y el CAI en Perú.

- Libros: *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú* de Vich, V. (2015); *El arte desde el pasado fracturado peruano* de Milton, C. (2018); y *Los cajones de la memoria* de Ulfe, M. (2011).
- Tesis de maestría y doctorados: *Mama Quilla. Los hilos (des)bordados de la guerra: arpilleras para la memoria* [Trabajo de fin de máster, Universidad Pontificia Católica del Perú] de Bernedo, K. (2011); y *Arte, mujer y propaganda política: Narrativas y reconfiguraciones de género en el PCP-SL* [Trabajo de fin de máster, Universidad Pontificia Católica del Perú] de Guerrero, V. (2015).
- Artículos: Por una resemantización decolonial del rojo, en *Investigaciones en Arte y Diseño*, de Ballón, A. (2018); y *Fotografía, temporalidad y memoria: Yuyanapaq. Para Recordar* (2003) y *Uchuraccay* (2018) de Franz Krajnik, en *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, de Wurst, D. (2022).

Todas estas preguntas nos hablan de la importancia de la mirada al momento de investigar y no solo orientan la producción científica, sino también el acto mismo de mirar imágenes y producir sentido a partir de ellas. Responderlas nos obliga a posicionarnos como creadoras de conocimiento. Por esa razón, uno de los puntos más importantes para internarse en la investigación artística es preguntarse cuál es nuestro lugar de enunciación. Llevando esta idea a la producción de conocimiento desde América Latina, podemos observar que se complementa con la propuesta de la filósofa y activista Djamila Ribeiro, quien articula el concepto de lugar de enunciación como una herramienta crítica para cuestionar la supuesta universalidad de la experiencia blanca, masculina y occidental. Según Ribeiro:

Figura 1. Montaje visual de investigación, Alvarez Capuñay, S. 2024. [Edición digital].

[...] el lugar que ocupamos socialmente nos hace tener experiencias distintas y otras perspectivas. La teoría del punto de vista feminista y el lugar de enunciación nos hace refutar una visión universal de mujer y de negritud, así como hace que hombres blancos, que se creen universales se racionalicen, entiendan lo que significa ser blanco como metáfora de poder. (2020, p. 96).



Esta propuesta ayuda a ubicar nuestros discursos y a ser conscientes del de los demás para realizar una investigación desde una perspectiva feminista. Así como también nos hace entender que no hay una identidad de mujer universal<sup>3</sup>. Para

3 Para la filósofa decolonial argentina María Lugones en su artículo *Colonialidad y género* (2008), el término universal de 'mujer' es racista, pues oculta a los cuerpos de las mujeres "colonizadas". Esta universalización del término ha sido trabajada desde la mirada de mujeres blancas y europeas y se refiere a las "hembras burguesas blancas heterosexuales". Por ello, la interseccionalidad nace a partir de los pensamientos y sentires de "las mujeres de color" que no se ven como víctimas del sistema, si no como protagonistas de los feminismos del sur: los feminismos decoloniales.

hablar del concepto de mujeres, necesitamos de la interseccionalidad: incluir las categorías de raza, género, clase y sexualidad. Aplicarlas a nosotras mismas nos ayuda a reconocer nuestro lugar de enunciación. Al tratarse de una temática que implica estudiar el impacto del CAI en los cuerpos de personas vulnerables, he intentado hablar desde el respeto y la cautela. Mi lugar de enunciación es el de una mujer peruana, migrante, mestiza, cisgénero, heterosexual, de clase media. A pesar de ser peruana, no tengo la misma historia de las mujeres que investigo. Me separa el privilegio de no haber vivido las violencias a las que ellas se vieron sometidas. Menciono esto no como un ejercicio identitario, sino para delimitar los alcances y límites de mi mirada, especialmente cuando me aproximo a los cuerpos de mujeres que han vivido experiencias de violencia que yo no he atravesado.

Además de plantearnos desde dónde vemos, podemos preguntarnos qué es lo que estamos mirando. Al encontrarnos dentro de la investigación artística, hablamos, sobre todo, de imágenes. Para orientarme en mi investigación, he seguido los pasos de dos pensadores: por un lado, la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui y por el otro, el historiador del arte estadounidense W. J. T. Mitchell. A pesar de sus diferencias geopolíticas y epistemológicas —una desde el horizonte decolonial andino y el otro desde del campo anglosajón del pensamiento visual—, ambos proponen formas de relación con las imágenes que desbordan la mirada representacional propia de la modernidad y que otorgan agencia a las imágenes.

Rivera Cusicanqui habla sobre la importancia de observar con ojos críticos aquello de lo que ya se participa. Esto implicaría tomar distancia, desfamiliarizarse de lo conocido y del hábito. De esta forma, se crea un nuevo modo de ver, donde la “interpretación individual” debe estar atenta a las experiencias inmediatas de lo vivido o, según Cusicanqui, lo que Charles Wright Mills llama “los grandes problemas de la época”. Me conecté con Rivera Cusicanqui por su ímpetu y aliento a mirar con perspectiva crítica las imágenes que nos rodean. Para entender mejor su pensamiento, ella propone hacer una diferenciación entre la antropología y la sociología:

La antropología es una sociología aplicada a una sociedad o grupo ajeno mientras que la sociología es una antropología aplicada a la propia sociedad. Desde el punto de vista de lo visual, la sociología de la imagen sería entonces muy distinta a la antropología visual, en tanto que en ésta se aplica una mirada exterior a lxs otrxs y en aquella él/la observadora se mira a sí misma en el entorno social donde se desenvuelve (Rivera, 2015: 21).

Siguiendo esta línea, quise observar el entorno en el que crecí y me di cuenta de que esas imágenes están mucho más cerca de mí de lo que pensaba. El CAI fue registrado por muchos fotoperiodistas y documentales. Crecer en los años 90 en Perú, fue observar estas imágenes desde muy pequeña en la prensa y la televisión. A pesar de que muchas no están dentro de lo que consideramos prácticas artísticas, sí forman parte de esta investigación y de este “pensar con imágenes” (Figura 1 Figura 5).

En ese sentido, resulta pertinente seguir los pasos de W. J. T. Mitchell cuando se pregunta ¿qué quieren las imágenes? Mitchell plantea que la experiencia huma-

na ha recurrido históricamente a las imágenes para sostener prácticas relacionadas a la espiritualidad, la idolatría y el fetichismo. Es decir, los seres humanos han subjetivado las imágenes ancestralmente y les han dado un valor simbólico fuera del lógico racional moderno que dice que no tienen agencia. Sin embargo, incluso hoy, las imágenes siguen teniendo un poder animista sobre nosotros. Mitchell señala, por ejemplo, lo difícil que resulta destruir el retrato de una madre, o cómo los historiadores de arte hablan de las imágenes como si tuvieran sentimientos, voluntad o carácter.

En lugar de imponernos frente a la “personalidad de las imágenes”, él nos invita a escuchar sus síntomas, a leerlas desde sus propios signos, sin buscar dominar su sentido. No obstante, Mitchell también advierte que las imágenes no poseen tanto poder como se cree, ya que por sí mismas no movilizan ni llaman a la acción a quien las mira. Por lo tanto, las considera dentro de un grupo subalterno. Entonces, si las imágenes no tienen el poder que creemos, ¿qué tienen que decirnos?:

[...] El problema está en perfeccionar y complicar nuestra estimación de su poder y de la manera en la que trabaja. Es por eso que desplazo la cuestión desde lo que las imágenes *hacen* hacia lo que *quieren*, desde el poder hacia el deseo, desde el modelo de poder dominante que se ha de contrarrestar hacia el modelo del subalterno que se ha de interrogar o (mejor) invitar a hablar. Si el poder de las imágenes es como el poder de los débiles, eso podría indicar por qué su deseo es fuerte en correspondencia: para compensar su real impotencia. (Mitchell, 2017, p. 59).

En conjunto, las perspectivas de Haraway, Ribeiro, Rivera Cusicanqui y Mitchell, aunque con sus diferencias epistemológicas, me han permitido construir una metodología que asume el acto de mirar no como un ejercicio neutral, sino como una práctica situada, afectiva y política. Tomar conciencia del lugar de enunciación me permite hablar, también, de los límites de mi propia mirada y de la dimensión corporal en esta investigación. Haraway y Ribeiro elaboran una crítica al sujeto de estudio desde la perspectiva del conocimiento situado, sus aportes sobre la mirada pueden extenderse —más allá del sujeto observado— al campo de las imágenes. Así, el concepto de una mirada encarnada, situada y ética se articula, también, con la propuesta de Rivera Cusicanqui sobre la sociología de la imagen y con la idea de descubrir el deseo de las imágenes planteada por Mitchell. En ambos casos, se reconoce que las imágenes son entidades vivas con historia, con capas de sentido que pueden interpelarnos.

Con ello, es más evidente que para entender las imágenes que analizo, necesito también entender a los sujetos que están presentes en esta: quiénes las producen, las habitan o las observan. Es de esta forma que la mirada encarnada se aplica en triple dirección: los sujetos de estudio, los cuerpos representados y las imágenes en sí mismas. Esta mirada no busca hablar por las otras, sino pensar con ellas, con sus imágenes, sus silencios y sus contradicciones.

## Puntos de partida

La metodología que he usado para esta investigación no responde a un diseño preestablecido, es más bien el resultado de una práctica que se fue formando a medida que observaba, dudaba y producía. En ese sentido, el proceso investigativo ha sido tan importante como los materiales analizados. Es decir, la forma de mirar, de viajar, de recolectar información, de escribir y de crear ha moldeado el campo de estudio. A continuación, desarrollaré cómo mi proceso migratorio, la bibliografía situada, el trabajo de campo —elaboración de entrevistas y observación— y la práctica artística forman parte de la metodología de esta investigación artística.



Figura 2.  
*Esculturas de barro*, Tineo, R. 2019. [Arcilla de baja temperatura pigmentada]. Archivo personal de la autora.

Para contextualizar esta trayectoria, es necesario volver al punto de partida: mi primer acercamiento al campo de la investigación artística. En el año 2018, cursé el Máster en Investigación y Creación Artística (MIAC) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. En este espacio, discutíamos alrededor de ciertas preguntas: qué significa investigar desde el arte, un concepto del que se empezó a hablar desde hace algunas décadas; cómo pueden insertarse los procedimientos provenientes de las prácticas artísticas en estructuras académicas más rígidas; y en qué se diferencia —o no— de los métodos empleados en las ciencias sociales y humanidades. Consideramos que este tipo de investigación no sigue, de primeras, una estructura establecida. Sus raíces son heterogéneas y su relación con la materia es muy diversa y volátil.

En clase, reflexionábamos sobre cómo incorporar lo híbrido, lo transdisciplinar, la prueba, el error, las derivas, lo inesperado, lo sensible dentro de un marco científico académico. Como comentan los investigadores Laura de La Colina y José Enrique Mateo León: “[...] es un campo de acción, reflexión, análisis y

difusión que se configura a partir de ensayos, esbozos, tanteos y borradores que siempre parece estar dispuesto a cambiar de nombre, a ensanchar sus márgenes y a modificar sus condiciones” (Mateo y Colina, 2022, p. 1054). La investigación artística es un terreno de arenas movedizas que desde lejos parece estable, pero que se transforma en cuanto se pisa. Sin embargo, si hay algo que une a quienes trabajamos en este campo, podría ser, entre otros objetivos, el deseo de pensar con imágenes.

Comencé a entender, entonces, lo complejo de una (in)disciplina sin padre ni madre, que se forma en el cruce de las prácticas artísticas, el estudio de la imagen y la reflexión estética. Precisamente, ese fue uno de los motivos por los que decidí emprender una tesis doctoral sobre la reverberación de la violencia de género en las prácticas simbólicas de mujeres artistas peruanas contemporáneas a partir del CAI en Perú. Hoy puedo decir que este trabajo ha nacido de una forma de conocimiento que abraza la observación, la vulnerabilidad, la incertidumbre, los titubeos y que –a pesar de trabajar con imágenes– reclama la presencia del cuerpo y de otros sentidos.

Como he mencionado anteriormente, el factor geográfico ha sido determinante para entender cómo se ha construido metodológicamente esta investigación. Aunque el campo de estudio está ubicado en Perú –especialmente en las ciudades de Lima, Ayacucho y Cusco–, mi trabajo como investigadora comenzó con mi proceso migratorio. Nací en Lima, pero migré a Madrid en el 2017. Esta lejanía física y afectiva alentó una forma distinta de mirar mi cotidianidad pasada y despertó en mí el deseo de llenar un vacío respecto al CAI y su impacto en los cuerpos de las mujeres. Quizá la poeta peruana Victoria Guerrero pueda decirlo mejor: “Como no te reconoces a ti en este verso de soltera que emigra de / su casa / Porque ya no tiene a donde más inmigrar / Sino es al centro exacto de sí misma / Donde alguien bate unos tambores ancestrales.” (Guerrero, 2019, p. 29).

Migrar me llevó a pensar qué era ser una mujer peruana y, rápidamente, comprendí que no se puede hablar desde una generalización. Más allá de narrar esto como un dato autobiográfico, considero que esta pregunta ha moldeado la metodología de esta investigación. Seguí dos condiciones muy claras: por un lado, construir una base bibliográfica compuesta mayoritariamente por autoras peruanas, y/o latinoamericanas; por otro, realizar viajes de trabajo de campo a Perú. Entre medias, apareció naturalmente la práctica artística. Durante los primeros años, sentí la distancia como un obstáculo para acercarme a los relatos y a las imágenes. Sin embargo, esta ausencia se transformó en energía investigativa: un hambre voraz de leer, observar, entrevistar, indagar. Necesitaba de toda la documentación escrita y publicada en Perú, porque necesitaba situar la investigación con argumentos analíticos de autores que estuvieran trabajando sobre el terreno. Esto no excluye, por supuesto, el diálogo con escritores de Europa y de Norteamérica, pero las voces *in situ* consolidan una mirada más localizada<sup>4</sup>. Sin

<sup>4</sup>Por ejemplo, en el presente artículo, incluyo a pensadores de diferentes espacios geográficos y epistemológicos, cuyas ideas son importantes para hablar de un conocimiento situado y un pensar con imágenes.

embargo, pocas editoriales españolas han publicado libros de ensayo sobre la situación política social peruana<sup>5</sup>, la bibliografía peruana no está publicada en línea ni llega a circular en el norte global. Este vaivén entre territorios ha permitido que no sienta la lejanía como un impedimento; más bien, me ha llevado a desarrollar una cercanía epistemológica.

Realicé dos viajes a Perú dedicados exclusivamente a la investigación. Acercarme a aquellos territorios moldeó una parte muy importante de esta metodología, ya que me ayudó a delimitar mi campo de estudio y a orientar los objetivos. Así como sembró las raíces de mis últimos proyectos artísticos. He visto, de esta forma, cómo mi práctica artística influyó en mi forma de investigar desde el arte y viceversa.

Realicé el primer viaje en 2019, a las ciudades de Huamanga y Huanta en Ayacucho, epicentros andinos del CAI. No partí con un sujeto de estudio claro, sino con la necesidad de observar y dejarme afectar. Recorrí espacios relacionados con la memoria: la plaza de armas, el Museo de la Memoria de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), el parque de la memoria, el cementerio, el Santuario de la memoria “La Hoyada” de ANFASEP, la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, el obelisco de la pampa de la quinua, el barrio de Santa Ana, entre otros.

Uno de los momentos más reveladores surgió de manera fortuita: mientras preguntaba por mujeres artesanas en el barrio de Santana, unos vecinos me indicaron que debía subir todas las cuestas de un cerro para encontrarla. Dentro de una tienda de alimentación, localicé a la artista Rosalía Tineo, quien me recibió en su casa-taller y me compartió sus esculturas de barro (Figura 2) y su historia familiar<sup>6</sup>: su familia fue acusada de senderista y sufrió graves consecuencias. Ese encuentro orientó mi sujeto de estudio y comencé a buscar artistas mujeres que trabajen desde la herida, la memoria y la transmisión afectiva.

La segunda experiencia crucial fue mi visita a la ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú), donde conocí a mujeres activistas y víctimas que gestionaban la asociación. Muchas se trasladaban, desde pueblos lejanos, todos los miércoles de cada dos semanas para tener noticias sobre sus desaparecidos. Me llamó la atención que muchas eran nombradas como “viuda de”. Entrevisté a Adelina García, entonces directora de la asociación, le pregunté qué colores de pollera usaba durante del CAI. Mencionó varios excepto el rojo.

<sup>5</sup>El único libro académico que he encontrado hasta la actualidad es el de Romero, M. (2024), *Las mujeres de Sendero Luminoso y MRTA*, publicado por Los libros de la catarata. Algunos ejemplos de libros publicados en España en ficción son *La sangre de la aurora* de Salazar (2020) publicado por Malas Tierras y *El año del viento* de Pacheco (2024) publicado por Ediciones Destino; mientras que en poesía están *Berlín* de Guerrero (2019) publicado por Esto no es Berlín y *Persona* de Agüero (2025) publicado por Ediciones Comisura.

<sup>6</sup>Rosalía Tineo es una artista peruana nacida en Huamanga, Ayacucho. Proviene de una familia de artesanos especializados en la escultura en barro, tradición que ha heredado y resignificado a través de su práctica artística. Su obra está profundamente marcada por la memoria familiar y colectiva de la violencia vivida durante el CAI. Sus piezas forman parte de la colección permanente del Museo de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) en Lima, Perú, donde se reconoce su aporte como artista a la construcción de una memoria plural del conflicto. Para un análisis más profundo de su trabajo revisar Álvarez (2021).

El rojo fue muy estigmatizado por el Estado debido a que el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL) se había apropiado simbólicamente de él. Usarlo —sobre todo siendo campesina e indígena— podía ser motivo de sospecha. Adelina me contó que en la actualidad tampoco lo usaba: Ya no uso rojo, me dijo, y esa frase se convirtió en el título de un proyecto artístico posterior, que desarrollaré más adelante, donde exploré la censura de ese color como síntoma de trauma y color político.

El segundo viaje fue a inicios del 2025, a la comunidad de Mahuaypampa (Figura 3), ubicado en el distrito de Maras, en el Valle Sagrado de Cusco. Esta vez, busqué acercarme a mujeres que habían sido víctimas de las esterilizaciones forzadas durante el Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (1996-2000) del gobierno de Alberto Fujimori. Esta política derivó en un sistema masivo de esterilizaciones forzadas que afectó a aproximadamente 270 000 mujeres y, de manera desproporcionada, a campesinas indígenas, analfabetas y muchas de las cuales no hablaban español (Ballón, 2014). Me interesaba, particularmente, el impacto cultural de este programa: muchas de ellas, además del daño físico y emocional, habían perdido su vínculo con el tejido tradicional en *kallwa* (telar de cintura ancestral).

Según el libro *Memorias del caso peruano de esterilizaciones forzadas* de la artista e investigadora Alejandra Ballón, al no poder sentarse y tensar los hilos con el vientre —la zona que llaman “la madre”—, dejaron de tejer como consecuencia de las operaciones, sin mínimos estándares de salubridad, a las que fueron sometidas. Conocí a algunas de estas mujeres gracias al proyecto llamado *Ikumi*<sup>7</sup> realizado por Ballón en la *Casita de la sanación* de la excongresista Hilaria Supa en la provincia de Anta, Cusco. Este proyecto consistía en crear testimonios visuales de las víctimas a través de telares y bordados que ellas mismas crearon. Para que esto sea posible, se reunió a ocho mujeres que tejían en *kallwa* antes de ser esterilizadas. Se llevó a mujeres tejedoras de la zona para que realizaran los talleres y volvieran a conectar con el tejido. Además, se reunió a los familiares de las víctimas para que conocieran a fondo las historias de sus madres, abuelas o tías, ya que muchos no sabían lo que les había sucedido. Sus descendientes no habían recibido el conocimiento del tejido de sus madres, pues no las vieron tejer de niños. Esa ruptura de transmisión de conocimiento se fue suturando con la interacción de los familiares con el tejido. El tejido de los *chumpis*<sup>8</sup> se convirtió, entonces, en puente generacional, memoria corporal, y forma de reparación.

En Mahuaypampa, realicé entrevistas colectivas y personales, comimos y tomamos chicha de jora, conversamos sobre sus historias y sobre lo que aún duele. No buscaba extraer información ni crear una pieza artística con las fotos y vídeos que realicé, quería estar allí, escuchar con respeto, caminar por sus campos y observar sus entornos. Ninguno de los viajes siguió una estructura académica tradicional, fueron experiencias metodológicas intuitivas, afectivas y no lineales. El tiempo que disponía para cada uno de ellos era muy corto y surgieron muchos imprevistos. No buscaba “datos puros”, sino pistas, gestos,

Figura 3. Mahuaypampa, distrito de Maras, Valle Sagrado de Cusco. Alvarez Capuñay, S. 2025. [Fotografía analógica]. Archivo personal de la autora.

7 Para tener más información sobre este proyecto, se pueden revisar los reportajes periodísticos publicados en los periódicos *The Guardian*, de EE. UU. y en *La República*, de Perú, por Justiniani (2004) y Delon (2024), respectivamente.

8 “Cinturón” en quechua.



texturas. Lo importante no era producir pruebas, sino permitirme ser interpe-  
lada: quería ser testigo y escuchar lo que sea que tuvieran que decirme. Tenía  
ganas, sobre todo, de caminar, observar y hablar, a pesar de que, en algunos  
momentos, no entendiese el idioma ni algunos códigos culturales. Así, fui  
construyendo una forma de conocimiento que responde a la presencia y a la  
escucha encarnada.

## Pensar con imágenes: recorridos visuales y afectivos del conflicto

A continuación, describiré algunas imágenes de artistas peruanas que han  
sido cruciales para adentrarme en esta investigación y en el marco teórico men-  
cionado<sup>9</sup>. Estas no son documentos fijos ni ilustraciones neutras del pasado,  
son fragmentos, gestos, huellas. Algunas forman parte de obras artísticas con-  
temporáneas; otras, circulan en archivos populares, en la prensa, en álbumes  
familiares<sup>10</sup>, en la memoria dispersa de quienes vivieron el conflicto.

Una de las primeras imágenes que me atravesó al iniciar mi tesis doctoral  
fue una fotografía de una performance del colectivo artístico Alfombra roja<sup>11</sup>  
(Figura 4), realizada en 2013 en la Municipalidad Metropolitana de Lima<sup>12</sup>.  
En medio de las sillas del público, una fila de mujeres vestidas de rojo —las  
primeras vestidas con sombreros, polleras, ojotas y trenzas; otras con camisetas  
y zapatillas— yacían echadas sobre el suelo, una detrás de otra. Esta acción  
acompañaba al Tribunal de Conciencia por Justicia para las mujeres Esterilizadas  
Forzosamente y las Mujeres Víctimas de Violencia Sexual durante el Conflicto  
Armado Interno y fue una de las primeras veces en que víctimas andinas de esteri-  
lizaciones forzadas participaron en una performance pública. Me sorprendió verlas  
en primera línea protestando simbólicamente por lo que les habían hecho. Al ver  
esta imagen pensé: ¿dónde estaba yo en ese momento?, ¿por qué no conocía este  
proyecto?, ¿por qué no sabía sobre la terrible violencia del Estado hacia mujeres  
indígenas? Metafóricamente hablando, la imagen de la alfombra roja de mujeres  
me dirigió hacia un inminente recorrido visual feminista sobre el CAI. Surgió en  
mí un deseo de impregnarme de ese mundo y de encontrar más imágenes. Pero  
con ello vinieron también las dudas éticas: ¿cómo investigar estas violencias sin  
apropiarme? y ¿cómo mirar sin volver a violentar?

En esta investigación, miro lo que otras mujeres miran; a su vez, ellas miran  
directamente algunos sucesos del CAI. Para abordar esta complejidad, propongo  
leer las imágenes desde tres capas simultáneas:

### 1. El testimonio directo: las historias reales de violencia hacia distintos

11 Alfombra Roja es un colectivo artista feminista fundado en Perú en 2013. A través de performances en el espacio público, visibiliza y denuncia las violencias de género. Sus acciones resemantizan la “alfombra roja” como símbolo de protesta, utilizando el cuerpo vestido de rojo y echado en el suelo como herramienta política y poética para exigir justicia y memoria. Para más información revisar el artículo Ballón, A. (2018) *Por una resemantización decolonial del rojo*. En *Investigaciones en Arte y Diseño*, 2, 196 – 219.

12 Alfombra roja [página de facebook]. Consulta: 27 de febrero del 2025.  
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.316902241785730&type=3>

9 Al ser un artículo académico de poca extensión, hago una pequeña selección de imágenes de artistas peruanas.

10 El caso del libro híbrido *Persona* de José Carlos Agüero hace un acercamiento poético, reflexivo y político a las fotografías de su archivo familiar desde la memoria.

grupos de mujeres peruanas (esterilizaciones forzadas, desapariciones, violencia sexual de parte de las fuerzas del orden, desplazamientos, etc.). Aquí estaríamos hablando del trauma.

2. Las producciones artísticas: cómo estas historias son traducidas, resignificadas o evocadas por artistas mujeres.
3. La capa interpretativa: mi lugar como investigadora al mirar las imágenes de las artistas, desentrañar sentidos, ponerlas en diálogos y construir memoria.



Figura 4.  
Performance de Alfombra roja en el Salón de los Espejos de la Municipalidad Metropolitana de Lima, Perú. Ballón, A. 2023. [Fotografía digital].

Enfrentarse a esos acontecimientos de violencia necesita de mucha delicadeza, responsabilidad y ética, y, también, de un compromiso político, académico y social que me interesa resaltar. Realizar esta investigación desde una perspectiva de género contribuye a que la objetividad académica sea también un espacio de lucha y contestación que expanda nuevas maneras de mirar (Haraway, 1996).

La búsqueda de estas artistas peruanas nació desde un profundo deseo de escuchar otros discursos sobre el CAI. Hoy en día, siguen profundizando en las huellas que dejó la violencia llevando sus prácticas artísticas hacia territorios de dolor, memoria y resistencia. A lo largo de estos años, he reunido dibujos, performances, fotografías, piezas textiles, proyectos multimedia, videoarte, películas de ficción, documentales e incluso poesía y literatura creada por artistas mujeres. Buscarlas, seleccionarlas, entrevistarlas, conocerlas, acogerlas y abrirles espacio

en los círculos académicos —tanto de Perú como en España— ha sido parte de un ejercicio ético y afectivo de escucha: una manera de resaltar lo que cada una tiene que decir desde su singularidad. Sus imágenes me han ayudado a encontrar las mías y juntas armamos un frente que persiste ante discursos violentos de negación y olvido.



Figura 5. Detalle del montaje de prensa de la exposición Ikumi de los artistas Taza, L. y Bourbón, T. Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión (LUM), Lima- Perú, 2020. Imagen tomada de Ciriaco, M. (2025).

Antes de emprender esta investigación, había leído y visto muchos discursos sobre el CAI desde una mirada masculina: libros de ensayo, películas, documentales, novelas, fotorreportajes. No había llegado a lo que habían producido las mujeres. El Informe Final de La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)<sup>13</sup> y el Museo de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM)<sup>14</sup> son los espacios oficiales desde los que el Estado ha narrado la historia del conflicto. Ambos intentan abordar las múltiples aristas de la guerra, tanto la

13 La CVR fue creada en el 2001 durante el gobierno de transición asumido por el presidente Alberto Paniagua después del desvelamiento de los “vladivideos” y la fuga del país del presidente Alberto Fujimori en el año 2000. El Informe Final se publicó en el 2003. Consta de nueve tomos donde se narran los hechos sucedidos durante los veinte años que duró la guerra.

14 El Lugar la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) del Ministerio de Cultura es un museo donde se narra y recuerda visualmente los años del conflicto armado interno. Fue inaugurado en Lima en diciembre del año 2015 durante el gobierno del presidente Ollanta Humala.

violencia perpetrada por el PCP-SL, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y las fuerzas armadas. Sin embargo, no profundizan en los distintos tipos de violencia específica contra las mujeres. Por ejemplo, ninguno de estos espacios hace referencia en sus discursos<sup>15</sup> al Plan Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar.

Hasta la fecha, el Estado peruano no ha producido una investigación oficial sobre estos hechos. Para acercarse a este caso, es necesario recurrir a trabajos académicos —libros de ensayo, y tesis de máster y doctorado— publicados en universidades peruanas y extranjeras, así como a una serie de proyectos artísticos, muchos de ellos articulados desde el *artivismo*. Es el caso del colectivo Alfombra roja, el proyecto *Ikumi* de Alejandra Ballón, el Quipu Project del Estudio Chaka o las performances del colectivo No sin mi permiso, entre otros. Son ellas quienes han puesto el cuerpo en investigar, crear y difundir. Desde sus prácticas, han tejido archivos alternativos que desafían el silencio oficial.

Como parte de mi metodología, he realizado distintas entrevistas a artistas —tanto de forma presencial en Lima y Madrid, como a través de la virtualidad— con el objetivo de comprender a profundidad sus trabajos. En estas conversaciones, descubrí que muchas de ellas también se sitúan en sus propias investigaciones artísticas, desde donde desarrollan sus proyectos<sup>16</sup>. No hay un discurso unificado ni categorizador: cada una va aterrizando y traduciendo su parte de la historia. Algunas trabajan desde su biografía, otras desde el estupor, otras desde el silencio o las heridas que aún reverberan. Así, las imágenes que producen constituyen nuevas formas de conocimiento, pues son “[...] manifestaciones que nos proporcionan, al menos, dos campos de estudio: por un lado, las condiciones en las que las vemos; por otro, ensayar acerca de los aportes que, inicialmente, podemos considerar propios de ellas” (Mateo y Colina, 2022: 1058). Lo que cuentan las imágenes de estas mujeres desenmascara verdades, rompe silencios y ofrece una visión parcial y delicada de todo el complejo engramado del CAI desde una perspectiva de género.

Como parte de mi proceso doctoral, seleccioné una serie de estas imágenes, las imprimí y las desplegué sobre la pared (Figura 1). Esta disposición me permitió observarlas en conjunto, explorar sus conexiones, reconocer puntos en común, contradicciones, resonancias y vacíos. Este entramado visual múltiple y no lineal se convirtió en una herramienta fundamental para esta investigación. A partir de ellas, se conforma un sujeto colectivo visual que encarna distintas formas de mirar y, con ello, distintas particularidades de lo que podríamos llamar una “objetividad situada”. Ya no eran proyectos artísticos, sino imágenes que

<sup>15</sup>Dentro de su colección permanente, el LUM no expone el caso de las esterilizaciones forzadas. Sin embargo, se ha realizado una exposición itinerante de este caso, el proyecto fotográfico *Ikumi. Esterilizaciones forzadas en el Perú* de las fotógrafas Liz Tasa y Tadeo Bourbon en marzo del 2020.

<sup>16</sup>Al no poder mencionarlas a todas en este artículo, dejo algunos ejemplos de proyectos artísticos con este enfoque, además de los incluidos en el texto. La exposición *El fuego de los niños* de la artista arequipeña Nereida Apaza; los videoarte *Scenarios y Liminal* de la artista limeña Maya Watanabe; el corto documental *Otras madres* de la artista trujillana Ingrid Pumayalla; los proyectos *Invisible, Algo que vino y se fue, Todos los perros van al cielo* y *El Otro, El Mismo* de la artista ayacuchana Claudia Martínez Garay; la película *Canción sin nombre* de la cineasta limeña Milena León; entre otros.

conversaban entre ellas. Gracias a las imágenes de estas artistas, accedemos a la especificidad de las opresiones vividas por las poblaciones más vulnerables durante y después del conflicto.

En ese sentido, las propuestas de objetividad feminista y conocimientos situados de Donna Haraway iluminan el enfoque de esta investigación:

Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza. (1996, p. 335).



Figura 6.  
Gabinete de Incomodidades Coloniales II. Gamarra. S. 2021. Exposición *Buen gobierno*, Sala Alcalá 31, Madrid, España. [Pintura al óleo]. Archivo personal de la autora.

He hablado de obras o producciones artísticas como si fuesen conceptos en sí mismos, pero son conjuntos de imágenes que se encuentran en museos, libros, páginas webs, redes sociales, iglesias, pósteres en la calle, periódicos, entre otros. Si bien mi campo de estudio está enfocado en proyectos artísticos realizados por mujeres, mi investigación se ha expandido hacia un conjunto más amplio de imágenes que circulan fuera del campo artístico: archivos de prensa, grafitis callejeros, testimonios audiovisuales, fotogramas de películas, cuadernos, anuncios, pósteres en la calle, entre otros. Todas estas imágenes configuran un archivo afectivo que se activa a partir de la experiencia, la memoria y el deseo de entender.

Mi proceso migratorio y mi entrada al mundo de la investigación artística hizo que pensara bajo qué parámetros de imágenes crecí. Empecé a buscar aquellas que no circulaban: las que no se publicaron o que quedaron en carpetas olvidadas. Empecé a recolectarlas casi intuitivamente, guardándolas en una carpeta digital que funciona como un archivo personal de reverberaciones visuales. Tenerlas presentes y archivadas se vuelve un acto político. En este archivo, no todas las imágenes hablan con claridad. Algunas se contradicen entre

sí o se miran con recelo. Pero es justamente esa fricción la que me interesa: la posibilidad de leer entre lo visible y lo omitido.

Al respecto, la Figura 5 muestra algunos recortes de periódicos que hablan sobre la violencia de las esterilizaciones forzadas durante el momento en que estaba sucediendo<sup>17</sup>. La inclusión y la agrupación de estas imágenes en la exposición *Ikumi* de las artistas y fotógrafas Taza y Bourbon se vuelve necesaria para mostrar —y reafirmar— más evidencias de los casos denunciados en el mismo momento que estaban ocurriendo. Todas esas imágenes se necesitan, porque crean el contraste necesario para profundizar en el complejo entramado del CAI y las esterilizaciones forzadas desde el archivo. Nuestro trabajo aquí es darles independencia y, como menciona Mitchell (2017), profundizar en ciertas preguntas:

[...] ¿de qué carece esta imagen?; ¿qué es lo que omite? ¿Cuál es su área de borrado?, ¿su punto ciego?, ¿su manchón anamórfico? ¿Qué excluye el marco o el límite? ¿Qué nos evita ver su ángulo de representación y qué evita mostrar? ¿Qué necesita o demanda del espectador para completar su trabajo? (p. 76)

Otro de los ejemplos que ilustra los cuestionamientos que pueden generar las imágenes es el trabajo de la artista peruana Sandra Gamarra. Su exposición individual *Buen gobierno*, presentada en la sala Alcalá 31 en Madrid en septiembre del 2021, estuvo conformada por cuatro salas. Me enfocaré y hablaré muy brevemente de la cuarta: el *Gabinete de Incomodidades Coloniales II*. En esta, se exhibía su serie de pinturas *Imágenes crocantes en un ambiente húmedo* (2014), dispuesta debajo de las pinturas del sistema de castas<sup>18</sup> (Figura 6). Los óleos de Gamarra muestran en su centro retratos de niños y adolescentes —con rasgos que evocan procedencia andina y campesina— que fueron afectados por el CAI<sup>19</sup>. Justo encima de ellos, se encontraban dos pinturas, la N.º 5 y N.º 4 del sistema de castas, que retratan a una familia blanca —padre, madre e hijo— y contienen las siguientes inscripciones: *Español y Mestiza producen Quarterona de mestizo y Mestizo y Mestiza producen Mestiza* respectivamente. Esta disposición no es una decisión inocente ni arbitraria: la artista plantea aquí un gesto crítico de confrontación.

El montaje sugiere que esa familia blanca, colonial y jerárquica sostiene simbólicamente el privilegio de lo mestizo con “sangre española”, a diferencia de todos los niños indígenas de las pinturas de Gamarra, marcados por el abandono,

17 Como se ha mencionado anteriormente, estas notas de prensa impresas —algunas con imágenes— formaban parte de la exposición *Ikumi* de Liz Taza y Tadeo Bourbon; sin embargo, estas provienen del apartado de prensa de la web del Archivo del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF). En esta podemos encontrar noticias sobre el tema entre los años 1996 – 2013. Consulta: 22 de julio del 2025.  
<https://1996pnsrpf2000.wordpress.com/prensa/>

18 Esta serie de veinte pinturas al óleo, conocidas también como *Pinturas de mestizaje*, son atribuidas al artista cuzqueño Cristóbal Lozano y a su taller. Fueron encargadas por el Virrey Amat en 1776 y actualmente están ubicadas en el Museo de Antropología de Madrid. Las pinturas de castas fueron pensadas para dar a conocer en España y Europa los distintos grupos raciales que convivían en Perú y las mezclas que se establecían entre ellas.

19 Según una entrevista que le realicé a Gamarra en el 2024, ella cuenta que esas pinturas están basadas en fotografías del libro visual de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2014), *Yuyanapaq: para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en Perú*.

la violencia estructural y el racismo histórico. Muchos de ellos —posiblemente huérfanos, desplazados o empobrecidos— encarnan las consecuencias del CAI en las poblaciones más vulnerables. La superposición vertical entre ambos grupos de imágenes activa una lectura sobre la continuidad de la colonialidad, el racismo y la desigualdad social y su relación con los años de la violencia. La cercanía y el contraste de estas imágenes parecen decirnos que la supremacía europea y blanca no ha desaparecido: sigue operando, jerarquizando, excluyendo. Gamarra no lo afirma con palabras, lo deja insinuado en la materialidad del montaje.

El acercamiento a la bibliografía situada, los viajes, el trabajo de campo, las entrevistas realizadas —tanto a artistas como a sobrevivientes—, las visitas a exposiciones sobre el tema y la recopilación de imágenes permearon mi proceso creativo durante todos estos años. Fue así como, de forma orgánica, comencé a realizar piezas artísticas relacionadas a esta investigación. Como mencioné anteriormente, *Ya no uso rojo* surgió a partir de un viaje a la ciudad de Ayacucho. A mi regreso a España y a la universidad, empecé a escribir una serie de frases fragmentadas con base en testimonios que había escuchado o leído, los cuales hablaban sobre las violencias que vivieron las mujeres durante el conflicto. Este poema inicial se convirtió luego en una performance que presenté en el V Congreso de Acción Action Springt (2020) en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.



Figura 7.  
De la serie *Habla cuerpo, grita cuerpo*, Alvarez Capuñay, S. 2024. Proyecto *Ya no uso rojo* [Grabado en linóleo y grafito].

En 2022, comencé a desarrollar un proyecto de mayor envergadura y así nació *Ya no uso rojo* como proyecto expositivo, compuesto por dos piezas: una serie de grabados en linóleo titulada *Habla cuerpo, grita cuerpo* (Figuras 7 y 8) y un vídeo arte llamado *Hincas como las espinas* (Figura 9), basado en el poema que realicé en el 2020. En la primera pieza, redibujé imágenes seleccionadas de mi propio archivo visual del CAI, las transfiero a un linóleo, las tallo a mano y las estampo de color rojo. Acompaño estas figuras con poemas visuales escritos por poetas peruanas sobre el mismo tema. Es un proyecto que, además, habla sobre la unión de imagen y palabra. En la segunda, realizo cuatro acciones con las manos —trenzarme el pelo, acariciar un cactus, tejer una urdimbre y adornar un sombrero andino con flores— mientras recito el poema mencionado. En ambas piezas, el uso de mis manos se vuelve central: son mediadoras entre mi cuerpo y lo que deseo transmitir. Realizarlas ha sido una parte fundamental de mi tesis, pues me ha permitido abordar el tema desde una perspectiva sensible y corporal.

Figura 8.  
De la serie *Habla cuerpo, grita cuerpo*, Alvarez Capuñay, S. 2024.  
Proyecto *Ya no uso rojo* [Matrices de linóleo talladas a mano].



Como parte de mi metodología, el proceso creativo se vio alimentado directamente de la investigación. El archivo visual que construí —una amalgama de archivos periodísticos, documentales y hemerotecas visitadas en Lima— fue inicialmente concebido para mi tesis doctoral, pero pronto comenzó a nutrir mi práctica artística. Buscaba representaciones de mujeres en aquellas imágenes. Quería ver lo que habían vivido. Lo mismo sucedió con los textos literarios: poemas y novelas escritas por mujeres sobre el conflicto que, aunque buscaba inicialmente reconocer voces fuera del discurso académico, terminaron acompañando a los grabados.

De la misma forma, algunos aspectos identitarios que observé en las mujeres andinas —como el trenzado del cabello, los sombreros decorados con flores, y el tejido— se trasladaron al vídeo *Hincas como las espinas* como gestos de reivindicación y admiración de su visualidad. Mencionando esto, quiero subrayar que, en mi caso, la investigación y creación están íntimamente relacionadas. Durante el proceso doctoral, ambas dimensiones se han retroalimentado: he incorporado elementos de mi práctica artística en la investigación y, a su vez, *Ya no uso rojo* devino en un proyecto con un alto contenido investigativo. Aunque, a grandes rasgos, la escritura académica y la creación artística operan con lenguajes distintos, en una investigación desde las bellas artes, están sumamente trenzadas.

Las imágenes analizadas —tanto las propias como las de las artistas mencionadas— buscan comunicar algo. Algunas nos hablan con fuerza desde el primer momento; otras, en cambio, necesitan que nos acerquemos lentamente, que escuchemos sus matices, que leamos sus capas. Y algunas se resisten al lenguaje. Investigar desde el arte, en este caso, ha sido también pensar con imágenes: dejar

que su voz se abra paso entre silencios, afectos y estructuras que, a veces, solo pueden nombrarse desde lo visual.



## Conclusiones

Esta investigación nace de una inquietud personal, política y metodológica: cómo acercarnos a las violencias del conflicto armado interno en Perú. Al mirar con atención las imágenes producidas por mujeres artistas y al crear mis propias imágenes en diálogo con ellas, propongo una forma situada, encarnada y crítica de producir conocimiento.

A lo largo del artículo, he intentado tejer una reflexión que articule teoría feminista, análisis visual, práctica artística y experiencia personal. La metodología empleada —basada en la migración, el trabajo de campo, la recolección de imágenes y la creación artística— ha mostrado que la investigación en arte no solo analiza imágenes, sino que se piensa con y desde ellas. Pensar con imágenes ha implicado escuchar sus silencios, sus contradicciones, sus ausencias, y reconocer su potencia como archivo afectivo y herramienta de memoria.

He trabajado con tres capas de lectura (testimonio, obra, interpretación) para situar los diferentes modos en los que las violencias hacia las mujeres son abordadas, traducidas y resignificadas en mi investigación. A través del estudio de algunas imágenes de artistas y de mi producción artística, propuse una aproximación ética y política al dolor. No se trata de ilustrar el sufrimiento, sino de abrir espacios para pensarlo, compartirlo y transformarlo colectivamente.

Investigar desde una perspectiva feminista y decolonial implica asumir los límites de la mirada propia, descentrar la voz dominante y apostar por formas de conocimiento encarnadas. Esta investigación propone un modo de aproximarse a las imágenes del CAI que no busca conclusiones definitivas, sino preguntas que sigan acompañando: ¿qué nos piden estas imágenes?, ¿cómo mirarlas sin simplificarlas?, ¿cómo dar lugar a quienes históricamente han sido silenciadas?

Figura 9.  
Hincas como las espinas. Álvarez Capuñay, S. 2024. Proyecto *Ya no uso rojo*. [Stills de videoarte].

## REFERENCIAS

- Alvarez, S. (2021). Para mujeres sobre mujeres. Producciones simbólicas desde un enfoque personal y de género sobre el conflicto armado interno en Perú. *Accesos*, 4, 60-69.
- Agüero, J. (2025). *Persona*. Ediciones Comisura
- Archivo PNSRPF. (2013, 8 de abril). *Prensa* [Entrada de blog]. WordPress.com. <https://1996pnsrpf2000.wordpress.com/prensa/1996pnsrpf2000.wordpress.com+91996pnsrpf2000.wordpress.com+91996pnsrpf2000.wordpress.com+9>
- Ballón, A. (2018) Por una resemantización decolonial del rojo. *Investigaciones en Arte y Diseño* 2, 196 – 219.
- Ballón, A. (2014). *Memorias del caso peruano de esterilizaciones forzadas*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Bernedo, K. (2011). *Mama Quilla. Los hilos (des)bordados de la guerra: arpilleras para la memoria*. [Trabajo de fin de máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ciriaco, M. (2025). *Las esterilizaciones forzadas: una herida abierta en el Perú*. Saludconlupa.com. <https://saludconlupa.com/genero/maria-elena-carbajal-no-pasaran-otros-20-anos-de-impunidad-porque-ahora-conocemos-nuestros-derechos/>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2014). *Yuyanapaq: para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en Perú*. Para recordar. Fondo Editorial PUCP
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003). *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Congreso de la República.
- Cusicanqui, S. (2015). *La sociología de la imagen. Miradas ch'ixi de la historia andina*. Tinta Limón.
- Deharbe, D. (2020). Epistemologías críticas feministas. En L. Petrucci (Ed.), *El Cardo* 22, (16), 166–168.
- Degregori, C. (2015). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Delon, L. (10 de noviembre de 2024). Impacto cultural de las esterilizaciones forzadas: “No quiero que desaparezca mi arte”. *La República*. <https://larepublica.pe/politica/2024/11/10/impacto-cultu>

ral-de-las-esterilizaciones-forzadas-no-quiero-que-desaparezca-mi-arte-674160?fbclid=IwY2xjawHdHftleHRuA2FlbQIxMQA-BHfMeRKVgdjRRoY3RkaN-0H\_ZYTEWCvQXGULssBIPICT-bZDcq2d7zA8GXxw\_aem\_w2ASbvin1rHyjrMQ6DcvP

Gorriti, G. (2008). *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Editorial Planeta Perú S.A.

Guerrero, V. (2019). *Berlín*. Esto no es Berlín ediciones.

Guerrero, V. (2015). *Arte, mujer y propaganda política: Narrativas y reconfiguraciones de género en el PCP-SL*. [Trabajo de fin de máster]. Universidad Pontificia Católica del Perú.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Ediciones Cátedra.

Justiniani, N. (23 de septiembre de 2024). “It’s the first time I’ve woven in 27 years”: Peruvian women revive arts lost to trauma of forced sterilisations. *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.com/global-development/2024/sep/23/its-the-first-time-ive-woven-in-27-years-peruvian-women-revive-arts-lost-to-trauma-of-forced-sterilisations>

Lugones, M. (2008). Género y colonialidad. *Tábula rasa*, 9, 73-101.

Mateo, J., & De La Colina, L. (2022). Sobre investigación artística en la universidad: potencialidades complejas de las imágenes. En D. Álvarez (Comp.), *Investigación y experiencias en educación artística, creatividad y patrimonio cultural*, 1052–1069. Dykinson S.L.

Milton, C. (2018). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Instituto de Estudios Peruanos.

Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil Ediciones.

Pacheco, K. (2024). *El año del viento*. Ediciones Destino

Quiñonez, A. (2024). *Hija de vecinos*. Ril Editores.

Riveiro, D. (2020). *Lugar de enunciación*. Ediciones Ambulantes.

Romero, M. (2024). *Las mujeres de Sendero Luminoso y MRTA*. Los libros de la catarata.

Salazar, C. (2020). *La sangre de la aurora*. Malas tierras

- Ulfe, M. (2011). *Los cajones de la memoria*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Wurst, D. (2022). Fotografía, temporalidad y memoria: Yuyanapaq. Para Recordar (2003) y Uchuraccay (2018) de Franz Krajnik. *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, 103 – 130.

# LA MATERIALIZACIÓN DE LO SIMBÓLICO: ZONAS DE AMORTIGUAMIENTO

The materialization of the symbolic: Buffer Zones

**ALBERTO PATIÑO NÚÑEZ**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

patino.a@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1731-6100>

## RESUMEN

El proyecto *Zonas de amortiguamiento* (2023), propuesta artística creada por Erika Vásquez y Norka Uribe, propone explorar las relaciones entre el cuerpo, el espacio y el tiempo en el contexto actual de la ciudad de Lima. Con ello, busca ofrecer una reflexión sobre las narrativas oficiales del Perú de los últimos cincuenta años y sus efectos constitutivos en la conformación de las identidades de las y los habitantes de nuestro país. El proyecto se erige como un cuestionamiento de estas narrativas hegemónicas y, más bien, propone interrogantes y reflexiones de los espacios oscurecidos de la memoria de la ciudad tomando en cuenta su aspecto material, así como lo que parece inasible. Se aborda la dualidad oficial/no oficial desde sus fronteras y estados liminales en una propuesta que construye desde los extramuros de nuestra historia nacional y se materializa a través de diversas formas artísticas (escultura, la escultura sonora, la intervención efímera *in situ* y el video). Este conjunto de obras, como veremos, plantea una aproximación visual que cuestiona las narrativas hegemónicas, propone una relectura del pasado e invita a reimaginar críticamente el presente nacional.

**Palabras clave:** Arte, política, escultura contemporánea, instalación, plaza San Martín.

## ABSTRACT

The artistic project “Buffer Zones” (2023) created by Erika Vásquez and Norka Uribe, aims to explore the relationships between the body, space and time in the current context of our city in order to, at the same time, propose a reflection on the official narratives of Peru of the last fifty years and their constitutive effects on the formation of the identities of the inhabitants of our country. The project is established as a questioning of these hegemonic narratives and, rather, proposes questions and reflections from unofficial spaces of the city’s memory, taking into account its material aspect and also from what seems ungraspable. The official/unofficial duality is addressed from its borders and liminal states in a proposal that builds from the extramural walls of our national history, materializing through various artistic forms, including sculpture, sound sculpture, ephemeral intervention *in situ* and video. This set of works, as we will see, invites us to question hegemonic narratives, proposing a rereading of the past and an invitation to critically reimagine the national present.

**Key Words:** Art, politics, contemporary sculpture, installation, San Martín square.

En el marco de las festividades por el primer centenario de nuestra república, la plaza San Martín, en la ciudad de Lima, fue inaugurada el 27 de julio de 1921 por Augusto B. Leguía, quien era entonces presidente del Perú. Cuenta Enrique Bonilla (2021) que, con el arribo del siglo XX, llegó la modernización de nuestra ciudad y de su centro histórico. Al momento de planificar las modificaciones para ello, se tomó como referente principal a París y su plaza Vendôme. Así, la plaza San Martín se configuró con un marcado estilo europeo que incorpora los ideales franceses de libertad, igualdad y fraternidad (Bonilla, 2021, p. 17).

En el centro de la plaza San Martín, se encuentra ubicado un monumento ecuestre, homenaje al libertador San Martín, de quien toma el nombre este lugar. Luego de conmemorar los cien años de su inauguración y de haber celebrado el bicentenario de nuestra nación, es necesario destacar el papel fundamental que la plaza San Martín ha desempeñado como escenario de diversas manifestaciones ciudadanas. En años recientes, esta plaza ha sido testigo de numerosas marchas y protestas que han expresado tanto el apoyo como la oposición a los gobiernos de turno, lo cual ha consolidado su posición como uno de los epicentros de movilización social en nuestro país. Así, este artículo propone un análisis, desde una perspectiva cultural, de los cuestionamientos en torno a la representación de momentos emblemáticos de la historia nacional, examinando cómo dichas disputas se configuran y se materializan en la producción artística contemporánea. El objetivo es indagar en qué medida estas prácticas permiten reconfigurar los significados del pasado y del presente, al tiempo que abren un espacio para interrogar críticamente las nociones de futuro y de progreso que subyacen a las narrativas hegemónicas.

Es en este marco que Erika Vásquez y Norka Uribe presentaron la propuesta artística *Zonas de amortiguamiento*, con la curaduría de Jorge Villacorta, en la galería Martín Yépez durante julio del 2023. Este proyecto consiste en un trabajo conjunto compuesto por seis piezas principalmente escultóricas y que también se desenvuelve en otros medios como la escultura sonora, la intervención efímera *in situ*, la intervención en el espacio público y el vídeo. En palabras de las autoras, esta propuesta artística propone repensar nuestra historia desde perspectivas que disputan la memoria oficial (de alguna manera, transferida también a la ciudad de manera material e intangible) proponiendo la construcción de la representación de una cronología de narrativas no oficiales del imaginario peruano.

Estas artistas buscan reflexionar sobre esas narrativas y cómo van determinando nuestras identidades en tanto habitamos territorios en común. La premisa del proyecto es la siguiente: desmontar este espacio, la plaza San Martín, para dar cuenta de narrativas que vayan a contrapelo de la historia oficial. La propuesta de trabajar con una suerte de antiprograma deviene en un proceso de creación, investigación y experimentación no lineal que explora el espacio y las diversas materialidades cuestionando el estatus de lo político y lo artístico con las implicancias que estas interrogantes traen consigo.

El programa oficial nos cuenta historias optimistas sobre el progreso, la unidad nacional y nuestra identidad. Como veremos, el trabajo de Vásquez y Uribe se

vuelve una suerte de respuesta que pretende dar cuenta de aquello que suele estar soterrado ofreciéndonos, además, la posibilidad de emplear más de uno de nuestros sentidos en una propuesta de alta densidad simbólica. Las piezas allí exhibidas están trabajadas con diversos materiales y soportes que van desde instalaciones hasta trabajos sonoros y de video, todos con un mismo hilo conductor: disputar, desde lo visual, la memoria del espacio y poner en cuestionamiento los dispositivos de las narrativas oficiales.

Las piezas que componen esta propuesta nos confrontan e interpelan desde un lugar en donde lo no verbal pretende materializarse. Este aspecto no verbal, visual-sonoro-táctil, busca dar cuenta de aquello que las narrativas actuales no recogen, que se podría denominar como lo silenciado o excluido. Si lo oficial se centra en narrativas imperantes que se constituyen desde la ley, lo medible y lo cuantificable, la estrategia de estas artistas es apelar a lo no verbal que cuestiona el sentido común racional que se vuelve una verdad totalizante.

La pieza *Centro de gravedad* (2023), obra de intervención efímera, vemos el uso de un gran pedazo de caucho negro que se erige desde el piso para ser sostenido estratégicamente alrededor de una columna por una suerte de sostenes de madera reciclada con una sombra negra que marca su tránsito. Esta pieza toma, marca y desestabiliza la estructura central que amarra las salas de exhibición de la galería Martín Yépez, ubicada en el edificio Hidalgo de Berckemeyer, construido en 1930 en la época de Augusto B. Leguía; lo que resulta simbólico cuando entendemos ello como la invasión de lo oscuro, cual mancha que se extiende y parece nombrar a un excedente del significante “historia”.

El empleo del caucho en esta pieza guarda reminiscencias al periodo del ‘Boom del caucho’, a finales del siglo XIX, cuando las industrias extractivas no tenían regulaciones para la conservación del medio ambiente y que generó la muerte de aproximadamente 40 000 nativos por enfermedades a causa de la extracción indiscriminada (Orrego, 2008). Así, estamos ante un algo negro que rompe el orden, de carácter residual y contestatario, que Kristeva (1980) denomina lo abyecto desde el campo del psicoanálisis. Esto es, sin más, aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, que no respeta los límites, los lugares ni las reglas (Kristeva, 1980, p. 11).

La constitución de un orden simbólico (un lenguaje, un discurso, los sistemas de símbolos) implica la exclusión de un “algo” que, contradictoriamente, es también parte constituyente. Aquello excluido es un despojo que no reconoce las reglas del juego, que angustia, pero que existe y está cargado de significación. Interesa entonces explorar estas ideas para sostener que la historia nacional contemporánea, en este conjunto de obras, se presenta como residual y constituyente a la vez, aunque esto suene contradictorio.

Propongo que, en *Zonas de amortiguamiento*, se visibiliza el conflicto entre lo normativo y lo silenciado como una herida que impide una imagen cerrada de nuestra historia republicana. La explotación laboral, la esclavitud moderna y el

desdén por la naturaleza para lograr el camino del progreso se materializa en el choque de las formas de esta instalación. Lo preocupante es que estos temas se mantienen vigentes décadas después de nuestra emancipación nacional. Más allá de nuestras posibles interpretaciones, lo cierto es que existe una evidente tensión entre la firmeza de la columna rígida que soporta la estructura del edificio, lugar de la galería de la exhibición, versus la flexibilidad de aquello que subsiste de manera precaria en una pieza que nos adentra a lo que veremos más adelante.



Figura 1. *Centro de gravedad*. Vásquez, E. y Uribe, N. 2023. [Caucho y madera, medidas variables]. Fotografía de D. Pineda.

Otro de los sucesos por lo que es conocida la plaza San Martín es por albergar desde hace muchos años a gente en situación precarizada. La situación de menores que vivían en la plaza y que hasta la actualidad son fuertemente reprimidos es muy sabida. En los años ochenta, un menor apodado Petiso decidió esconderse del frío en una de las cajas de luz que aún rodean la plaza y pereció al instante al hacer contacto con los cables de luz internos. El caso conmocionó a la comunidad limeña al ver de cerca la realidad de muchos menores en situación de abandono, muchos de ellos venidos de provincias y huyendo de la violencia terrorista y de la pobreza reinante en aquellos años (El Comercio, 2018). Esta situación se

refleja en NN, “Petiso”. *Ayacucho, 1975? - Lima, 12 de septiembre 1983* (2023): una pieza lumínica que asemeja una pequeña casa.

La luz que emite la pieza contrasta con la oscuridad de la habitación en un acto en donde la memoria por los olvidados persiste como un acto de rebeldía y de denuncia. Siguiendo a W. Benjamin (2012) y su alegoría del *Angelus Novus*<sup>1</sup>, podríamos decir que allí donde nosotros pensamos la historia de nuestro progreso como una serie de eventos que nos ha traído hasta el presente, esta pequeña edificación de papel nos deja ver las ruinas de la desigualdad silenciadas y escondidas fuera de la narrativa oficial. Con ello, nos hace ver las desigualdades sobre las cuales se construye los discursos de progreso nacional.

Homi Bhabha (2002) explica que existen elementos invisibilizados cuando se habla de la cultura, existe una voz que no es tomada en cuenta, o no tiene lugar, para elaborar desde su posición. La cultura, a su entender, tiene un elemento de angustia en cuanto contiene un objeto oscuro que queda subyacente en su explicación colonialista. El sentido de la representación, entonces, contiene en sí la carga del sin-sentido, siendo este un *algo* que escapa la representación y sobre el cual tanto Vásquez como Uribe reflexionan en la elaboración de esta propuesta. Podríamos decir que este sin-sentido es un elemento que causa terror, pero que es constitutivo, como aquel resto simbólico del que Kristeva hace referencia unas líneas arriba.

Se podría decir, quizás, que las exploraciones de Vásquez y Uribe abordan el problema de nuestra historia reciente desde esta “falla” y que es a partir de ahí que



Figura 2.  
NN, “Petiso”.  
*Ayacucho,*  
*1975?– Lima, 12*  
*de septiembre*  
*1983.* Vásquez, E.  
y Uribe, N. 2023.  
[Papel y luminaria,  
90 x 85 x 85 cm.].  
Fotografía de  
D. Pineda.

<sup>1</sup> Benjamin (2012) señala lo siguiente:

Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, incontinentemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad. (p. 190)

buscan elaborar sobre lo invisibilizado en el discurso oficial. *Petiso* brilla desde la penumbra en un momento de la historia en donde se narran las bondades del éxito económico peruano, pero que sabemos que bajo la alfombra esconde historias de desigualdad, deshumanización y muerte.

*Estos, no son cantos*<sup>2</sup> (2023) es una pieza sonora compuesta por un gran cono negro invertido, el cual funciona de amplificador de lo que desde ahí suena, y que porta un pequeño parlante en su extremo más angosto. Si nos acercamos, nos encontraremos con el audio de tres discursos: el discurso inaugural de la plaza por el expresidente Leguía (leído por un colaborador de las artistas), el discurso del expresidente Alan García a su retorno tras el autoexilio en la década del año 2009 y el discurso pronunciado por Mario Vargas Llosa en su campaña presidencial del 90.

Me quiero detener un momento para reflexionar sobre los audios que se emplean en esta pieza. Históricamente, la plaza San Martín ha sido espacio de múltiples manifestaciones de la clase política peruana. Desde las promesas de un futuro moderno, como lo concibió Leguía, hasta las promesas electorales de turno, este recinto ha sido utilizado como plataforma para discursos que sustentan a la clase política peruana. Sin embargo, cuando uno se acerca a *Estos, no son cantos*, escuchamos algo más: superpuesto a lo que se menciona, se dejan oír las voces de vendedores ambulantes de frutas que promocionan sus productos, como lo suelen hacer tradicionalmente alrededor de la ciudad mediante pequeños altavoces.

Estos audios irrumpen (e interrumpen) los discursos de estos políticos como retando la autoridad y legitimidad que los balcones de la plaza les confieren. Podríamos llevar la interpretación de estos audios disruptores al concepto de canto como la forma de narración que ha sido parte de nuestra cultura desde épocas prehispánicas, tradición no oral que ha persistido, sobre todo en el espacio público, como una forma de representación alterna a la oficial.

Siguiendo a Spivak (2003), podemos decir que el concepto de *silenciamiento*, como en Bhabha (2002), se refiere a la idea de que, en muchas ocasiones, las voces de las personas subalternas no pueden expresarse o representarse completamente en el discurso dominante. Esto puede deberse a la opresión sistemática, las estructuras de poder, la colonización, la falta de acceso a los medios de comunicación o cualquier otra razón. Spivak argumenta que, incluso cuando se da voz a los subalternos, esta voz a menudo está mediada por discursos y estructuras de poder que distorsionan su expresión auténtica. Es decir, el silenciamiento no solo se refiere a la imposibilidad literal de hablar, sino también a la incapacidad de que las voces de los subalternos se representen con autenticidad y precisión en los discursos hegemónicos.

2 Aquí se presenta además una referencia al trabajo de Blanca Varela (2016, p. 130) en el poema "Canto Villano":  
" [...] y de pronto la vida  
en mi plato de pobre  
un magro trozo de celeste cerdo  
aquí en mi plato"

Entonces, *Estos, no son cantos* destaca porque cuestiona las dinámicas del poder y las confronta contra el silenciamiento que estas producen sobre los grupos subalternos en los discursos académicos, políticos y culturales.



Figura 3. *Estos, no son cantos*.  
Vásquez, E. y  
Uribe, N. 2023.  
[Pieza de metal  
y audio, 100 x 45  
cm.]. Fotografía  
de D. Pineda.

El video *Para que se mueva lo sólido* (2023) muestra una serie de imágenes superpuestas de la plaza en un recorrido no lineal, más bien ligado a la forma en que las imágenes se suceden en la proyección. Esta aparente fragmentación y dislocación de las imágenes parece aludir a un lenguaje que se constituye fuera de lo formal narrativo. El video nace de una acción realizada por las artistas, quienes caminaron por varios kilómetros desde la ubicación de su taller en el distrito de Barranco hasta el Centro de Lima. Esta intervención en el espacio público nos muestra la ciudad como una suerte de triangulación entre paisaje-territorio-cuerpo.

El espacio, como lo experimentamos en *Para que se mueva lo sólido*, se disuelve y se reconfigura en una exploración que propone pasar de la acción, la caminata de las artistas, a la imagen en movimiento. Marca la relación con el

espacio público como si, en términos de la teoría de género de Judith Butler, de un cuerpo performativo se tratara. Butler (2018) sostiene que el género no es una esencia fija, sino una performance que se construye a través de actos repetidos y contextualizados en el espacio social. Desde esa perspectiva, el video de Vásquez y Uribe presenta el espacio urbano no como una instancia inmóvil, sino como una construcción dinámica que todo el tiempo se redefine a través de las acciones y movimientos de quienes lo habitan.

Butler enfatiza que las normas sociales y políticas se materializan a través de la repetición de actos performativos. En este sentido, el recorrido dislocado del video parece revelar cómo las estructuras de poder se manifiestan en el paisaje urbano, pero también cómo pueden ser subvertidas. La fragmentación y superposición de imágenes en el video reflejan una suerte de multiplicidad de experiencias y narrativas que cohabitan en la ciudad, muchas de las cuales quedan marginadas o invisibilizadas por las narrativas dominantes.

Así, *Para que se mueva lo sólido* no solo representa una exploración física del espacio, sino también una crítica a las estructuras rígidas que lo organizan proponiendo una visión más fluida y performativa de la relación entre el cuerpo, el territorio y el poder. Desde esta perspectiva, el cuerpo parece convertirse en una herramienta que posibilita el desafiar las normas espaciales y sociales que buscan fijar y controlar las identidades y los espacios.



Figura 4. *Para que se mueva lo sólido*. Vásquez, E. y Uribe, N. 2023. [Video, 20 min.]. Fotografía de Pineda, D. (2023).

La pieza que da nombre a la exposición, *Zona de amortiguamiento* (2023), consiste en un gran pedazo de caucho, relativamente delgado, que cubre una de las puertas de ingreso de la galería y tiene un tamaño un poco más largo que una puerta. Nos enfrentamos nuevamente al vacío. En esta ocasión, el vacío toma la forma de un bloque monolítico geometrizado que nos impide transitar o mirar hacia adelante.

Una acepción posible de ‘obsceno’ se refiere a algo que está fuera de escena, a un algo que no puede ni debe ser mostrado (Žižek, 2011). En este contexto, ‘lo obsceno’ se refiere al velo que mantiene la representación dentro de las convenciones de cada época y que debe mantenerse fuera de la vista del público, justamente por considerarse negativo o prohibido. Esto ‘obsceno’ varía en gran medida por la cultura y las convenciones de determinados grupos sociales. Sin embargo, no es extraño que lo obsceno haya pasado de centrarse en la desnudez del cuerpo para fijarse sobre la muerte en la sociedad actual —en donde el lazo social parece haberse quebrado e imperan los discursos individualistas, y donde el concepto de ciudadanía se mezcla con el del consumo (García Canclini, 1995)—.

Esta perspectiva nos lleva a considerar lo que Bhabha (2002, p. 155) desarrolla: que hay algo velado y oscurecido por las relaciones de poder. Desde esta óptica, lo ‘obsceno’ oculta algo siniestro que está relacionado con lo familiar y que reside en nuestra subjetividad. *Zonas de amortiguamiento* parece cargar consigo el negro de los conflictos políticos y sociales que muchas veces se han materializado en la zona en donde se encuentra la plaza San Martín. Estos conflictos también son constitutivos y se vuelven indeliberables de nuestra cotidianeidad. En esta pieza, aparecen como un vacío difícil de nombrar que, en su apuesta visual, estas artistas representan simbólicamente y señalan sin brindar una respuesta.



Figura 5.  
*Zonas de amortiguamiento.*  
Vásquez, E. y  
Uribe, N. 2023.  
[Caucho, 410 x  
206 x 1.5 cm.].  
Fotografía de  
D. Pineda.

Para concluir este análisis, *Procesos materiales* (2023) consta de seis lápidas de mármol dispuestas en el piso apoyadas contra la pared de la habitación de exhibición. Estas contienen una serie de escritos contruidos por ambas artistas que se yuxtaponen a manera de collage y cadáver exquisito, y que buscan dar cuenta del método de trabajo empleado para este proyecto. Ellas proponen repensar el trabajo individual generando reflexiones sobre la producción artística, la autoría y la obra de arte.

Para *Procesos materiales*, como en otros trabajos de esta exhibición, las artistas realizaron diversas acciones en la plaza, como la toma de medidas, hicieron dibujos, conversaron con personas que transitaban por la zona, con la idea de reimaginar, desde la palabra, la materialidad de lo que representa hoy en día la plaza. Si bien el lenguaje describe, Vásquez y Uribe lo abordan desde su potencial evocativo, para nombrar aquello que nos excede; es decir, aquello que habita fuera del discurso y que lo completa.

La poesía les permite repensar el lenguaje y, por ende, repensar los vínculos, afectos y memoria. Existe un juego, entonces, entre la palabra y el trabajo plástico, sobre todo si pensamos que la palabra tiene densidad, peso, textura y que se refleja en la materialidad empleada.

Figura 6.  
*Procesos materiales*.  
Vásquez, E. y  
Uribe, N. 2023.  
[Mármol, 70 x  
50 x 2.5 cm.].  
Fotografía de  
D. Pineda.



Es fundamental mencionar la referencia al trabajo de José María Arguedas en parte de los escritos que aparecen en las lápidas. Arguedas recopila y traduce determinados cantos y cuentos quechuas en *Canto Kechwa* (2014). De este, las artistas extraen parte de la letra del canto titulado “Sin nadie, sin nadie...”: “Han muerto los que daban amparo” (p. 45) y la incorporan en una de las seis piezas/lápidas.

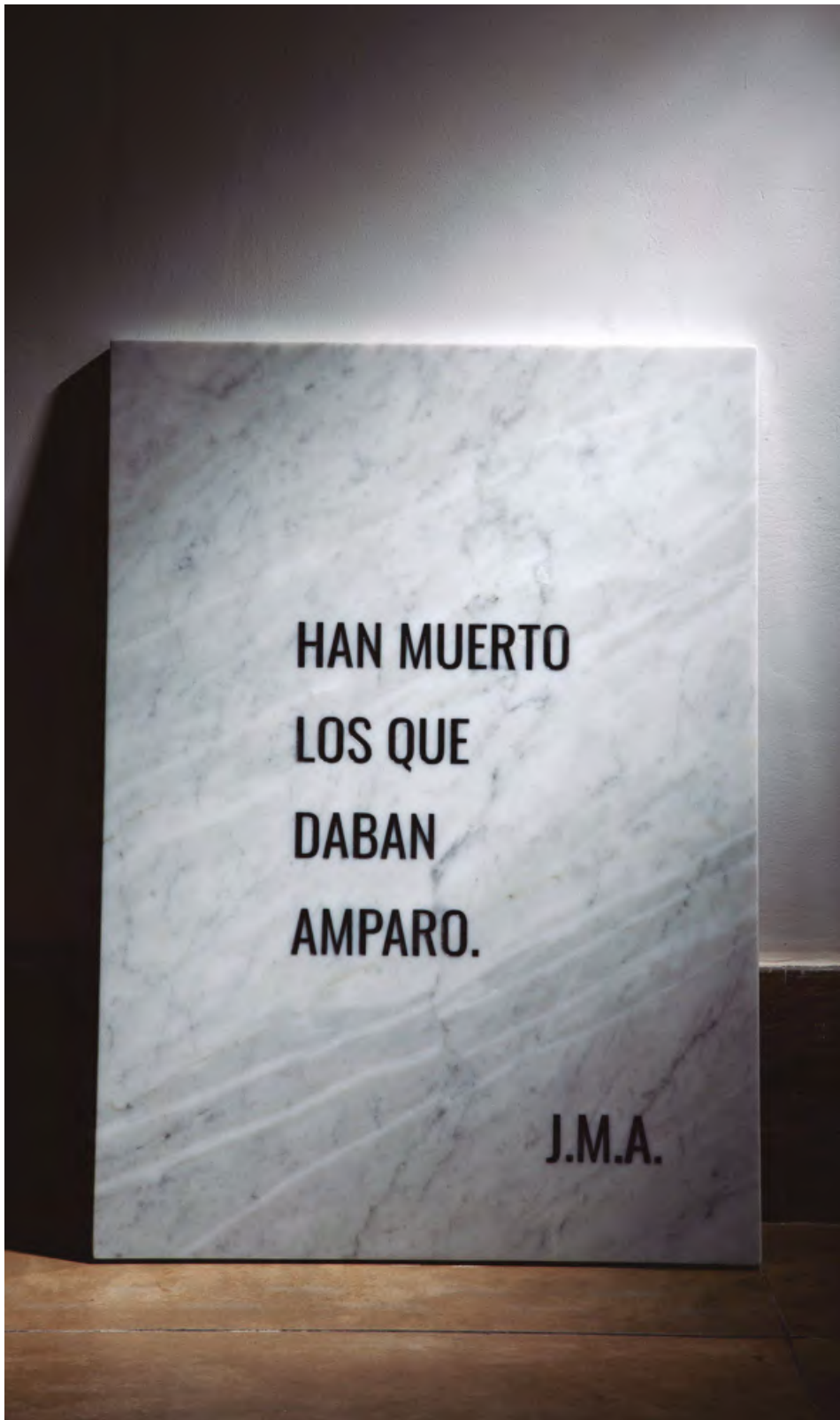


Figura 7. *Procesos materiales* (detalle). Vásquez, E. y Uribe, N. (2023). [Mármol, 70 x 50 x 2.5 cm.]. Fotografía de D. Pineda.

Nuevamente, vemos una referencia a la muerte, pero esta vez como algo que se opone a la realidad objetiva. *Procesos materiales* parece acercarnos más bien a la idea de una herida que aún debe ser elaborada. Sabemos que, en tiempos recientes, la vida política y social del Perú ha estado marcada constantemente por diversos eventos relacionados a la política. Ello parece haber generado una brecha entre los poderes del Estado y la ciudadanía, que no se ve representada ni se identifica en su mayoría con las autoridades de nuestro país. La demanda social se ha incrementado, así como las protestas ciudadanas y las víctimas fallecidas por represión.

En este sentido, si la narrativa oficial se presenta como una estructura ordenada y predecible, a favor del orden de turno, entonces la idea de lo *silenciado* en *Procesos materiales* nos permitiría vislumbrar aquello que perturba y que queda al margen de la representación dominante. Esto nos lleva a preguntarnos por las formas en cómo nos relacionamos, tanto con la historia como con el otro, y cómo las lecciones de progreso que se derivan de ella a menudo se construyen sobre la base de la opresión y la desigualdad; con vidas consideradas desechables y muertes consideradas como “males menores” necesarios en nombre del desarrollo.

Vásquez y Uribe intentan, como respuesta, crear un espacio donde se suspenden las lógicas contemporáneas a través de la poesía como medio que abarque tanto el arte como la política. En parte, devuelven el sentido y la dignidad a esas vidas, así como la necesidad de restablecer los lazos rotos entre nosotros y nuestro pasado.

Me gustaría mencionar el trabajo que otra escultora peruana realiza sobre este espacio y que nos puede brindar algunas luces sobre el tema. Johanna Hamann reflexiona en su libro *Leguía, el Centenario y sus monumentos Lima: 1919-1930* sobre la construcción de la plaza San Martín (Hamann, 2015). Menciona que, detrás de la idea de su creación, Leguía buscaba mostrarse como una suerte de segundo libertador con su proyecto de Patria Nueva (Guerra, 1989). Para dichos fines, necesitaba posicionarse utilizando una estrategia conocida: la de marcar con monumentos conmemorativos el territorio y dotar al poder político de resonancia simbólica.

Al respecto, Hamann indica que esta plaza se convierte en un núcleo de poder que representaría una nueva ciudad y una nueva ideología (2015, p. 171). Se inaugura, entonces, un nuevo centro que pretende dejar atrás a la tradicional plaza de Armas, de tonos coloniales, por una modernidad a la europea con un nuevo centro de poder simbólico. Con ello, resulta difícil no pensar en la carga ideológica de este espacio, que se posiciona como un punto fijo sobre la memoria colectiva y que es constitutiva de la narrativa de la modernidad nacional. Es decir, la plaza San Martín no solo fue un intento de modernizar la ciudad bajo estándares europeos, sino también una estrategia política para consolidar un nuevo imaginario nacional.

Bajo esta nueva lectura, esta plaza no sería solamente un monumento físico, sino también un testimonio de las tensiones entre lo colonial y lo moderno, lo

oficial y lo marginal, que continúan resonando en la memoria colectiva hasta la actualidad. De este modo, *Zonas de amortiguamiento* surge como un ejercicio crítico y reflexivo sobre la historia oficial de Perú que se centra en la plaza San Martín como espacio simbólico que materializa las tensiones entre lo hegemónico y lo marginal/residual. La obra de Vásquez y Uribe no solo aborda la memoria colectiva desde una perspectiva material, sino que también invita a explorar lo inasible que reside en el centro de las tensiones y crisis constantes de nuestra historia. En este sentido, estos conjuntos de piezas se convierten en un espacio de cuestionamiento, donde el arte actúa como una herramienta capaz de postular una relectura crítica del pasado y el presente.

Se plantea, entonces, una reflexión profunda sobre cómo las identidades nacionales se configuran y sostienen de la mano de narrativas históricas. Si bien este proyecto se centra en la historia y la memoria del Perú, podemos observar un diálogo permanente con conceptos teóricos como lo abyecto de Kristeva, el silenciamiento de Spivak o los procesos de producción de Benjamin. Esto permite que la propuesta se convierta en una reflexión general sobre el poder, la memoria y la resistencia, pues se convierten en un vehículo que, desde lo sensible, exponen una mirada que busca recoger el impacto emocional, social, económico y político de los temas que abordan.

En resumen, lo que *Zonas de amortiguamiento* propone es horadar las narrativas hegemónicas y dar paso a una relectura crítica de la historia que permita entender ciertos procesos colectivos nacionales como no uniformes ni lineales. Con un enfoque multidisciplinario, y desde la reflexión visual y teórica, estas artistas crean un espacio en donde lo visual material se convierte en una herramienta para cuestionar, transformar y reimaginar el pasado y el presente.

## REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (2014). *Canto Kechwa: con ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Horizonte.
- Benjamin, W. (2012). *Obra completa de Walter Benjamin*. Titivillus.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bonilla, E. (2021). Breve historia de una plaza republicana: dos lugares con un pasado presente en nuestra historia peruana. *Pie De Página*, 6(006), 16-17.  
<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/piedepagina/article/view/5609>
- Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós Entornos.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multi-culturales de la globalización*. Grijalbo.
- Guerra Martiniere, M. (1989). La "Patria Nueva" de Leguía. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 245 - 252.  
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinira/article/view/9556/9960>
- Hamann, J. (2015). *Leguía, el Centenario y sus monumentos Lima: 1919-1930*. Fondo Editorial PUCP.
- Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Machuca, G. (31 de octubre de 2018). La historia del petiso de la Plaza San Martín que murió electrocutado. *El Comercio*.  
<https://elcomercio.pe/somos/historias/historia-petiso-plaza-san-martin-murio-electrocutado-noticia-572677-noticia/>
- Orrego, J. L. (2008). *La República Aristocrática: el "boom" del caucho*.  
<http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2008/09/27/la-republica-aristocratica-el-boom-del-caucho/#:~:text=La%20explotaci%C3%B3n%20del%20caucho%2C%20tambi%C3%A9n,en%20una%20pujante%20ciudad%20de>
- Spivak, G. y Giraldo, S. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39.
- Varela, B. (2016). *Poesía reunida. 1949-2000*. Casa de Cuervos.

Vásquez, E. y Uribe, N. (2023). *Zonas de amortiguamiento* [Exhibición].  
Galería Martín Yopez. Lima, Perú.

Žižek, S. (2011). *El acoso de las fantasías*. Akal.



**PUCP**