

Inter-sensibilidades del dis-gusto.

Performancias del gusto y de la afectividad. Prácticas sensibles y colaborativas para la re-existencia

Por: Alba Cadena Roldan

Inter-sensibilidades del disgusto.

Performancias del gusto y de la afectividad. Prácticas sensibles y colaborativas para la re-existencia

Presentado por:

Alba Mireya Cadena Roldan

Directora

Dr. Sonia Castillo Ballén

Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades.

Investigación-creación vinculada a:

La escuela de performance y performatividades Pasarela.

Maestría en Estudios Artísticos

Facultad de Artes ASAB

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Bogotá, Colombia. 2021

Agradecimientos

A mi madre y hermana por ser ejemplo de fuerza y permitirme conocerlas a través del gusto.

Al grupo Pasarela y a la maestra Sonia Castillo por guiarme en este proceso y acogerme en el trabajo colaborativo.

A los docentes de la maestría por acompañar este recorrido sensible.

A Angie Rodríguez (Rosil) por su apoyo en la revisión.

A Camilo Luna por su colaboración incondicional durante todo el proceso.

Y a todas las personas que se involucraron en este proceso de indagación saboreando, evocando y creando. Participantes de los talleres y colegas que aportaron desde sus saberes.

A la posibilidad de ampliar la percepción de disfrutar lo que viene

Y, sobre todo al dis-gusto por permitirme girar hacia el AMOR.

Dedicado a:

Mi mamá Aurora, con quien he tenido la fortuna de saborear el mundo. Y a las mujeres que hicieron parte de este recorrido.

Tabla de contenido

MENU Página

RESUMEN 11

INTRODUCCIÓN 11

Mi lugar de enunciación 12

Problema de investigación creación 13

Evolución de la pregunta a partir de la genealogía 14

Pregunta de investigación- creación 19

Objetivo general 19

Objetivos específicos de este proyecto 19

Fases metodológicas 19

ANTECEDENTES 20

Mi proceso de escritura 20

Preámbulo de la rebeldía 21

Escritura performance 22

1. CAPITULO I: 24

PARTE A: Indagación teórica hacia las recurrencias 24

1.1. Inter-sensibilidades y relaciones inter-personales 24

1.2 Experiencia de vida, corporalidad y tactilidad 26

1.2.1 La violencia 26

1.3 Corporalidad y autoconsciencia 27

1.4 Intersensibilidades de la tactilidad, la visualidad, el olfato y el gusto dis-gusto: consciencia de la sinestesia como tactilidades expandidas 28

De la nariz a la mano, de la mano a la boca: Una relación campo-ciudad. 30

Olfato 30

Gusto 31

El gusto en las prácticas sociales colombianas 32

1.4.1 Performancias del gusto como manifestación intercultural 37

1.4.2 Cocinar y performar nuevas materialidades 38

1.4.3 Antropología de los sentidos: La emoción 40

1.5 Performance autobiográfica y Autopoiesis 42

1.5.1 Performance y contexto de calle 45

1.5.2 Reflexión crítica desde la investigación-creación en performance 46

CAPITULO I: 50

PARTE B METODOLOGIA DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN 50
1.6 Ruta Metodológica 50
1.6.1 Caminos metodológicos 50
1.6.2 Genealogía como aporte metodológico 51
1.7 Performance como metodología de investigación-creación 52
1.7.1 Etnografía performativa 54
1.7.2 Autoetnografía 54
1.8 Fotoperformance y video performance 55
1.8.1 Mujeres que se observan a través de la cámara 55
1.9 Mujeres que escriben como metodología creativa 56
1.10 Campo reflexivo desde la teoría en la performance como metodología: Modos de relación sintiente de la Dr. Sonia Castillo. 57
1.11 Corpografía para la investigación-creación propuesta por la Dr. Sonia Castillo. 58
1.12 Otros referentes teóricos 59
2. CAPITULO II: ARQUEOLOGÍA DEL AMOR 62
2.1 Genealogía y escritura 62
2.1.1 Desapegos (violencia vs amor) 62
2.1.2 Una indagación de las inter-sensibilidades en mi familia 62
2.1.3 Genealogía Relato 63
2.1.3.1 Los caminos bifurcados (origen de mis deseos) 63
2.1.3.2 Escapar de las llamas, el baile en el bosque y un bocado en la penumbra. 64
2.1.3.3Las aguas turbias en una ciudad monstruosa 66
2.1.3.4 De letras grotescas, partituras de violencia y expulsión del paraíso 68
2.2 Con el agua en mi frente. Nuevos caminos, otras experiencias. 70
2.2.1 Movimiento retorcido: un abismo o una acción para resistir 72
3. CAPITULO III: PERFORMANCE COMO METODOLOGIA PARA LA RE-EXISTENCIA 76
3.1 Genealogía de mi práctica de performance (con las manos) 76
3.1.1 Mujer a través de historias performadas: Narraciones de performances que no tienen registro. 77
3.1.2 La caída (2004) 77
3.1.3 La casa vacía (2004) 78
3.1.4 Cena para dos (2005) 79
3.2 Cuerpo maltratado y Performance 79
3.3 Performances con registro visual (2007-2018) 80
3.3.1 “Las Flores Sucias” (2007-2009) 80
3.3.2 Antropometrías de la cafeína (2006) 80

3.3.3 Yo, pantalla líquida (2009) 81
3.3.4 Acción Río Eje Ambiental (2015) 81
3.3.5 No te puedo olvidar (2015) 82
3.3.6 Prótesis Patriarca (20016) 82
3.3.7 Los Pasos Perdidos. Ponte en mis zapatos (2016) 83
3.3.8 Collage y video arte: Prótesis Patriarca y Sombra de animal. 83
3.3.9 Palabras flotantes: Revienta y libera (2018) 84
3.3.10 Qu(he)rido cuerpo (carta manifiesto) 84
3.4 Más allá del miedo, otras emancipaciones. 85
3.5 Performance como un lugar de lo político: Afectos en re-existencia. 86
3.6 Lo cotidiano en la autopoiesis 89
3.7 Afectos contradictorios: Giros performativos -giros afectivos 90
3.8 Performance colectivo ¿Cómo dar un giro hacia una performance de los afectos hacia la re-existencia? 94
3.8.1 Mi experiencia con el grupo de creación Pasarela 94
3.9 Performance como una puesta afectiva para la re-existencia. 95
3.10 Aplicación de criterios de Modos de relación sintiente 97
3.10.1 Análisis de Valoración e interpretación 108
Evocación para reparar: vivencia para la re-existencia 109
Autoconciencia del giro afectivo 109
Inter-sensibilidades del dis-gusto 110
Comer como refugio 110
Somáticas entre el gusto y el dis-gusto 111
Estar en crisis: Reflexión crítica sobre investigación-creación. 112
4. CAPITULO IV: HISTORIAS HECHAS CON LAS MANOS. 115
PROCESO CREATIVO 115
4.1 Etnografías 115
Inter-sensibilidades de la escucha al tacto en los microrrelatos de mi madre en el campo. 115
4.1.1 Un diálogo con mi madre a través de sus evocaciones 116
4.1.2 El Tío Benigno y mis abuelos 116
4.1.3 Claudio (1910- 1991) y Felisa (1920- 1986) 116
4.1.4 El sabor a través de mi madre. Aurora, (1948-) 117
4.1.5 Aurora; la muñeca de trapo 119
4.1.6 Aurora y Numael (de presencias y ausencias) 120
4.1.7 La fiesta 120

4.1.8 La familia de mi padre 121
4.1.9 La fuga de mi madre 122
4.2 Etnografía performática (Taller II) 123
4.3 Cocinando pensamientos y comiendo con las manos. 125
4. 3. 1 Un cerebro "lleno" de recuerdos 128
4.3.2 Relaciones con la comida desde la antropología de los sentidos. 129
4.3.3 Los sabores de mi madre 133
4.4 Corpo-grafía como metodología e investigación-creación 133
4.5 Fotoperformance basado en corpo-grafia: Cuerpo "rayado" 137
4.6 Laboratorio de los sentidos "El Festejo": una experiencia performativa 140
4.7. OTROS RESULTADOS DE CREACIÓN 144
4.7.1 Digerir para decir y escribir (Escritura autopoiesis) 144
"Coser una Muñeca" Poema y otros escritos. 144
4.7.2. Evocaciones del campo: Mi experiencia con los pájaros invisibles (Audiciones propuestas por la maestra Sonia Castillo en Taller creativo de donde surgen algunos escritos) 149
4.7.3 Etnografía poética 150
4.7.4 Audición Música concreta: Habitando un lugar en la ciudad 152
4.7.5 Audición de paisajes sonoros: Cuerpo sonoro 152
4.8 Piel (com-partir las cortezas) 153
4.9 FAGOTOLOGÍAS DEL QUERER(SE) contribución metodológica. 156
Acciones del compartir el querer(se) comiendo con las manos, transformando experiencias cotidianas. 156
4.9.1Relatos del cuerpo sobre la comida. 156
Saborearme 156
4.9.2 Guarapo de caña 157
4.9.3 Masato de arroz 158
4.9.4 Sembrar un tomate 158
4.9.5 El cuerpo táctil en la comida de Svankmajer (Una interpretación del video *Food,* 1992) 159
4.9.6 Voces de vapor (video- performance - espacio público) Bienal del barrio-Salón Nacional de Artistas 2019 160
4.9.7 Propuesta de lectura-performance: "El banquete de los afectos" 164
4.9.8 videoperformance "El banquete de los afectos" 167
4.10 Comer como performancia y estesis para la resistencia 170
4.10.1 Aplicabilidad de la propuesta metodológica. 171

E-BOCADOS. Laboratorio creativo Cuerpos en transformación: De placeres, performancias y comida 171

4.10.2 E-BOCA-DOS 178

VIDEO PERFORMANCE: El dulce de moras con leche de Mery (Espejos) 178

5.Resultados Esperados 181

6.Conclusiones 182

7. Bibliografía 184

8. ANEXOS 189

8.1 Propuesta de taller desde mi experiencia actual con la performance 189

8.2 De la punta de la lengua al regurgitar amoroso (taller- experiencia) 190

8.3 Videos realizados durante el proceso y final de la investigación creación 191

Inter-sensibilidades del disgusto. 191

"Performancias del gusto y afectividad. Prácticas sensibles y colaborativas para la 191

re-existencia" 191

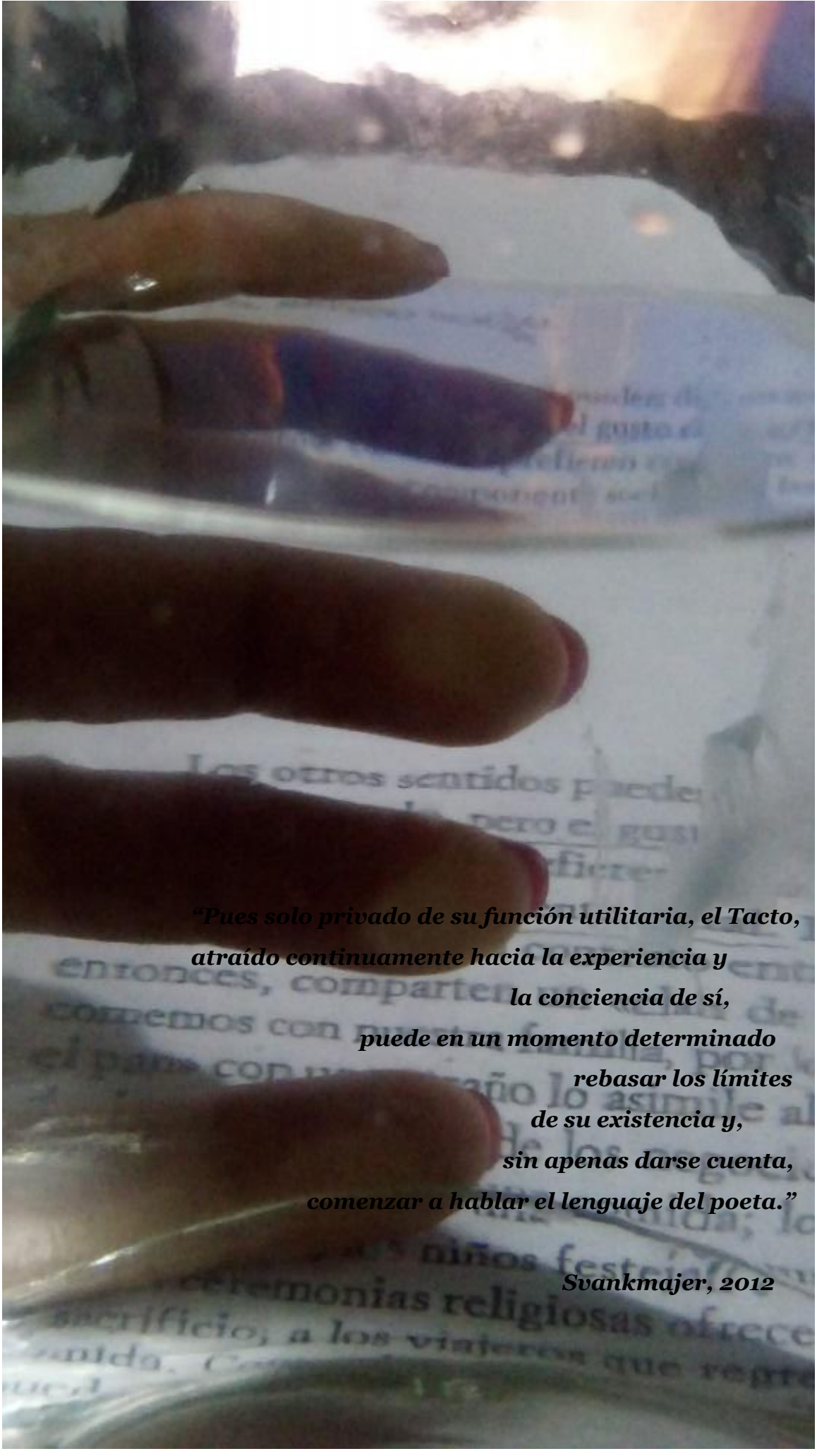
1. Poesía visual. Suspendida. Experiencia táctil-y gustativa para la cámara. 191

2. E-bocados I. Videoperformance resultado del laboratorio de creación "Laboratorio creativo Cuerpos en transformación: De placeres, performancias y comida. 191

3. E-boca-dos. Videoperformance. Basado en la evocación de mi hermana comiendo moras silvestres con leche. 191

4. Díptico autorretrato del placer. Videoperformance. Por Alba Cadena Y Linna Rodríguez para el Seminario Arte y Feminismos. 191

5. Video del proceso taller- laboratorio Entre gustos y disgustos con diferentes comunidades, presentado en la sustentación. 191



"Pues solo privado de su función utilitaria, el Tacto,
atraído continuamente hacia la experiencia y
la conciencia de sí,
puede en un momento determinado
rebasar los límites
de su existencia y,
sin apenas darse cuenta,
comenzar a hablar el lenguaje del poeta."

Svankmajer, 2012

RESUMEN

Con el proyecto de investigación-creación "Inter-sensibilidades del dis-gusto. Performancias del gusto y de la afectividad. Prácticas sensibles y colaborativas para la re-existencia", busco crear una experiencia de transformación de experiencias de violencia cotidianas desde un proceso autopoiético. Parto de la reflexión acerca de las maneras como nos relacionamos en nuestras prácticas familiares, y cómo estás dislocan nuestras historias personales debido a procesos sociales, políticos y culturales atravesados por lo afectivo.

En los procesos de comprensión e interpretación acerca de las inter-sensibilidades de la tactilidad entre el gusto y el disgusto evidenciadas a través de las prácticas de la memoria y la evocación, se teje una ruta de estudio de materialidades capaces de transfigurar los regímenes que han condicionado nuestra existencia permitiendo compartir otras experiencias liberadoras. Estos ámbitos de re-existencia posibilitan un giro en el proceso autopoiético como evidencia de transformaciones interiores. Existe una tensión vivida en la familia, por un lado, desde las prácticas de las violencias cotidianas y de igual manera, las manifestaciones de relaciones afectivas que he podido identificar en esta indagación desde mi cuerpo- mujer en un contexto social y una ubicación geopolítica específicas. Se evidencian en el ejercicio cotidiano a través de las tactilidades compartidas; alrededor de prácticas como la comida, el encuentro, el festejo, los placeres cotidianos, las maneras de hablar, de tocar y de gustar. Se reflexionan las microviolencias como un reflejo de un modelo privilegiado heredado de las hegemonías de dominación sobre los cuerpos y se propone una ruta, a propósito de otras materialidades como el alimento. Por tanto, este proceso de investigación-creación reflexiona en torno al relato corporal como un acto político, y una transformación para la vida, donde convergen otras maneras de lo intersensible a partir de una ruta metodológica que se propone desde la performancia de comer o alimentarse de una manera expandida y que abarca la autoetnografía, la escritura poética, el video, la instalación entre otras, en un proceso transdisciplinar. De igual manera, se plantea el documento escrito como un recorrido transdisciplinar donde se mezclan diversas experiencias sensibles y de conocimiento.

Por último, este proyecto apoyado en la teoría de los sentidos, quiere profundizar, específicamente en los estudios de las tactilidades, entre el gusto y el dis-gusto como una ruta para lograr significar nuevas posibilidades de tocar(me) gustar(me) a mi entorno, a mi familia y a la sociedad, y con ello aportar en el campo de los estudios artísticos en Colombia en ámbitos de resistencia, reconciliación, reparación y re-existencia.

Palabras clave: Inter-sensibilidades del dis-gusto, performance, giro emocional, re-existencia, autopoiesis.

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de investigación-creación tiene interés en indagar entorno a las inter-sensibilidades de la tactilidad, entre el gusto y el dis-gusto en mi experiencia familiar y social, que he venido realizando como artista investigadora en la maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, desde la *línea de investigación estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades,* que: "proyecta contribuir con estudios críticos que potencien las prácticas prosaicas y artísticas como rutas creativas que tienen también alcances metodológicos para indagar y proponer otras dinámicas instituyentes de inter-sensibilidades que

fortalezcan prácticas de con-vivencia, re-existencia y resistencia"[1].

Mi proyecto estudia las inter-sensibilidades, específicamente acerca de la tactilidad y el gusto - dis-gusto a través de la relación cuerpo-alimento-historia de vida, en mi ámbito familiar y social, al cual he llegado a través del relato personal y la performance. Por un lado, a partir de las prácticas de las violencias interpersonales de dicha experiencia y de revés, desde las manifestaciones afectivas que se dan desde el ejercicio cotidiano de las tactilidades compartidas, alrededor de prácticas de comer para volver en la evocación, el encuentro, y la acción de comer con la mano para activar la memoria. Se dibuja con esta ruta una clara intención de proyectar nuevas formas sensibles de relación y creación desde un enfoque transdisciplinar. Crear una experiencia de video-performance que aporte la metodología y al análisis de la performance como elemento integrador. Nuevas maneras de poner de revés las violencias, sacando a la superficie, destapando y develando las formas del amor- placer ocultas bajo regímenes de poder que nos han sido impuestos y nos constituyen como sociedad. Nuevas formas de descolonizar y empoderar desde acciones de lo cotidiano que están relacionadas con las inter-materialidades, cuerpo-comida, alimento-pensamiento, alimento-alma y alimento-sociedad (alimento-territorio, comida-vida en su relación con otros seres) en tránsito hacia otras maneras de vivir.

Parto de la reflexión acerca de la bioética de los cuerpos proyectados hacia lo colaborativo, desde prácticas de estesis en la comprensión de inter-sensibilidades compartidas. Las categorías que surgen durante el recorrido de esta investigación-creación son la consciencia corporal, la experiencia de vida, las inter-sensibilidades entre el gusto y dis-gusto y tactilidades expandidas, performancias de la comida-alimento, y autopoiésis como metodología para la reexistencia.

Mi lugar de enunciación

El lugar de enunciación del cual parte este proyecto es de mi quehacer como creadora en las prácticas artísticas interdisciplinares, entre ellas, la performance. Esta práctica corporal ha ido contribuyendo en mi consciencia de existencia a medida que he ido transformándome con ella. Soy egresada de la licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el año 2009. Sin embargo, mi formación como artista interdisciplinar se enmarca dentro de la educación no formal a través de experiencias en talleres como La escuela de formación no formal de la alcaldía mayor de Bogotá "Tejedores de Sociedad" durante los años 1999 y 2002, en talleres de danza contemporánea, artes plásticas, música y literatura. Mi experiencia creativa también comenzó en grupos de barrio y prácticas populares comunitarias, esa fue mi primera escuela artística que trascendió en la mujer que soy hoy.

Me enuncio como una mujer creativa en una búsqueda constante a propósito del cruce y ruptura de fronteras creativas, valiéndome de herramientas de las artes visuales como la escritura, la fotografía y el video. En un inicio en mi práctica de performance, estas herramientas fueron usadas para hacer registro de las acciones, pero con el tiempo, sobre todo el video, se transformó en un recorrido creativo con el cual registré algunos procesos íntimos de la performancia del registro de mi vida privada. Todo esto en contraste con la performance en espacio público como

[1] Sonia Castillo Ballén. Documento maestro para renovación del registro calificado Maestría en Estudios Artísticos P. 120.

ejercicio político, "La premisa *de que lo personal es político,* propio del feminismo de los setenta, fue transformada por las artistas visuales feministas en "el cuerpo es político", pues articularon las visualidades de sus experiencias poniendo literalmente el cuerpo en una posición política" (Antivilo, 2015). Es un ejercicio de la experiencia de exposición catártica con la cual manifestar mi inconformidad o dis-gusto por aquellas realidades de violencia y con mi propia existencia. He sido una mujer violentada desde diferentes ámbitos sociales; relaciones familiares, de pareja y sobre todo violentada por un régimen cultural y social patriarcal a partir del cual me he confrontado desde mi quehacer artístico. Con la expresión poética he encontrado un lugar de resiliencia a través de la consciencia corporal y el amor propio.

A través del video (archivos audiovisuales de acciones y performancias), algunas acciones llegaron a otros escenarios de participación en espacios colectivos que me han permitido conocer otros procesos y vincularme con personas que también trabajan el videoperformance como una experiencia de autoconocimiento a la par con la acción. La relación cuerpo-persona-cámara en un contexto de existencia me ha llevado a preguntarme aún más por mi historia y la historia de los que me rodean.

Parto de un relato genealógico que en el fondo no reconozco exacto a mi realidad, o por lo menos no como una copia fiel, pero sí como un reflejo en el río de la memoria. Experiencia de vida donde traigo del pasado a una mujer que cuenta su historia con su ser -corporal-creativo. En esta búsqueda identifico las inter-sensibilidades ocultas, intento sacarlas a flote para que dialoguen con otros reflejos, con otras personas, otros sentires.

Considero que para ampliar mi lugar de enunciación es importante partir de un análisis autoetnográfico que busca identificar diversas inter-relaciones corporalidades; las maneras del querer, las maneras del tocar. El tacto no de una familia en particular, sino el de toda una sociedad. Desde mi abuela, mi madre y hasta mí, están los afectos amañados, ordenados, institucionalizados. Para ser cumplidos, inconscientemente desde las violencias. Arquetipos grabados en la memoria. Vengo de un contexto social atravesado por diferentes violencias. Agresivas maneras de imposición para controlar los cuerpos, la vida, las emociones. Es por eso que hay una intención en el desarrollo de este proyecto que tiene que ver con la mirada crítica sobre los comportamientos sociales que reprimen nuestros sentires.

Por tanto, esta exploración es una propuesta que quiere poner de revés las manifestaciones afectivas socavadas en mi historia vivida a través de la investigación-creación. El giro creativo en mi proceso autopoiético, se revela a través del giro afectivo y se encamina hacia la contribución en el campo de los estudios artísticos en Colombia para la generación de nuevos procesos de vida que den paso a los placeres, el goce y el disfrute de las prácticas del compartir.

Problema de investigación creación

Para esta investigación-creación es necesario indagar en la historia personal. Por tanto, mi genealogía me arroja las siguientes categorías: La existencia, ser corporal mujer, contexto familiar, violencia, resistencia, y la inter-sensibilidades del tacto y el gusto dis-gusto a través de la comida.

A partir de las relaciones de lo afectivo, del cuerpo y de las maneras de relaciones inter-personales conmigo misma, en lo familiar y en lo social, demanda adentrarme en algunos momentos que aún están en el desconocimiento y que se busca indagar a través de un proceso de autopoiésis.

Esta búsqueda de las inter-corporeidades de mi familia la iniciaré a través de un relato de mi experiencia sensible en

relación a lo afectivo y la experiencia creadora. Además de reflejar claramente un contexto histórico y cultural del cual hago parte y que ha sido atravesado por múltiples experiencias de violencia, pero también de manifestaciones de amor y placer que buscan ser reconfiguradas en procura de mejores ambientes de re-existencia.

Evolución de la pregunta a partir de la genealogía

Cuando ingresé a la maestría tenía la pregunta por la práctica de la violencia que habían caracterizado las relaciones en mi familia y cómo estas prácticas hacen parte del lugar en el que estoy hoy, también en relación a mis procesos creativos en la práctica de performance y video durante varios años.

A lo largo del proceso de escritura de la genealogía realizada como parte de este proceso, he observado que la pregunta con la que entré a la maestría se ha ido modificando a medida que la misma genealogía me ha permitido adentrarme cada vez más en las prácticas de mi familia. En los encuentros y acercamientos al entorno cotidiano, he entendido las manifestaciones sensibles como maneras de comunicación y de expresión, que me han llevado a entender que estos mecanismos de diálogo, no han tenido que ver únicamente con la violencia, sino que, además, me han permitido percibir otras manifestaciones relacionadas con el afecto. En este sentido, la pregunta fue variando porque además del proceso de escritura, la relectura de la genealogía y los procesos de escritura en las diferentes materias de la maestría me han permitido desencajar de alguna manera la idea inicial.

Durante el proceso de realización de la corpo-grafia[2] surgieron nuevas preguntas relacionadas con mi proceso de infancia y mi relación con procesos de abandono, huida y rebeldía, que caracterizó ciertos momentos de mi vida, pero también, de otras maneras de reaccionar, desde otros lados, en relación con el afecto.

Desde la escritura misma de este proyecto me he dado cuenta de que soy migrante. Al vivir un proceso de migraciones constantes debido al cambio de territorio. Muchas circunstancias sociales, económicas y culturales, como la falta de posibilidades de subsistencia o supervivencia hicieron que mi familia se moviera de mi lugar de origen Mesitas del Colegio, un pueblo a 3 horas de Bogotá. Estos “trasteos” como yo los llamo, hacen parte de una bitácora del recuerdo. Comenzaron a suceder desde que mis hermanos y yo éramos muy pequeños. Pasamos por varias poblaciones, hasta llegar a Bogotá, donde se reiteraba la imposibilidad de satisfacción. Cada vez que nos empezábamos a acomodar, se daba un nuevo viaje. Sin ningún arraigo, no poseíamos más que la ropa y algunos objetos que llevábamos siempre a la mano. Esta recurrencia la encontré a partir de la relectura de la genealogía y tras algunas conversaciones con mi madre. El desarraigo es entonces una condición que me ha hecho pensar en por qué nunca me he sentido de ningún lugar. Aunque llevo años en Bogotá, no siento que pertenezca a aquí. Lo que ha generado un gran sentimiento de nostalgia por el campo (ese lugar de los recuerdos y los sueños). Digo los sueños porque a través de la escritura de este primer momento de la genealogía, me he dado cuenta de que cuando regresé hace un par de años a ese lugar donde crecí, no era el mismo, sentí que no hacia parte de él. Entonces comencé a recordar y otros lugares rondaron mi cabeza: Mi familia en ese

[2] Propuesta metodológica para la investigación-creación por la Dr. Sonia Castillo Ballén que se profundiza a partir de la página 53.

tránsito del campo a la ciudad, corriendo de un lugar a otro. Esos otros lugares se van borrando con el tiempo, al punto de que parecen un sueño. Desde la escritura también evoqué los paisajes, el canto de los pájaros. Un fragmento describe la sensación de tener un pedazo del campo frente a la ventana, aquí en la ciudad. Es como una pequeña melancolía que va creciendo con cada ejercicio de escritura.

Desde el laboratorio de investigación-creación realicé una experiencia con la comida, inspirada en un encuentro para almorzar en familia que yo misma propicié, donde surgió una reflexión importante. Observé la vida cotidiana, la mesa con el guisado de mi tía. Mi madre comiendo con las manos. Mi primo mirando cómo las mujeres hablan a grito entero. Mi pareja enterándose de cómo era mi familia. Observando silenciosamente las maneras de cocinar, el diálogo imposible de interrumpir. La intuición de tocar, de oler, de gustar, de disfrutar y de recordar con mi familia. Por ello, en ese momento surgen nuevas recurrencias que son la comida y la migración. A partir de estas recurrencias, la performance toma nuevos elementos de creación y comprensión.

En coloquio II, durante el proceso de escritura de un texto donde yo debía hablar de las prácticas culturales con las que me sentía identificada, construí, de manera intuitiva, un texto acerca de la práctica de venta de hierbas en la plaza Samper Mendoza en relación a proceso de sanación con las hierbas aromáticas. Me referí a mi recuerdo cuando mi mamá nos preparaba remedios desde muy pequeños. Me adentré en el recorrido por las costumbres alimentarias que estaban muy relacionadas con las prácticas de cuidado; la comida, los bocados, el "paladeo" en mi familia. Este texto lo junté al finalizar el semestre II con un ejercicio de performance que realicé para la electiva de performance con el maestro Francisco Ramos. El maestro nos pidió un ejercicio creativo relacionado con la pregunta ¿Quién soy yo? Y entonces surgió una reflexión: ¿cómo responder a esa pregunta tan compleja a través de una acción performática?, entonces, releí el texto y sacando algunos fragmentos que relataban, volví a traer esas imágenes a mi mente: " después de trabajar en la finca en el campo, yo me ponía a recoger algunos mangos y me los comía en el patio de la casa, para luego dormitar al final de la tarde" (fragmento del relato de los mangos pecosos, 2019) La acción fue clave para asociar muchos de los recuerdos que tengo de la vida en el campo con mi posición actual y mi metodología sensible.

A partir de esta observación la pregunta por el campo cambia, se hace ese lugar de ensoñación, la añoranza. La imagen que siempre está en el pensamiento, sobre todo en momentos de tristeza. Y desde allí, la observación de las costumbres de esa otra vida. desde la meditación, porque se abre en mí, por un lado, el anhelo de volver a esos lugares que por el momento se quedaron como imágenes irreales en mi mente, en la búsqueda de la acción a través de los recuerdos de lo que comíamos y del cómo lo hacíamos. Por otro lado, nociones como la migración, el desplazamiento y transformación de mí misma, como recurrencias en algunas de las performances que he trabajado. Estas recurrencias, surgen de observar una genealogía que hice de mi práctica de la performance como proceso artístico. Encuentro que a través de estas acciones también he tratado de preguntarme por esa condición de migrante que ha hace parte de mi historia y que relaciono directamente con las prácticas de la comida. Relaciones amorosas que se fueron tejiendo a través de los años en mi familia, lo que me permite observar qué es lo que sucede en estos procesos. Cuando se traslada un grupo humano de un lugar a otro, se ve alterado y dislocado, así mismo, sus modos de comunicación en ocasiones deformando el proyecto que hasta el momento dicho grupo tenía como proyecto de familia… es lo que muchas

veces pasa con las familias en Colombia. Por situaciones socio-económicas, se enfrentan a la violencia, al desarraigo, a la soledad o al olvido. Es una vuelta de tuerca, pero al mismo tiempo una vuelta al origen, hacia aquellas prácticas que tanto mi madre, mi hermana, mi hermano, mi sobrino, mi tía y yo misma llevamos dentro, y que hacen parte de la manera como nos tocamos, nos queremos y nos relacionamos.

Mi pregunta se ha direccionado a partir del II semestre, hacia las prácticas del afecto, el deseo, el disfrute; es decir, la otra cara de la violencia. En especial con mi madre, quien alegremente me cuenta muchas de las circunstancias por la que pasó desde niña y muchas de las prácticas sensibles que hacen parte de lo que es como persona; como cocinera, como cuidadora de fincas, como madre y como mujer creativa. Dentro de estas prácticas también reaparecen; la costura, el trabajo con las plantas y los animales. La costura, el tejido y el bordado que también es heredado por mi hermana Mery.

Así mismo, he iniciado el proceso de escritura de un diario poético con el que he podido manifestar muchas de las sensaciones que me van dejando los diálogos y las experiencias reflexivas personales acerca de mi corporalidad creativa, mis deseos, mis evocaciones en relación con las conversaciones con mi madre, mi hermana, y otras personas.

Luego de muchos giros acerca de lo que tiene que ver con la creación de una performance - que le digo "la" en femenino porque me he dejado influenciar por la práctica mexicana iniciada por mujeres que han transformado sus mundos a través de la experiencia corporal; y porque la noción de revolución desde el lenguaje ha hecho que en ese país se la llame "la y no "el"- me he dado cuenta que mi pregunta en esta investigación tiene una relación muy profunda con mi relación táctil con otros cuerpos. Por otra parte, como lo argumenta la investigadora y directora del Hemispheric Institute de Performance and Politics Diana Tylor (2016) está directamente relacionado con la noción de estudios de performance que contribuye a la comprensión de "las" prácticas corporalizadas latinoamericanas y hemisféricas (diversas prácticas y eventos como danza, teatro, rituales, protestas políticas y entierros), ya que como ella lo menciona "Las performance operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas"… "La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública. Entenderlas como *performance* sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporalizada, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento" (Taylor, 2015)[3]

Cuando pienso en los cuerpos, en esas prácticas corporizadas, no estoy hablando únicamente de los cuerpos humanos, también me refiero a los otros seres que han vivido cerca. Pienso que los animales con los que crecí hacen parte del desarrollo de mis sensibilidades creativas al igual que la naturaleza. Existe una particularidad en la manera de tocar en cada persona. La mía está relacionada en gran medida con los sentires de la naturaleza, los objetos, los materiales y con la creación de performances, y en este proceso ha sido afectada también por la Línea de investigación a partir de sus herramientas metodológicas y de valoración e interpretación.

Surgen entonces, nuevas preguntas: ¿Qué tocamos? ¿Cómo lo tocamos? ¿Por qué

[3] En Actos de transferencia del libro "Archivo y repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas"

tocamos lo que tocamos? Creo que la práctica performática ha sido una de mis maneras de tocar. Pero, es en este punto donde surge un giro acerca de las tactilidades y las cualidades del gusto desde la performance, y en cómo se transmiten las inter-sensibilidades de otros, ocasionando una dislocación en la manera de crear una pieza de performance; esto es, la forma como estamos acostumbrados a sentir en relación con los otros. Los sentimientos, las emociones, los miedos, los traumas, los sinsabores y sabores, los placeres, las rebeldías y todo lo que le queramos añadir, están acostumbrados al disfraz. Por ejemplo, n mi familia, las costumbres estaban regidas por la moral, dada a su vez por la religión. La familia nos acostumbra a decir de determinadas maneras, a percibir lo que nos conviene, a querer desde el encierro. Tal vez porque es una manera fácil de "proteger", de evitar confrontar los sentires tal y como vienen.

Creo que todas estas reflexiones se han ido entrecruzando. Esta investigación me ha llevado a imaginarme la pregunta central de este proyecto así: ¿Cómo se transforman las inter-sensibilidades táctiles de mi ámbito familiar a través de la performance? O, ¿cómo transferir las inter-sensibilidades táctiles de mi ámbito familiar a la performance?, también puede ser ¿Cómo transformar las inter-tactilidades de mi ámbito familiar en la creación de una performance?

En este punto las categorías emergentes son la comida y la migración, esta última muy presente en los relatos recogidos desde la genealogía. En las conversaciones con mi madre -tomando agua de panela con queso campesino criollo- surgen muchos relatos relacionados con la manera en que llegamos a Bogotá, y como en una especie de aventura de la antigua práctica de la trashumancia, los recuerdos de mi madre están interconectados con los muchos viajes que tuvo que realizar con mi padre, viajes que fueron una transferencia de costumbres, prácticas, sentires, y sensibilidades. No fueron pocos los viajes que la llevaron por varias regiones del país, y así, a tener que parir cada hijo en una ciudad o pueblo diferente.

Con la reflexión y pesquisa profunda, me empiezo a preguntar ¿Cómo fue este proceso migrante de mi familia?, ¿cómo hurgar en mi propia migración? Lo que también me lleva a indagar las nociones de trashumancia y desplazamiento. Aunque los tres términos se refieren a un movimiento de personas o animales que se tienen que cambiar de lugar de hábitat para cumplir unas necesidades alimentarias o económicas, quise centrarme en la noción de trashumancia por dos razones. Primero, por una casualidad. Mientras escribía los relatos de mi madre acerca de las causas de nuestro último desplazamiento hacia la ciudad, me presente a una convocatoria de performance que tenía como punto central de creación: la trashumancia. Esta circunstancia hizo que creciera en mí la necesidad por comprender mi relación- un tanto azarosa- con esta práctica cultural que en mi familia dejó algunas marcas importantes que han determinado, a mi manera de ver, mi relación con la performance como una manera de existir, tal como lo señala la línea de investigación y la introducción de esta investigación-creación, ya que se vale de las vivencias para brotar en la creación.

La segundo, porque desde hace unos años se ha incrementado en mi ser una necesidad urgente por volver. El volver que en los sueños se ha hecho tan real en el contacto con los espacios, ambientes y seres que en estos sueños se van dibujando, y, a través de la escritura han salido como voces desesperadas recordando ciertos aromas, ciertas texturas, formas, colores, temperaturas, sabores…

Volver, está relacionado entonces con mis deseos, esos que en aquel campo podía satisfacer de inmediato. El olor de las frutas cuando las pongo contra mi boca y

nariz, el cambio de temperatura del frío bogotano, al templado de la sabana y al goce que se siente al entrar al clima caliente, donde el olor de la naranja, el mango y la guayaba son los perfumes del bosque. Volver a través de la imagen, a través de la escritura del *diario poético* ya mencionado, he podido observarme a mí misma, pero también a mi familia. Ya no voy de visita de la misma manera.

Esta experiencia con la comida no es algo nuevo. Recuerdo que hace algunos años, realicé una performance con mangos. La titulé "La caída" y ahora lo comprendo más, era una especie de melancolía por volver. Recuerdo que eran muchos mangos pecosos, como los que menciono en el texto que escribí el semestre pasado (semestre II) para la acción final. Esos mangos son muy sugestivos para mí, me gustan mucho. En verdad los disfruto. Pienso que eso es el goce, el placer de dar al cuerpo lo que el pide. Las frutas eran como juguetes cuando viví en el campo.

También realicé una acción con el café como una experiencia de meditación. a través de la escritura, el cuerpo desnudo y la bebida de un tinto. Creo que la suma de estos elementos sensibles nos llevó a todos los que participamos hacia una sensación corporal del bienestar. Tenía mucho que ver el hecho de que todas las personas que entraban al espacio, debían entrar "algo desnudos", mientras disfrutaban del café caliente. La acción planteaba la bebida de café como una experiencia de bienestar, a tal punto de desplazar otras necesidades vitales, por eso creo que esta acción era una contradicción en el sentido de querer transitar por sensaciones de desazón, desarraigo corporal y al mismo tiempo llevarme junto a los asistentes que participaron, hacia una experiencia de placer desde algo muy cotidiano como tomarse un café.

Por este motivo para mí, el volver, el recuerdo y la creación de acciones corporales van de la mano. Es a través de la escritura que he podido vislumbrar algunas huellas o marcas ocultas en mis acciones corporales. La acción de escribir ha estado presente en la mayoría de mis performances. Volver entonces, no es una noción que en esta investigación se lea desde un solo sentido. Volver es también, mirar lo pasado, recordar y también, a mi modo de ver, es imaginar lo que quisimos que fuera, lo que deseamos, o el mismo deseo. Ligado a lo que estoy siendo ahora a través de la escritura, esta de igual manera, el placer por escribir. Mi re-escritura del cuerpo. Mi escritura es a la vez resistencia corporal. Recuerdo escribir muchas cartas, canciones y poemas, que luego musicalicé, o simplemente perdí. Recuerdo que una de mis primeras acciones fue directamente la lectura de tres de mis poemas, tenía 18 años y participaba en un taller de escritura en San Cristóbal Sur. También recuerdo que en ese taller estaba el "Poeta", un rapero y poeta que tenía que permanecer escondido por la persecución de la "limpieza social". La persecución por escribir lo que pensaba, sin pelos en la lengua. Para el cierre del taller, debíamos leer nuestros textos en la Casa de Poesía Silva. Mi lectura fue una lectura performática, porque estaba apoyada en la denuncia a través de la poética desde la acción corporal. La palabra era la performance.

A esto me refería arriba cuando mencionaba la noción de desplazamiento desde otro sentido. Podemos desplazarnos de un lugar por múltiples razones. Cuando le pasó a mi familia se volvió cotidiano porque de esta trashumancia dependía la supervivencia y generaba desarraigo. Abandono de los objetos, de lo material porque había la necesidad de viajar livianos. Este término lo quiero entender a partir de muchos otros desplazamientos. Por ejemplo, cuando hacemos tránsitos en nuestros paradigmas, de ideas o pasamos de ser una persona para transformarnos en otra. ¿Cuántas personas puedo ser? Este desplazamiento es algo que está condicionado por las circunstancias

sociales, políticas, mentales y en gran medida afectivas.

En el mismo sentido, la trashumancia es una categoría emergente que va relacionada con el volver de los sentidos hacia lo vivido olvidado. Esta experiencia sensible en el campo con mi familia, junto a la experiencia de salir de un lugar desde el desarraigo para iniciar un proceso de existencia en un nuevo lugar, hicieron que nuestra manera de interrelacionarnos se dislocara. Es decir, el transito brusco de dicha migración nos llevó al maltacto-maltrato. Y contradictorio a esta realidad, la misma trashumancia ha ocasionado la necesidad de hacer performance para generar un desplazamiento de una noción de persona que fui y otra que estoy siendo.

Las personas que fuimos, las personas que estamos siendo.

Una nueva pregunta podría ser entonces: ¿Cómo se manifiestan en la performance las inter-tactilidades del gusto y el disgusto en mi familia?

Pregunta de investigación- creación

¿Cómo se transforman las inter-sensibilidades del dis-gusto de mi experiencia personal a través de la performance?

Objetivo general

Realizar un proceso de autoconsciencia que dé cuenta de las rutas de comprensión e interpretación acerca de las inter-sensibilidades del dis-gusto que se dan en las relaciones inter-personales en mi entorno familiar y social, con la intención de crear nuevas rutas de re-existencia desde un proceso autopoiético.

Objetivos específicos de este proyecto

Es necesario organizar las tareas necesarias para llegar al cumplimiento del objetivo de esta investigación creadora, que es crear una obra de performance, a través de los objetivos específicos y las fases metodológicas.

Objetivos específicos

1. Explorar las relaciones interpersonales para establecer las recurrencias en las prácticas familiares, específicamente en las relaciones de la tactilidad y el gusto dis-gusto.

2. Conformar un marco teórico donde se relacionen las recurrencias con los autores para establecer un diálogo pertinente y útil acerca de las relaciones que se dan en las prácticas interpersonales en el ámbito familiar y social afectivo.

3. Valorar las inter-sensibilidades que se dan en las prácticas familiares con las recurrencias, surgidas a partir de la experiencia con la autoetnografía, el relato genealógico, las etnografías y la corpo-grafía que arrojen elementos de análisis y creación.

4. Interpretar de manera argumentativa y creativa, para dar respuesta a la pregunta de investigación-creación, a través de la creación de la obra de performance y de la escritura de esta tesis.

Fases metodológicas

Primera fase

Registro de la experiencia vivida a través del recurso de narraciones etnográficas, narraciones autopoiéticas, genealogía y corografía, donde se esperan como resultados las primeras recurrencias con miras hacia la creación.

Segunda fase

Diálogos con los autores que surgen de la relación con las recurrencias definidas, los ejercicios de análisis y conceptualización y la exploración creativa.

Tercera fase

Análisis de los resultados con los recursos utilizados como etnografías, genealogía, autopoiésis, y relación con los autores.

Cuarta fase

Interpretar de manera argumentativa y artística la obra de performance y así poder contestar la pregunta de investigación, transversalizando el proceso.

Quinta fase

Escritura del documento final que da cuenta de los aportes hallados que contribuyen al campo de los Estudios Artísticos.

ANTECEDENTES

Mi proceso de escritura

Comencé a escribir como una necesidad de esconderme para no cortarle a nadie lo que hacía, lo que quería y lo que me pasaba. En un inicio eran escritos incongruentes que poco a poco se fueron volviendo canciones de rap. A los 15 años, esos escritos pasaron a ser historias donde los personajes siempre estaban al margen de todo, de la norma, de los regaños y de la religión. Me gustaba decir groserías y hablar de cosas que pasaban por mi mente, como nadie me entendía, escribía para desahogarme, era muy rara, no jugaba con las chicas y peleaba con los chicos.

Escribía para sentirme tranquila, cuando tenía problemas en la casa y sobre todo en la soledad. Escribía poemas de lo que salía en esos días, sobre escapar a algún lugar, cosas inexistentes, o jugábamos con una amiga en ese tiempo, a decir palabras y crear imágenes. Con los poemas que escribimos nos fuimos para Medellín, sin plata, solo con los escritos que intercambiábamos por comida y plata.

Tres años más tarde me inscribí en un taller de literatura con la maestra Magnolia Montenegro, quien me mostró algunos escritores, Hesse, Ende, Kafka, además nos propuso escribir un texto en grupo de poemas desde el sur de Bogotá que se llamaba" rasgando fronteras" y fue presentado en la Casa de Poesía Silva. Recuerdo que tuve que leer tres poemas en público. Como tenía mucho susto, me tomé varias copas del coctel de whisky que ofrecían a los invitados, pero se me fue la mano. Cuando estaba leyendo ya no sentía miedo.

Pasó algún tiempo, tenía varios cuadernos llenos de escrituras pasadas, todas eran tristes y decadentes, solo eran sensaciones de ahogo, deseos, imágenes extrañas, entonces, me llené de tanta rabia que terminé botando a la basura todos los cuadernos repletos de notas, finalmente no se los había leído a casi nadie. Con unos amigos escogimos unos pocos y como teníamos un grupo de música experimental, les pusimos música para leerlos. Allí se quedó todo. Luego nos separamos, y dejaron de gustarme esas letras, metáforas acerca de la soledad, y la violencia.

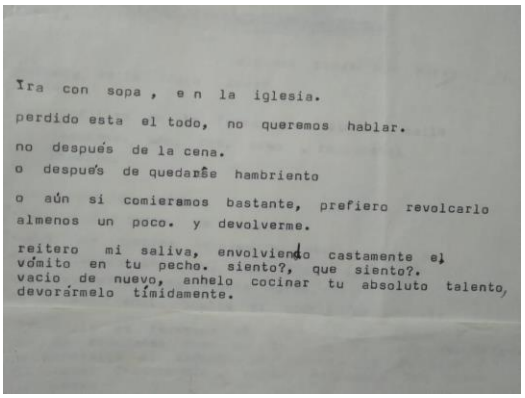

Ira con sopa, en la iglesia.
perdido esta el todo, no queremos hablar.
no después de la cena.
o después de quedarse hambriento
o aún si comieramos bastante, prefiero revolcarlo
almenos un poco. y devolverme.
reitero mi saliva, envolviendo castamente el
vómito en tu pecho. siento?, que siento?.
vacio de nuevo, anhelo cocinar tu absoluto talento,
devorármelo tímidamente.

Figura 1. Fragmento, *Ira con sopa* (2003)

Generalmente se escribe luego de un momento emotivo, significativo, o por lo menos en mi proceso sucede de esta manera. Algunos escritos estaban a máquina de escribir porque a mí me gustaba mucho como quedaban las letras entintadas en el papel, sobre todo cuando las tachaba. Todavía conservo algunos.

Con Camilo Casas, un compañero de estudio en los años de universidad, nos reuníamos a preparar los trabajos de artes visuales y en una ocasión creamos una historia a partir de la máquina de escribir: "Letras fantasma"; una pieza de danza contemporánea, con una acción directa sobre la escritura a máquina y la recurrencia de una botella de vino. Terminábamos en un éxtasis de emociones, un poco mareados y por supuesto felices.

Al siguiente semestre me interesé más por la danza. Sin embargo, seguía escribiendo. Tomaba una materia de literatura con un señor que estudió en España, pero él siempre decía que las mujeres no escribían como los hombres. Y que yo no sabía nada de escribir, a mí eso no me importaba, ni me importa (Era un desperdicio esa clase). Tomé otro taller con un filósofo de la Nacho donde escribí algunos textos cortos que según él eran poesía. Estaba feliz.

Preámbulo de la rebeldía

La escritura para mí es como un acto de supervivencia, una herramienta creativa, aunque tenga temporadas en que no lo hago. Durante los últimos semestres de la carrera, con mi compañero de tesis, Camilo Casas, escribimos un texto llamado "las flores sucias" que hacía parte del proyecto. Era un texto poético que reflexionaba la locura y la contradicción de la vida. En esta época callejeaba mucho, conocía mucha gente y me gustaba salir y buscar dónde mostrar lo que hacía.

Cuando terminé la universidad, ya para el 2010 y como no conseguí trabajo, y había salido de una relación toxica y violenta, conocí a un estudiante de literatura. Él me propuso vender libros de segunda, de literatura, filosofía y revistas. Acepté, pero me di cuenta que estaba en medio de una relación de nuevo, y aunque no quería, fue algo que no puede detener. Tenía tiempo para leer y escribía de vez en cuando. Era una relación compleja, porque cuando conseguí trabajo, el *man* se relajó y ya casi no tenía tiempo para mí, empezaron las discusiones y otra vez el aburrimiento. Sin embargo, yo retomé la escritura. Escribía relatos en los que hablaba de mi cuerpo, de cómo estaba, de cómo me sentía. El cuerpo cansado, desgastado, arruinado, enfermo y triste, la eterna tragedia, decía yo. Ya no bailaba, ni salía y tampoco tenía ganas de hacer lo que hacía antes. Solo fumaba, tomaba, fumaba, lloraba a solas, fumaba y terminé enfermándome de rabia.

Trabajaba mucho y ya no estaba creando porque tenía que pagar las cuentas, y ese *man* estaba enfermo, sufría de ansiedad, a veces, en las crisis, temblaba y se desesperaba. Tenía que tomar medicamentos para dormir. Él era escritor- o eso decía- decía que tenía una novela en mente y que necesitaba tiempo para organizar sus ideas porque con ese si la iba a sacar del estadio. Luego comenzaba otro proyecto, leía mucho, se estresaba, trabajaba de vez en cuando. Al final abandonaba todo y se iba a tomar con los parceros de la universidad. Cuando yo le mostraba mis escritos, decía que yo escribía como una mujer. Era muy chistoso escuchar eso de una persona tan seria en el ámbito literario, pero con él también aprendí que la escritura es un asunto íntimo y que nunca se aprende demasiado de nada. Escribí un texto inspirado en mi relación con él llamado "río abajo" pero cuando se lo leí solo me dijo que era un buen ejemplo de lo que en literatura se llama *tono*, y que lo llevara al taller de escritura que dirigía al cual yo asistía. En el fondo creo que le gustó, pero no fue capaz de decirlo.

Me demoraba mucho para escribir algo, sin embargo, lo necesitaba, entonces, me reuní con unos amigos y decidimos abrir un taller de escritura. El taller duró casi un año trabajando con personas de la tercera edad. Fue hermoso. De allí, sacamos una selección de relatos sobre la localidad de Los Mártires.

Escritura performance

Escribía y realizaba acciones corporales en espacios de la universidad con las que me sentían incómoda, creo que siempre trabajé desde lo autobiográfico, pero muchas veces me sentí ligera luego de una intervención, muchas veces la gente decía que no entendía o que lo que hacía era muy personal. En otras ocasiones me decían que era absurdo, pero que se sentían identificados con las imágenes. Generalmente escribía para las acciones, los escritos que describen las performances también son para mí textos creativos, conservan las imágenes que llegan directamente de la imaginación antes de ser realizadas, son un poco absurdos porque están fuera de contexto, pero al mismo tiempo son imágenes poéticas, absurdas, reales, podría decirse.

"Entra una mujer vestida con ropa de hombre con una caja de torta en sus manos. Se sienta abre la caja y deja ver un falo de masa (torta) saca del bolsillo una banderita de Colombia y la pone en la punta. Detrás de ella se proyecta un collage de textos acerca del patriarcado opresor sacado de la información que circula en internet y otras fuentes. Ella reparte unas cuantas tajadas de torta al público. Ella come el falo y mastica el patriarcado, pero no lo pasa. La masa masticada es escupida en una caja negra mientras la cámara en tiempo real proyecta la imagen del público a sus espaldas. Toma la cámara para proyectar la masa en sus manos la mezcla y la aplana. Sale y deja la cámara mirando al público."

A la par de estas acciones –que la mayoría de las veces realizaba contrario de lo establecido, como experiencias del cuerpo y el espacio- estaba también la escritura, porque creo que una acción requiere de una escritura que luego se traduce en la acción, tiene una estructura similar pero que como en la escritura y la narración de relatos, también se fractura, surge una ruptura de la linealidad con la que se cuenta. Encontré que, accionar en la calle era algo que me atraía porque además de poder explorar el espacio y el cuerpo, era también el lugar donde había crecido y continuaba creciendo, donde encontraba la libertad de ser, de decir, de hablar y de pensar para crear. El olvido y la nostalgia, hacían parte de mis reflexiones, la violencia de la sociedad que vive como una gran máquina donde todos hacemos parte, unos más oxidados que otros, pero siempre con algo bello oculto en sus rincones. Allí donde uno trata de escapar de su propio mundo violento, de la intimidad agresora, del cuerpo que ha llevado las marcas del dolor y la violencia. Allí, donde también hay violencia que se amalgama con las texturas de los otros cuerpos. En la calle me sentía bien perforando, atravesando, imaginando, escribiendo… haciendo planes para atraer a la gente con las acciones y los archivos que quedaban de eso.

Un tiempo después, comencé a enviar propuestas a diferentes convocatorias; del Hemisférico de Performance llamada, convergencias 2015, en Austin (Texas, USA), al siguiente año, paseé a una nueva convocatoria en México. En el 2017, nuevamente en México presenté una acción donde combinaba varios lenguajes, la escritura y el arte acción, también en espacio público.

Los temas recurrentes son las relaciones de poder, de pareja, la violencia, la soledad, la cotidianidad como un lugar político, la creación de metáforas, la comprensión de elementos como el espacio y el tiempo en la construcción de imágenes. Todo hilado por el cuerpo, la acción y la escritura como manifestación del vínculo con los otros, un lugar que transita de lo individual a lo colectivo.



CAPÍTULO I.

Parte A.

Las recurrencias

1. CAPITULO I:

PARTE A: Indagación teórica hacia las recurrencias

1.1. Inter-sensibilidades y relaciones inter-personales

Las intersensibilidades de la somática surgen del concepto de estesis que la autora Katya Mandoki (2006) refiere en su libro, Prosaica 2. Prácticas estéticas e identidades sociales, de la siguiente manera: "Entiendo por estesis a la sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto al que está inmerso" (Mandoki, 2006, p. 11) igualmente, me apoyo en su modelo octádico para los intercambios estéticos, (Somática, tactilidad, escópica, proxémia, léxica, entre otras) como parte del proceso metodológico y el análisis de la indagación.

El texto me permite llegar a la comprensión de la prosaica y las intersensibilidades de la tactilidad en las relaciones interpersonales como elementos fundamentales en la creación autopoiética.

"Otra manera de demarcar la prosaica es como la exploración de actividades estéticas materializadas en procesos de construcción de realidades matriciales y sus respectivas identidades." (Mandoki, 2006, p. 16), en este caso se hará a través del análisis de las inter-relaciones en la matriz familiar.

Como señala Mandoki, desde el eje de lo simbólico se puede:

> "cartografiar la dramática, (por ejemplo, la dramática de tiempo en el video performace) puesto que se trata de inversiones energéticas y vitales, de las huellas del tiempo y la materia, de cargas emotivas. Para el análisis de la retórica, utilizaremos el eje de lo sígnico puesto que se trata de la formalización y articulación de la energía o brío, de la actitud o talante…" (Mandoki, 2006, p. 20).

A través de los registros de estos actos del intercambio estético apoyaré mi investigación creadora en la fase de registro de la experiencia vivida en mi familia, a través de la genealogía y las etnografías, desde lo corporal, en relación con lo táctil, lo cósico, y escópico, entre otros. Recoger los discursos, las palabras, las formas de hablar de mi abuela, mi madre y las mías, y también en la relación con los objetos, los espacios y las otras materialidades.

A partir del uso de los registros de la prosaica que propone Mandoki, quiero profundizar en el análisis de la experiencia intersensible en mi familia para crear una obra de performance que dé cuenta de estas inter-relaciones, desde el amor, el afecto, la violencia, el placer, la indiferencia y los sentimientos. Por ejemplo, el registro de lo acústico en mi investigación, enfatiza en las maneras o tratos desde mis abuelos hasta mí, que se relacionan con las cargas emocionales que se transmiten de una persona a otra a través de gestos en los encuentros familiares con la comida. Tiene que ver con la intencionalidad que le adjudicamos a las palabras, pero este registro también permite adentrarse en los paisajes, escenarios o espacios que se asocian directamente con mi familia y sus entornos, igualmente desde la escópica de los espacios en el recuerdo. "El registro acústico se manifiesta así por escuchar o hacer escuchar los sonidos en general, sean la voz humana o animal, el ruido ola música y todo el rango de lo audible, incluso el silencio como sonido in absentia" (Mandoki, 2006, p. 28).

En esta investigación creadora es muy importante contar, como parte de la metodología del trabajo creativo, con los registros que propone Mandoki, es así como el registro somático, es uno de los que más quiero enfatizar ya que es uno de los más amplios en posibilidades corporales desde la tactilidad, porque además de ser el más grande, también, contiene a los otros y que se centran en la creación de la obra de performance y en la escritura. En este libro la autora, amplía el concepto de "quinésica" a somática, así;

> "Opté por cambiarla dado que el cuerpo se expresa no solo por el movimiento, sino también por su temperatura, olor, talla (para manifestar repudio al contacto físico), humedad (al expresar deseo) e incluso textura (cuando se nos pone la carne de gallina, por ejemplo)" (Mandoki, 2006, p. 31).

Además, la autora enuncia el uso de figuras como la catacresis que se da al acariciar el brazo de un sillón o un objeto cercano para expresar inconscientemente el deseo de ser tocado o de acariciar al interlocutor (Mandoki, 2006, p.31), por ejemplo, cuando tocamos una fruta antes de comerla. Otras figuras como la aliteración, la elipsis somática, son elementos de la retórica que enriquecen la creación desde las cargas emotivas. Interesan en este estudio las categorías de Hall (1963) citado por Mandoki al referirse al comportamiento proxémico, en especial la háptica, que se refiere al contacto, aunque también las demás (postural, térmico, olfativo, ocular), entre otros que se mencionan en el libro.

En un diálogo con el registro escópico que, desde la propuesta metodológica y creativa, busca analizar, comprender e interpretar las relaciones interpersonales desde los cuerpos, los objetos, los espacios y los relatos. Este registro es clarificador en estas asociaciones y los hallazgos inter-sensibles en mi familia, "El registro escópico es pertinente para el estudio de la socioestética como estrategia de visibilidad por parte de un sujeto dado para construir y negociar identidades personales y grupales y generar efectos de valoración" (Mandoki, 2006, p. 33), para este proceso me resultan de gran apoyo los híbridos a los que se refiere la autora "(escópico-léxico) y los tatuajes (híbridos escópico-somáticos) pues, aunque se exhiben como imagen, está el cuerpo como índice de que se padeció el dolor y como símbolo de una actitud" (Mandoki, 2006, p. 34), como son las huellas en la piel en diferentes partes del cuerpo, o las cicatrices. En este estudio se enfatizan más hacia las tactilidades y el sentido del gusto, aunque de manera conjunta con otros registros, ya que se puede decir que no se presentan de maneras fragmentadas, sino que uno conlleva al otro y se relacionan entre sí para producir, emocionalidades, sensaciones y reacciones que luego se valoran desde una unidad del sentir.

En la parte creativa, en la construcción de la obra de performance o video performance, se hacen relevantes algunos conceptos que menciona la autora, por ejemplo, la inventio :

> "Qué se va a decir a través de los objetos, qué imagen producir", la dispositio "de cómo se va a organizar, cómo relacionar los significantes, sea por contraste, paralelismo, complementariedad o serialidad" la elocutio "en el modo en que se va a comunicar" y "la actio como puesta en escópica de un enunciado" (Mandoki, 2006, p. 34).

Así como la antífrasis que es "la resemantización irónica de objetos" entre otros elementos figurales que pueden enriquecer la investigación creativa y que también se abordan en la escritura poética.

1.2 Experiencia de vida, corporalidad y tactilidad

1.2.1 La violencia

Para mí, hay muchos niveles de violencia, por un lado se dice que somos seres de naturaleza violenta, individuos con esa necesidad de sobrevivir o de defendernos en esa lucha de sobrevivencias donde somos animales acechados y al acecho, creamos mecanismos y armas capaces de acabar con el otro o por lo menos de quitarlo del medio, como lo afirma Valencia (2010) "la violencia en el último siglo se ha recrudecido y convertido en el eje determinante de Occidente y la vida contemporánea, es decir, en un paradigma interpretativo de la realidad actual" (p. 25). Vivimos en una sociedad organizada y normativizada, una sociedad que ha creado sus derechos y, sin embargo, una sociedad que también los viola o los acomoda para beneficio de las jerarquías de poder, que utiliza la violencia para deshacerse de los cuerpos que le estorban o para encerrarlos en modelos e ideales destructivos, Valencia (2010) refiere:

Entendemos la violencia como una categoría interpretativa con distintas transversales, entre las cuales destaca el hecho de que está íntimamente relacionada con la acción, es decir, el concepto de violencia que manejamos incluye tanto el ejercicio fáctico y cruento de ésta como su relación con lo mediático y lo simbólico (p.26).

Ha degenerado entonces, en una sociedad que necesita de aparatos represivos con los cuales manipular y controlar a todos. Estos mecanismos de poder se ejercen como una presión desde la sociedad hacia el individuo, esa violencia se ha filtrado a los espacios y relaciones de la cotidianidad, (el trabajo, la familia, la pareja, los amigos, la calle y uno mismo) esos rincones y espacios donde no se acumula el dinero al tiempo que la basura, sino el deseo, el hambre, la angustia, la tristeza, aunque también los sueños y las existencias. Es importante relacionar en esta indagación esa ruptura que se da con las emociones donde la violencia es anti-comunicación, anti-diálogo, anti-amor propiciador de nuevas formas de violencia, y así lo afirma Segato:

> "La pedagogía de la crueldad vuelve a las personas menos empáticas, menos capaces de ese ejercicio indispensable en la vida de ponerse en el lugar del otro, la conmutabilidad de posiciones, yo puedo ser ese y no, yo siempre tengo que estar de ese lado, ese engaño lleva una sociedad insensible, a una sociedad habituada al daño como una forma de relación" (Segato, 2018).

Afortunadamente, todos los actos creativos conllevan también nuevas expresiones y manifestaciones de emancipación, de sensibilidad y de reconocimiento que parte del autoconocimiento. Los aportes de autoras como Rita Segato y Eva Illouz que especifican en la violencia de género, indagan en las relaciones de la violencia en la época actual, sus estudios en las relaciones de género como generadores de transformación a través del estudio del poder y las emociones.

> "La crueldad contra el cuerpo, la sexualidad como forma de control, la rapiña, la banalización, la perdida de la sensibilidad y la naturalización de formas de violencia que corresponden a una espiral de la violencia en los últimos tiempos, de un orden nuevo, pero también, como proceso histórico y, que son vehiculados por los medios de comunicación" (Segato, 2018).

De manera crítica hacen un llamado hacia la insurgencia y la protección desde la misma sociedad y enfatizan en el uso de la palabra como un mecanismo de transformación, el papel de las personas que trabajan con la palabra, la posibilidad

de nombrar de otra manera para producir otras relaciones más sensibles.

En un país donde todos compartimos experiencias de violencia desde nuestras historias personales se hace necesario dar una vuelta de tuerca a nuestras emociones, nuestros hacer y el sentir.

1.3 Corporalidad y autoconsciencia

Sumo la propuesta de corporeidad del autor Arturo Rico Bovio en su libro, Fronteras de Cuerpo. Crítica de la Corporeidad, (2010) ya que este estudio me permite acercarme de diversas maneras al concepto de corporeidad, además de desmenuzar las relaciones corporales a través de las valencias. Por ejemplo, profundiza en los términos consciencia y existencia desde las valencias sociogénicas en diálogo con las noogénicas donde presenta la percepción y el sentir como actores específicos que contribuyen al conocimiento que se da a partir de la autoconciencia como parte del proceso creativo, al respecto él dice: La autoconciencia es un "pensarse", un comunicarse consigo mismo cuya constitución supone el desdoblamiento psíquico, para erigirse en emisor y receptor de los propios mensajes; especie de circuito cerrado cerebral que no se circunscribe a la palabra, pero tiene en ella su principal fundamento (Bovio, 1998, p. 65), partiendo de este enunciado, pienso que la creación es un proceso que inicia desde el interior de uno mismo y que luego se exterioriza, en procesos imbricados del pensamiento y el sentimiento a través de la palabra, pero también de la imagen, o de la acción, con las cuales también podemos pensarnos y crear nuevos conocimientos que afloran como otras corporalidades.

Y en el mismo sentido, el autor se refiere a que la experiencia vivida es la que hace de cada ser un humano un ser único que sufre transformaciones de acuerdo a la cultura a la que pertenece. Por todo ello señala que:

> "Las experiencias personales, los hallazgos, los sufrimientos, la autopercepción auditiva, kinética, cenéstesica, táctil y tardíamente visual, van a contribuir a forjar una consciencia corporal distintiva de cada ser humano, pese a su ubicación dentro de un marco cultural común. El estrato personal del yo está presente en nuestra memoria, respaldando el sentido del lenguaje, cargando las reacciones afectivas, inundando los sueños de imágenes simbólicas e inspirando la creatividad" (Bovio, 1998, p. 68).

Siendo todos estos hallazgos personales los encargados de construir nuestras percepciones de nuestro entorno, nuestros procesos imaginativos y también nuestras posibilidades creativas capaces de ayudarnos en la transformación de lo que no nos gusta.

En mi investigación es relevante la experiencia personal, y este proceso de autopercepción al que se refiere el autor, desde los sentidos (lo auditivo, lo kinético, lo cinéstesico, lo táctil, lo visual) que contribuyen a elevar la conciencia corporal que hace que cada ser humano sea único, en una relación con el contexto social particular. Es un aporte a esta investigación creadora, desde lo teórico, hacia lo metodológico y artístico, porque es en este diálogo, donde convergen lo afectivo, lo simbólico y lo expresivo, en la creación de una obra de performance que busca nuevas posibilidades de relación y de creación.

En este estudio acerca de las tactilidades en mi ámbito familiar cercano, se hace necesario un proceso de observación y exploración acerca de cómo nos reconocemos corporalmente para comprender de qué manera tocamos y somos tocados. Y es necesario entender la relación que hace el autor entre la imagen corporal personal y la percepción del afuera, al respecto nos dice "La imagen que cada quien tiene de su propio cuerpo y la percepción vigente en el contexto socio-cultural, donde se vive, interactúan,

se influyen recíprocamente. No obstante, la versión del grupo tiene prioridad en el aprendizaje corporal" (Bovio, 1998, p.66), entonces, entiendo que este diálogo personal y social hace parte del estado de conciencia corporal que cada uno tiene de sí mismo, y de alguna manera, influye en la manera como asimilamos lo que somos en la relación con los otros, aprendemos del ejemplo corporal del otro y nos aceptamos de acuerdo a la aprobación social. Es así como se habla de la influencia que tiene la familia sobre nuestra corporalidad, claramente lo afirma Bovio:

> "Nuestros semejantes, los más próximos, los padres o sus substitutos, nos enseñar a reconocer, nombrar y valorar nuestro cuerpo, parte por parte y en su conjunto. Sus apreciaciones son más complejas cuando se refieren al "Yo" como una entidad imperceptible, escondida detrás del "ropaje" corporal y susceptible de ser depositaria de cualidades de índole afectiva, intelectual y moral" (Bovio, 1998, p. 67)

Aquí es muy importante destacar el análisis teórico de lo corporal sensible, y lo sensible creativo, porque dentro de todas aquellas percepciones y enseñanzas más próximas que hace nuestra familia de nosotros a partir de nuestro cuerpo, descubrimos que son estas las que determinan nuestros miedos, apegos, comportamientos, maneras de ser y hacer, enfermedades, relaciones afectivas, relaciones cósicas, negaciones y maneras de disfrute y goce, que son nuestras maneras de ser y estar en el mundo. En esa medida nuestra manera de crear también está determinada por estas improntas corporales ocultas detrás de la apariencia y que son develadas en el proceso autoconsciente en la experiencia creativa. En este proceso de investigación creadora se exploran estos estados de autoconsciencia a través de la tactilidad y el gusto dis-gusto, y otras experiencias con los sentidos.

1.4 Intersensibilidades de la tactilidad, la visualidad, el olfato y el gusto dis-gusto: consciencia de la sinestesia como tactilidades expandidas

Nadie comprende cómo procede la memoria, a veces recordamos lo que no quisiéramos recordar mientras olvidamos lo que quisiéramos recordar. Una manera de estimular un recuerdo es a través de los procesos corporales autoconscientes como las experiencias sensoriales develadas para la creación. Para este proceso sucede un intercambio corporal de inter-materialidades con los alimentos a través del olfato, el tacto y el gusto. Este proceso de indagación a través de la consciencia corporal y la experiencia creativa evidencia las diversas relaciones que se dan en la ambivalencia afectiva donde las emociones se presentan en una suerte de tensión o contradicción acerca de nuestros sentires. Todas estas sensaciones son resultado de procesos de relación inter-personal que conllevan diversos resultados. Desde la práctica de ejercicios de sensibilización a través de los sentidos en la experiencia del comer como metodología performática, resurge la consciencia de unicidad que se da en la experiencia de percepción a través de los sentidos desde la sinestesia, "No se pueden aislar los sentidos para examinarlos uno tras otro a través de una operación de desmantelamiento del sabor del mundo. Los sentidos siempre están presentes en su totalidad" (Le Breton, 2007). Como ya se verá en la práctica de acciones con la comida, los sentidos no procesan la información sensorial y por tanto afectiva de manera separada, sino que las percepciones que se dan a partir de saborear son compuestas, y podríamos decir que se dan como un nuevo resultado sensitivo, un nuevo sabor, un nuevo sentido, no es el olor de la guayaba, el color, el sabor, si no la guayaba en su conjunto sensorial que hace que sea

reconocida en su particularidad, es decir, la guayaba es única en su conjunto al ser comida y afectada por los sentires:

> "La carne es siempre una trama sensorial en resonancia. Los estímulos se mezclan y se responden, rebotan los unos en los otros. Lo táctil y lo visual, ´por ejemplo, se alían para la determinación de los objetos. Lo gustativo no es concebible sin lo visual, lo olfativo, lo táctil y a veces incluso lo auditivo. La unidad perceptiva del mundo se cristaliza en el cuerpo por entero" (Le Breton, 2007, p. 45).

Desde esa perspectiva y en la búsqueda por reflexionar acerca de la configuración de los ordenamientos sociales a partir de estas categorías de los sentidos, podemos enfatizar en estas inter-sensibilidades por un lado desde la tactilidad, el olfato y el gusto como experiencias sensoriales que se enmarcan en estatutos convencionales dentro las clases sociales a partir de diversas manifestaciones culturales corporalizadas. Por otro lado, desde la manera como estas experiencias vividas son expandidas hacia las maneras de vivir y sentir en diversos contextos, históricos y sociales y, como en el caso del gusto que atañe a esta investigación-creación es un detonante de inimaginables alcances sensibles relacionados con la disposición de lo afectivo encaminado hacia lo creativo transformador.

En un artículo que enfrenta las principales convergencias sobre esta discusión entre dos pensadores, Pierre Bourdieu y Norbert Elias, se señala un fuerte énfasis en la capacidad del simbolismo de dominación sobre la sociedad, citando a Bourdieu del texto,

> "Los símbolos son por excelencia los instrumentos de integración social: en cuanto a instrumentos de conocimiento y de comunicación hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo social, que contribuye fundamentalmente a la reproducción del orden social: la integración lógica es la condición de la integración moral" (de las prácticas) (Bourdieu, 2000b, p. 67)[4].

Y desde esta perspectiva, se comprende como un mecanismo de control que ejerce la potencia del poder simbólico desde el sentido y el significado que refuerzan las relaciones de opresión y explotación en las prácticas sociales, como lo señala el autor del artículo:

> "cuando Bourdieu se centra en productos y prácticas culturales por los que se diferencian a sí mismas las clases sociales, en las clasificaciones que definen el gusto en asuntos tan mundanos como el deporte, los compañeros sexuales, la comida, el mobiliario, la pintura y los políticos, es porque sostiene que estos esquemas clasificatorios desempeñan un papel decisivo en la consolidación de nuevas formas de dominio de clase, en virtud de la correspondencia oculta que los vincula a la estructura del espacio social" (Guerra, 2010)

Por otro lado, el proceso civilizatorio es una noción que desarrolla Norbert Elías acerca de las teorías sociológicas y que se confrontan en el texto de Guerra Manzo, quien a propósito organiza la siguiente idea:

[4] Guerra Manzo, Enrrique. Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: Los conceptos de campo social y habitus. Estidoa socilógicos, vol. XXVIII, num. 83, mayo-agosto, 2010, pp. 383-409. El Colegio de México. A. C. México. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/598/59820673003.pdf

> "A medida que se desarrolla el proceso civilizatorio (ligado al monopolio de la violencia) disminuye el miedo exterior (al hombre) y se incrementa el miedo interior (temor a desagradar). El proceso civilizatorio sólo alcanzará un nivel óptimo para los seres humanos cuando se dulcifiquen las relaciones sociales, cuando haya equilibrio entre funciones sociales (campus) y necesidades personales (habitus)" (Guerra, 2010)

Para Elías, este problema de las clases sociales es básicamente económico, según la enseñanza desde Marx, aunque no de una manera radical, sí reconoce que, por ejemplo, y como lo señala en pie de página Guerra Manzo "uno de los universales de los grupos humanos es la provisión de alimentos y la obtención de otros recursos básicos de subsistencia. (Elías, 1994: 2002)".

En este mismo sentido, al centrarnos en nuestros contextos socio-culturales en Colombia, puedo darme cuenta gracias a los diversos recursos de indagación y análisis, cómo se manifiestan dichas experiencias desde esta categoría del gusto en la relación campo-ciudad, dadas en gran medida por las somáticas corporales. Esta experiencia sensible se manifiesta enfáticamente en el último capítulo donde se da la valoración e interpretación y los resultados.[5]

Es así como las relaciones tanto del tacto, el olfato y el gusto configuran nuestra corporalidad en relación a los otros. Surge entonces en este proyecto la idea del gusto como una ruta exploratoria de la experiencia de migración, la relación campo-ciudad. Con esto me centro en la posibilidad de observar cómo el tacto, el olfato y le gusto -que como lo menciono en este estudio son experiencias que se dan al mismo tiempo, no de manera fragmentada- han sido y son criterios con los cuales se clasifican, se ordenan y se estipulan las maneras de ser, de vivir y de sentir. En sociedades como la nuestra, esta caracterización presenta profundas fracturas de desigualdad, lo que conlleva al desarrollo de violencias simbólicas y de todo orden reflejados en nuestra historia y en nuestra cotidianidad. En ese orden la configuración de estructuras sociales determinadas por los sensible me deja ver que desde categorías como el olfato y el gusto se pueden identificar problemáticas por ejemplo del plano de la discriminación, la represión, los juicios de valor que se dan desde las desigualdades y que conllevan múltiples violencias. Por otro lado, este reconocimiento nos permite hacer nuevas propuestas de interpretación que permitan contribuir desde las intersensibilidades del dis-gusto y las tactilidades expandidas, en proceso de reconstrucción, reparación, resistencia y re-existencia en contextos propios y cercanos a nuestras realidades.

De la nariz a la mano, de la mano a la boca: Una relación campo-ciudad.

Olfato

El gusto entra por la nariz. Cuando olemos tomamos decisiones definitivas, nos acercamos o nos alejamos. El orden del olfato ha diseñado muchas maneras de relación en el mundo a través de la historia y es un detonante relevante de lo que nos gusta o nos disgusta, tanto de las personas como de los lugares o de lo que disfrutamos o consumimos. Angie Rodríguez, Rosil, investigadora del olfato menciona: "Hay unas formas culturalmente construidas en las que se ha activado el olfato y a las que la perfumería ha respondido en función de un régimen

[5] En el capítulo final se amplía esta reflexión desde la categoría del gusto en la relación campo-ciudad en el contexto colombiano, como uno de los resultados que arroja el análisis de esta investigación-creación.

biopolítico que regula nuestras sensibilidades" (Rodríguez, 2020, p. 12).

Los olores son entonces, detonante de placeres, selectores de recuerdos a través de la memoria o reveladores de rechazos o traumas, en suma, una experiencia integradora "Lo cierto es que la realidad de la experiencia sensible es simultánea y la olfación es una actividad que hace parte de dicha experiencia" (Rodríguez, 2020, p.11) ¿Cómo sucede en nuestro cuerpo este proceso delirante que en ocasiones es el causante del enamoramiento, del disfrute, pero también de desdichas y disgustos? Rosil, nos hace un retrato biológico de la siguiente manera:

> "El proceso inicia cuando una sustancia, que se halla en estado gaseoso, y es lo suficientemente volátil para viajar por el viento (conocida como odorífera u odorante), es arrastrada hacia las cavernas oscuras y velludas de nuestra nariz. Allí, una mucosidad amarillenta la calienta, la disuelve, le filtra el polvo y produce una proteína, que transporta sus moléculas, hasta las terminaciones de unas células receptoras muy singulares: neuronas olfativas." (Rodríguez, Rosil, 2020)

En este sorprendente proceso corporal que conlleva oler, es fundamental detallar como el olfato es un proceso que puede activar transformaciones de tipo emocional, afectivo tanto personal como colectivo, al cual todos tenemos acceso una vez podamos entrar en ejercicios sensibles de autoconsciencia sensorial. A propósito, cometa la autora:

> "Esa es apenas la punta del iceberg de una compleja y amplia red de efectos que produce un olor, pues al llegar al cerebro, no solo afecta nuestras emociones, activa nuestras funciones de alerta, introduce patrones de comportamiento y estimula nuestras memorias y recuerdos más profundos. El olor es la respuesta humana a ese proceso químico, la percepción." (Rodríguez, 2020, p.46)

Los recuerdos que activamos cuando comemos, se activan a través de los aromas de los alimentoso los cuerpos, es así que nuestros apetitos se alertan, se despiertan y finalmente nos someten a la acción de comer, de esta manera se activan nuevos receptores de la memoria y podemos continuar por un largo rato sumergidos en las múltiples posibilidades perceptivas.

Gusto

La sustancia transferida desde la desembocadura de la abuela a la boca del niño es su saliva, gusto o sabor que se convierte en su propio gusto (La memoria de los sentidos- Nadia Seremetakis

Como Nadia nos muestra en esta imagen cotidiana, podemos pensar en la profundidad y extensión que tienen nuestros sentidos en relación a las relaciones interpersonales en nuestras experiencias de viva, a propósito, ella refiere que "Los sentidos, "los puntos" (semia) del cuerpo, son los sitios donde la materia se somete a la significación. Semiosis aquí es inseparable del intercambio interpersonal" (Seremetakis, 2015), es así que podemos reflexionar que con todos aquellos intercambios de materialidades que disfrutamos a través de los sentidos como en el caso de la comida, no solo se comparten intercambios de las materialidades, si no a su vez de gusto. Transmitimos el gusto y con nuestras emociones. Estas transferencias perduran en la memoria y aunque en ocasiones no las recordamos, son evidenciadas de manera impredecible cuando activamos nuestros recuerdos a través de evocaciones autoconscientes, como cuando provocamos con un dulce que nos gustaba en la infancia o en algún

encuentro que nos produce placer y disfrute.

Relacionando estas dos percepciones de lo sensible a la idea central de este apartado acerca de la configuración de regímenes sociales de control sobre los cuerpos. Podemos observar que algunos de los comportamientos que se dan de manera discursiva y conlleva acciones de violencia social e histórica, se relacionan directamente con configuraciones de lo sensible que se establecen a partir de experiencias del gusto y el disgusto. Es decir, cuando observamos el fenómeno de clases acunado por los regímenes de poder sobre los pueblos, encontramos un sinnúmero de mecanismos de control y dominación que se ejercen a través de la diferencia de clases o la jerarquía social en la relación rico-pobre y campo-ciudad, que se denotan en los intercambios sensibles de la vida cotidiana, que son regulados por la misma sociedad, como menciona Rosil la citar a Norbert Elías en su investigación "Además, sugiere que el modelo y las pautas de control de las emociones pueden ser distintos, según la clase social y la época. (Elías, 1987)" (Rodríguez, 2020, p. 59).

Según Bourdieu, la clase social es construida a partir de "la situación de clase: la condición de clase y la posición de clase" (Bourdieu, 1966b), donde una se acerca a las condiciones materiales con las que cuentan los individuos, y la otra está relacionada a la aposición que ocupa en la estructura de las clases sociales. Son entonces cualidades que se construyen entre sí, juegan conjuntamente, arrojando diversas percepciones y condicionamientos que hacen parte de nuestras realidades. Es así que estos ordenamientos determinan la estructura social que sucede en cierta forma de una manera selectiva, por ejemplo, Bourdieu citando a Weber:

> "Como lo hace weber, puede aislarse en la condición del campesino lo referente a la situación y a la práctica del trabajador de la tierra, es decir, cierto tipo de relación respecto de la naturaleza, situación de dependencia y de sumisión, correlativa de ciertos rasgos recurrentes de la religiosidad campesina, o lo referente a la posición del campesino en una estructura social determinada, posición extremadamente variable según las sociedades y las épocas, pero dominada por la relación con el habitante de la ciudad y con la vida urbana" (Bourdieu, 1966b, p. 73).

El gusto en las prácticas sociales colombianas

El gusto dentro del análisis de la configuración de los ordenamientos de las clases sociales resulta de gran valor ya que, a través de la observación sobre prácticas sociales en Colombia, podemos seguir una ruta que va desde las relaciones que se crean con el alimento y el acto de comer durante la conquista de América por los europeos, hasta las entrañas minuciosas de nuestra actual relación sociopolítica en el contexto campo-ciudad a apropósito del gusto como detonador de comportamientos, relaciones, vivencias, discursos, y acciones sobre nuestro devenir como sociedad.

Representan también maneras de intercambio cultural que se ve reflejado en el intercambio de alimentos. En la época de la conquista por los españoles se crean, por ejemplo, relaciones de mestizaje a través de la cocina, establecidas de igual manera por, y desde la dominación. Relaciones que se fueron dando de una manera sinuosa, en este caso de las prácticas de la alimentación, pero que, de igual manera, fueron consolidando un híbrido en nuestras relaciones políticas con la comida;

> "Estos pioneros y primeras amas de casa españolas, encontraron que los indios tenían una gramínea, el maíz, que era su

base de alimentación; de esta planta obtenían numerosos derivados tanto de comida como de bebida y de medicinas. El plato base indígena era la tortilla hecha a base de harina de maíz que cocían al horno o en una piedra muy caliente que acompañaban, en algunos casos con frutas, gusanos, moscas u otros vegetales"[6] sin embargo la comida indígena era subvalorada dada la diferencia racial y al ser considerada la cultura indígena como inferior por los conquistadores. También consideraba que algunas de sus prácticas no eran dignas de ser acogidas. Este es un fuerte rasgo de discriminación que se identifica desde la alimentación, por ser considerados como una cultura de "salvajes" (referencia que alude al animal que no ha sido domesticado y vive en libertad en la selva).

En este sentido la práctica de la antropofagia que se daba en algunas zonas de la región de la Nueva Granada por grupos indígenas que la tenían como practica ritual, motivo de defensa en la guerra entre grupos y, en otros casos práctica de subsistencia, fueron valoradas por los españoles a partir de juicios morales, por ende, como pecado. También es sabido que los españoles ya tenían conocimiento de esta práctica porque en Europa, se utilizó en tiempos de crisis, aunque se mantenía oculta y no se hablaba de ello.

"Basados en la necesidad de mano de obra y en preceptos morales, los españoles hicieron un uso político de la antropofagia: esclavizaron, con permiso de la Corona, a los indígenas que la practicaban. Igualmente, se valieron de esta práctica para mostrar el salvajismo de los indios: a ojos de los españoles, eran hombres sanguinarios que no hacían uso de la agricultura y basaban su sustento en pescados y humanos, por lo tanto, carecían de los hábitos alimentarios básicos para construirse en seres racionales. Estos elementos se juntaron en la perspectiva de los españoles para crear la concepción de una gente que, al consumir carne humana, desconocía los principios reguladores y vivía en medio del desorden y el caos, como animales salvajes" (Saldarriaga, 2011, p.123).

Con el tiempo fue creciendo la idea de que los indígenas solo se preocupaban por comer y beber, sin embargo, por ejemplo, la chica, bebida de maíz era no solo el sustento alimenticio de estos grupos, además, les permitía trabajar largas jornadas sin necesidad de consumir otros alimentos "los indios bebían grandes cantidades de chicha (bebida espesa de maíz de rápida fermentación y corta duración). La chicha era el alimento básico de los grupos aborígenes del occidente del Nuevo Reino y así mismo servía de bebida de gusto y placer para todos los indígenas" (Saldarriaga, 2011).

Con el paso del tiempo esta práctica fue criticada por los gobernantes españoles como un exceso de consumo y señalada como un vicio, lo que conducía al indígena a la pérdida del juicio por las borracheras y la pérdida de la fe. De manera contraria, esta bebida que propiciaba el encuentro y la unidad entre los grupos poblacionales del territorio " la chicha era el consumo que vinculaba a las sociedades en los trabajos, las fiestas y las celebraciones; al compartirla en estas situaciones se fortalecían los vínculos sociales del grupo y se estrechaban los lazos comunitarios de codependencia" (Saldarriaga, 2011, 126), aún en la actualidad, conserva dichos significados pero es también símbolo de diferencia social, ya que no suele ser consumida por las altas élites de la sociedad. Los españoles trataron de prohibir las fiestas y de tener la adquisición del maíz por medio del no pago con oro o plata, lo que no fue posible

[6] Intercambio culinario en la conquista de América. Carmen Sánchez Téllez. Universidad de Alcalá de Henares.

porque los indígenas tenían sus propios cultivos y acudían al intercambio de alimentos con otros grupos. Dentro de todas estas características de estratificación desde la época de la colonia, era clara la intención de los españoles de hacer ver a los indígenas como personas incapaces que necesitaban de la guía de los españoles para tener una buena vida, así nos lo ilustra Gregorio Saldarriaga en su investigación:

> "Las intenciones de crear y aumentar la producción agrícola y ganadera de las regiones o de optimizar las comunicaciones de las provincias solían estar justificadas por el beneficio que ello representaría para los indios, bien porque adquirieran el gusto por la carne de ganados, o porque el trabajo haría que tuvieran mayores posibilidades de subsistir, o bien porque los incorporaría más a una forma de vida cristiana, ordenada en el comer, beber y vivir" (Saldarriaga, 2011, p. 128).

Se prohibía entonces el consumo de la chica de manera ritual y en comunidad[7].

Con el tiempo, incluso hasta el siglo XX, los rituales alrededor de la chicha y otras costumbres fueron perdiendo vigencia y se trasladaron a las ciudades para ser motivo de consumo e intercambio comercial bajo el ordenamiento de los españoles. La comunidades mestizas y pobres seguían consumiendo estos alimentos, pero ya despojado en gran medida del ritual ancestral con el que se hacía antes de la colonia. Con ejemplos como este, podemos observar el proceso de estigmatización influenciada por diversas posiciones e intereses hacia el control (mano de obra barata y explotada) sobre las comunidades rurales, grupos indígenas, raizales, negros y en general a los desprovistos de riqueza y, en la cual radica la desigualdad social que se refleja también en los diferentes procesos de desplazamiento del campo al a ciudad que se han dado a lo largo de la historia de nuestro territorio.

Los juicios de valor acerca de las maneras de alimentación de los indígenas continúan hasta nuestros tiempos, debido a que actualmente se conservan prácticas heredadas de consumo. Muchas de esas maneras eran consideradas como bárbaras y animalescas, y uno de los aspectos más relevantes de señalamiento despreciativo, se refiere a los modales a la hora de comer que también se relacionan con las normas de higiene en la preparación de las comidas. Dentro de estas normas se contaba con la verdad absoluta acerca de los alimentos que eran aceptados y los que no, ya que las élites españolas consideraban que los indígenas dados su calidad de salvajes consumían muchas "porquerías", por ejemplo, estaban los insectos como la langosta y las hormigas, y en ocasiones el pescado, alternativas alimenticias consideradas por los españoles como sinónimo de pobreza. (Saldarriaga, 2011).

De otra parte, también se dieron muchas luchas simbólicas a través del rechazo a consumir alimentos españoles de parte de los indígenas como acto de purificación. Los gobiernos españoles ejercían su poder y su posición dominante, sobre el control de los alimentos como castigo a los indígenas, comparados con animales, en muchos casos mandados a comer tierra o hierba. Es por eso que parte de la misión evangelizadora se relacionaba con sacar a los salvajes de su desconocimiento y de su bajeza moral y de esta manera debían se guiados en una alimentación ordenada según las creencias cristianas.

[7] La prohibición de vender chicha llegó a principios de siglo XX, como parte de los procesos "modernizadores" de la nación. Para un estudio detallado sobre la chicha a comienzos del siglo XX véase Calvo y Saade, La *ciudad en cuarentena: Chicha, patología social y profilaxis*. Nota de pie de página del autor. Saldarriaga Gregorio, 2011.

Muchas de estas características han permanecido con el tiempo en nuestra sociedad colombiana, de esta manera muchas alteraciones se han venido dando desde los tiempos de la colonia hasta nuestro siglo.

Es importante destacar que las cualidades gustativas no siempre son determinantes de lo que se consume, sino que, muchas veces el consumo depende de la posibilidades comerciales, como alimentos que se pueden consumir por grandes poblaciones, por ejemplo en la producción del casabe " el casabe no era propiamente un alimento que les proporcionara placer o gusto a los españoles, pero tenían que comerlo en los barcos, en sus viajes desde Cartagena hacia el centro de la Audiencia o en otros momentos, siempre como alimento poco deseable, de difícil comer [8]". Sin embargo, para los negros esclavos la preparación se hacía de diversas maneras, y, al ser más delgada su masa y combinada con otros alimentos mejoraba su sabor, lo que hace suponer que las cualidades gustativas de un alimento dependen siempre de la manera como se prepare y adapte al gusto de cada quien.

En el contexto del proceso de mestizaje es clara la discriminación que se empieza a gestar en las comunidades campesinas y que es evidente en la relación campo-ciudad a través de categoría del gusto en términos de diferenciación del alimento como ordenador de las clases sociales: "la leche negra o indígena sería un manjar grueso y de mala templanza, que transmitiría calidades. Como además estas mujeres se alimentaban según su naturaleza (con comidas bajas), a los niños no les podía llegar otra cosa" (Saldarriaga, 2016)[9] y en esta medida, "Se vincula el pasado de las élites hispanoamericanas a uno campesino y de baja estofa, en el que hacían y se alimentaban como quienes eran" y, sin embargo, en cuanto a la diferenciación de la alimentación de los mestizos, denota Saldarriaga:

> "todo parece indicar que fue similar a la de los criollos, solo que se marcó con más fuerza la segregación por cuenta de la sangre indígena, por la educación que recibían de sus madres-crianza en grandes vicios y libertades, educados en comer y beber sin orden, es decir, sin templanza- y por la ilegitimidad de su origen, pues la mayoría de ellos eran hijos naturales" (Saldarriaga, 2016, p. 23).

A partir de aquí, las comunidades campesinas se han visto sometidas a diversos procesos de estigmatización al ser herederos mestizos de diversas prácticas alimentarias y, además, por ser la mano de obra encargada de la producción que abastece tanto al campo como a la ciudad. Es así que la comida se va transformando en una herramienta política de posicionamiento de las clases sociales que repercute en múltiples desigualdades hasta hoy.

En la actualidad se presentan diversas problemáticas sociopolíticas que conllevan duras consecuencias en la producción de alimentos y el desarrollo de la calidad de vida de los campesinos, reflejándose también en el desmedido crecimiento de la población en las ciudades complejizando tanto la desigualdad, la violencia y en gran medida

[8] (Splendiani et ál., Cincuenta años de Inquisición…, tomo 2, f.296. citado por Saldarriaga, 2011)

[9] Saldarriaga, E., G. (2016) Comer y ser: la alimentación como política de la diferenciación en la América española, siglo XVI y XVII. Varia Historia, 32(58), 53-77 Empfohlene Zitierung / Suggested Citation: https://www.scielo.br/j/vh/a/8nSRxvM3yxvzth6Yv7YTSVG/?lang=es

las posibilidades de una mejor calidad de vida:

> "Frente a los fenómenos de violencia y su impacto en la producción alimentaria, diversos estudios reconocen que las situaciones relacionadas con el desplazamiento forzado, el narcotráfico, el paramilitarismo y la insurgencia actúan como factores que desestabilizan la producción agrícola, propician el acaparamiento de tierras y profundizan las desigualdades, especialmente en el campo" (Arbeláez y Bojanic, 202) [10]

En esta medida, es necesario que dentro de la propuestas de las políticas públicas se tengan en cuenta los factores que afectan la Seguridad Alimentaria de la población en Colombia como lo esclarece el documento citado anteriormente, donde se reconoce "la necesidad de que los sistemas agroalimentarios dejen de centrarse exclusivamente en aumentar la producción y pasen a tener en cuenta la satisfacción de otros requisitos, como la adecuación de las dietas, la equidad social y la sostenibilidad ambiental" (Schutter, 2011)[11]

En este punto podemos profundizar desde la categoría del gusto como una medida de diversas sensibilidades y corporalidades de la vida cotidiana que se tejen alrededor de los contextos sociales, políticos y culturales de un país como Colombia, donde las cualidades gustativas, están supeditadas por realidades bruscas que se relacionan el diario vivir, donde muchas personas no consiguen llevar un plato de comida a sus mesas de una manera digna. Por otro lado, las consecuencias a nivel emocional se relacionan también con ambientes de preocupación y angustia que desencadenan múltiples violencias en los hogares donde hace falta la comida.

En el caso del contexto campesino los ambientes de gustación se mezclan con sus maneras de ver la vida, de una manera más natural, ecológica y placentera, se podría decir que, en el ámbito rural, se come de una manera más libre, abundante y sana, pero eso depende del contexto real de la zona, y de la realidad económica de dichas comunidades.

Por el contrario, al verse forzadas al desplazamiento hacia las grandes ciudades, los campesinos se ven obligados a deshacerse de muchos de sus "gusto" para adaptarse a la nueva realidad y así, lograr nuevas posibilidades de subsistencia. Es así que se deben habitual al consumo de otro tipo de alimentos, en su mayoría procesados, que a su vez alterar sus cualidades gustativas y transforman sus percepciones sobre lo que es el "disfrute", entonces suele aparecer una cierta añoranza con lo dejado atrás en el campo. Sin embargo, como este proceso de desplazamiento se ha presentado en nuestro territorio desde hace mucho tiempo, muchas de estos cambios terminan transformándose en nuevos hábitos de consumo, cambian los sabores y también algunas costumbres acerca de lo que se come y también de los que se siente, debido a que se acunan nuevas maneras de relación sintiente

[10] Plato saludable de la familia colombiana. Guías alimentarias basadas en alimentos para la población colombiana mayor de 2 años. Documento técnico. Instituto Colombiano de Bienestar Familiar ICBF y Organización de la Naciones Unidas para la Alimentación y la agricultura FAO. 2020. https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/VS/PP/SNA/guias-alimentarias-basadas-en-alimentos.pdf

[11] Citado en Nota de pie de página. Informe del Relator Especial sobre el derecho a la Alimentación, Oliver de Schutter. Consejo de Derechos Humanos, 19° periodo de sesiones, tema 3 de la agenda, Promoción y protección de todos los derechos humanos, civiles, políticos, económicos, sociales y culturales, incluido el derecho al desarrollo. 26 de diciembre de 2011, p. 4.

concepto propuesto por la Dr. Sonia Castillo, y que nos ayuda en la valoración de algunos relatos del contexto campesino, pero que nos permite relacionar, en este caso, diferentes perspectivas alrededor del acto de comer en la cuidad.

Claro está, que muchas personas en la ciudad conservan como valiosas aquellas prácticas tanto de las maneras de recolección, preparación como de los diferentes rituales para compartir la comida. Este tipo de comensales se transforman de una manera híbrida, en adaptadores del gusto. Es por eso que a través de este proyecto de investigación-creación se quiere generar un encuentro con algunas de esas huellas acunadas en los rincones sensibles de nuestra memoria, a través de procesos creativos, en la deconstrucción de lo que somos como migrantes, atravesados por las comidas migrantes que vuelan del campo hacia la ciudad para saciar nuestro instinto devorador. De alguna manera detrás del dis-gusto que se presenta con las problemáticas socioculturales, en enfoque de esta búsqueda se dirige hacia ese autoconocimiento de lo que somos como cultura a través de la comida, y sobre todo hacía la posibilidad de dar un giro que potencié nuestra capacidad de disfrute, bien sea dicho desde mi experiencia personal gustativa.

1.4.1 Performancias del gusto como manifestación intercultural

Por la boca se come, se habla, se expresa y se besa. Comer es un acto que expresa un conjunto de modos con los cuales los seres humanos nos hemos configurado como seres sociales a través de generaciones. En diferentes territorios del planeta las comunidades han creado variadas dietas que optimizan la subsistencia. Si lo vemos a profundidad este proceso se ha dado a través de la historia de una manera intercultural. Ya los cavernícolas-cazadores y recolectores durante el paleolítico- se alimentaban en su mayoría de carne que según algunos estudios contribuyó en la evolución del cerebro. Sin embargo, en la actualidad podemos ver que las dietas dependen siempre de las características geopolíticas de las comunidades, de sus recursos y costumbres ancestrales. Con el artículo la evolución de la dieta[12], pude percibir a grandes rasgos como la alimentación hace parte del desarrollo cultural de las comunidades. Mientras en Groenlandia las tribus se alimentaban con carne y pescados, en ocasiones crudo hasta en un 99%, en Asía, los Kirquises de la cordillera de Pamir al norte de Afganistán donde no crecer los cultivos debido a la altura, su alimentación depende de los animales domésticos, que matan, ordeñan y truecan. En América del sur muchas tribus indígenas desde tiempos ancestrales se dedican a la pesca, la caza y la recolección de tubérculos como la yuca, y frutos como el plátano. “Los Hadzas de Tanzania son los últimos cazadores-recolectores de tiempo completo en el mundo. Viven de lo que encuentran: presas de caza, miel y plantas que incluyen tubérculos, bayas y frutos de baobab” (Gibbons, p. 41). La comida para estos grupos sociales gira en torno a sus rituales de existencia, donde comparten sus experiencias de sobrevivencia y sus maneras de vivir el mundo aún en la actualidad. Un giro importante en la dieta de la humanidad fue la invención de la agricultura. En la actualidad la evolución de la dieta humana y con los avances tecnológicos han ocasionado el origen de muchas enfermedades, también de índole psicológica y emocional. Todas estas transformaciones son manifestadas en sus

[12] Gibbons, Ann. L evolución de la dieta. Revista Nacional Geographic en español. Paleodieta. Septiembre de 2014, vol. 35.Núm. 3

prácticas alrededor de la cocina, sus cantos y sus bailes de encuentro y festejo.

De allí también se desprende uno de los roles culturales de la mujer en estos grupos de cazadores-recolectores, ya que cuando escasea la carne es la mujer el respaldo durante los tiempos difíciles del hombre cazador, al ser la "mujer recolectora" quien proporciona el resto de los alimentos.

Todos estos cambios interculturales, entendiendo esta noción que plantea Schechner[13] en dos aspectos, 1 : desde un aspecto de integración de similitudes culturales que se pueden dar a través de " reacciones similares a ambientes similares, es decir, situaciones sociales, políticas, ecológicas, que generan tipos de conclusiones" y por otro lado, "a través de las diferencias que son minúsculas (y) particulares e incluso más interesantes" [14] y para el caso que atañe a este estudio en términos de estudios de performance, lo intercultural se adentra en una especie de comunicación no adecuada. Es así que dichas similitudes realmente han generado transformaciones corporales en nuestra biología y genética. Es por eso que esta reflexión es tan importante en nuestra era, ya que al parecer seguimos evolucionando, pero la industria de los alimentos procesados también representa un peligro no solo biológico sino también cultural en la desaparición de las prácticas ancestrales o campesinas como es el comer por placer y no por automatismo. En este sentido lo inadecuado se presenta como una fortaleza que para la creación es utilizada como parte de la dramática de una performance (Schechner, 2001), pero que es traída a su vez de esas diferencias y similitudes dentro de las prácticas cotidianas.

Esta reflexión me ha llevado a indagar en esta investigación-creación cómo la comida hace parte de todo un régimen de poder que por un lado nos condiciona en la medida de lo que comemos por necesidad con la oferta de las grandes industrias, lo que genera un dis-gusto o malestar general y, por otro lado, lo que realmente comemos por gusto bienestar-placer en relación a lo que somos como seres sensibles, creativos y capaces de trabajar en colectividad con los demás seres, ya sean humanos, animales y plantas.

En esa medida también puedo decir que el gusto se relaciona con nuestra capacidad de adaptabilidad no solo a la diversidad de hábitats, sino a las posibilidades creativas que nos dan la apertura hacia los contextos de los cuales hacemos parte como lo propone Mandoki con la estesis. Por eso se dan las variedades de dietas, porque comer es un proceso creativo en el cual cada persona se involucra su sí misma, su cuerpo en todas sus dimensiones. Por eso los humanos crearon la manera de que el gusto fuera una forma de placer, es así como se inventó la cocina.

1.4.2 Cocinar y performar nuevas materialidades

Echemos un breve vistazo hacia nuestro pasado prehistórico apara comprender como evoluciona el acto de comer y cómo sería si decidiéramos volver a comer con las manaos, o si cambiáramos nuestros los sabores modernos por los antiguos, al respecto el investigador Jonathan Silvertown escribe "La idea de que cocinar nos hace humanos es antigua. En 1785, el biógrafo y diarista escocés James Boswell escribió: "mi definición de hombre es: un animal que cocina" (Silvertown, 2019), es entonces que podemos deducir que el hombre comienza a cocinar dadas las circunstancias y necesidades de mejorar y

[13] Richard Schechner es profesor emérito de Tisch school of the Arts, New york University y fundador de Performance Studies del mismo departamento.

[14] Tomado de https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/rs-spanish entrevista al autor Ricahrd Schechner por Diana Taylor.

ampliar gama de alimentos y sus condiciones corporales, así:

"La dieta de Lucy[15] y los de su especie, a pesar de ser principalmente vegetariana, incluía una gama más amplia de plantas que la que comen los chimpancés, y parece que los *Australopithecus*, de los que había varias especies, por lo general estaban adaptados a vivir en una gama de ambientes más amplia que los chimpancés. Los *A. afarencis* tenían muelas más grandes, caninos más pequeños y mandíbulas más poderosas que las de un chimpancé, lo que sugiere que este ancestro masticaba muchísima comida dura" además, una clara característica que se asocia a la animalidad a la que hace referencia el proceso evolutivo de transición hacia la humanización que hoy conocemos,

> "Nuestra querida Lucy necesitaría un asiento elevado para niños para poder acomodar su baja estatura, y, ciertamente, tiene los modales de un chimpancé y no usa cubiertos, pero ¡cómo disfrutará las *crudités* y la ensalada de frutas, incluso, tal vez Lucy robe algo de comida cocinada si puede obtenerla de un vecino de mesa, ya que hay experimentos que han demostrado que, cuando pueden escoger, los grandes simios la prefieren sobre la comida cruda" (Silvertown, 2019, p. 15)

Según Gibbons, "el primatólogo Richard Wrangham, afirma que la mayor revolución en la dieta humana no ocurrió cuando empezamos a comer carne, sino cuando aprendimos a cocinar"

Nuestros antepasados, hace aproximadamente 1.8 millones atrás, comenzaron a transformar los alimentos. Los pelaban, machacaban, y los calentaban lo que hacía que la comida se "predigiriera" según el científico haciendo que los intestinos gastaran menos energía en descomponerlos extrayendo más combustible para el cuerpo, "cocinar produce alimentos suaves, ricos en energía". Esto también genera una fuerte contradicción y es que, nos volvimos dependientes de los alimentos procesados ¿Tal vez el afán de nuestra época nos exige que comamos rápido, precocido y en soledad?

Había realizado algunas exploraciones con la comida centrándome en su significación discursiva en lo que se refiere al cuerpo como consumidor y a las posibilidades creativas que estas materialidades me podían dar, por ejemplo, la acción "Antropometrías de la cafeína" con Camilo Casas, una fuerte reflexión acerca del consumo de café y los efectos corporales provocados por su exceso. En la pieza llamada "Cena para dos" del 2005, realicé una cena con algunos ingredientes naturales, carne, verduras y otros del ámbito de la farmacéutica para denotar como lo que consumimos o lo que nos alimenta también se conecta con nuestros estados de ánimo y nuestros afectos. Sin embargo, antes había trabajado con el tema de los afectos y mis recuerdos de infancia; en el 2003 había realizado una acción con los mangos pecosos, que me ha hecho pensar que la comida ha sido un detonante de la acción corporal con estas inter sensibilidades del afecto desde materialidades comestibles. Con esta acción de los mangos, quería referirme a la nostalgia de la finca donde crecí y, por supuesto, al futo como un elemento que se transforma; primero es semilla, luego se siembra y crece con el contacto con la tierra y luego se pudre y muere.

[15] Australopithecus afarencis: Homínido que vivió entre 3, 9 y 3 millones de años atrás. Se cree que habitó África del este y que puede ser uno d ellos ancestros del género humano según la comunidad científica. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Australopithecus_afarensis

Unos años más adelante bajo la dirección de la maestra Leyla Castillo y la colaboración de 10 estudiantes aproximadamente, realizamos una performance art colectiva llamada "Dulce Antropofagia" alrededor de la reflexión sobre cómo nos devoramos unos a otros y nosotros mismos hacemos parte de ese juego de la antropofagia. Se insinuaba al público cómo también era participe de un canibalismo simbólico que nos ponía a todos en una contradicción sobre la vida y la muerte, sobre lo dulce y lo amargo. Sobre el querer sobreponernos unos por encima de los otros.

Comer es una de las acciones de la vida cotidiana más relevantes para nuestra existencia, además porque no solo significa la posibilidad biológica de estar vivos, (no solo los seres humanos, todos los seres se alimentan) sino porque es una de las acciones sociales que más han aportado en la evolución como seres humanos, la importancia en el desarrollo de nuestras células, en el desarrollo de múltiples inteligencias y una apertura de la estesis como lo menciona Katia Mandoki, hacia nuevas posibilidades de consciencia de lo que somos como especie.

"La seguimos hasta la choza de la cocina y olimos a los animales antes de verlos, tres coatíes habían sido colocados en el fuego. Las esposas de Nate también están limpiando dos armadillos y se preparan para cocinarlos en un estofado con plátanos rallados. Nate se sienta junto al fuego y describe un buen día de cacería. Mientras los miembros de la familia disfrutaban de su festín, observé a su niño pequeño, Alfonso, que había estado enfermo toda la semana. Estaba bailando alrededor del fuego, masticando alegremente un pedazo cocinado de cola de coatí. Nate lo miraba complacido". (Gibbons, 2014) [16]

1.4.3 Antropología de los sentidos: La emoción

Según David Le Breton (2007); investigador de la antropología de los sentidos, plantea la antropología de las emociones[17] desde la importancia del carácter social y cultural de las emociones en las diferentes formas de experimentar el sentir afectivamente. Las concibe como una construcción que se da a través de las relaciones sociales que se manifiestan desde la expresión, la significación, intercambio y que depende de la singularidad de cada persona. Esta afectividad a su vez es la responsable de cómo nos comportamos en el mundo. En una idea general plantea que:

> "La emoción no es una sustancia, un estado fijo e inmutable que se encuentra de la misma manera y bajo las mismas circunstancias en la unidad de la especie humana, sino un matiz afectivo que se extiende por todo el comportamiento, y que no cesa de cambiar en todo instante, cada vez que la relación con el mundo se transforma, que los interlocutores cambian o que el individuo modifica su análisis de la situación" (Le Breton, 2007) [18]

Es el constante trasmutar de lo que sentimos lo que nos hace los seres que somos, por eso nunca somos los mismos, dependemos de los acontecimientos y nuestras reacciones para relacionarnos con los otros y con el mundo que transitamos. En este estudio de las inter-

[16] Relato de una visita a los tsimanes en tierras bajas de Bolivia en el mismo artículo. La evolución de la dieta por Ann Gibbons.

[17] http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/viewFile/208/145

[18] Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad. Nº10. Año 4. diciembre 2012-marzo de 2013. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp.71.

sensibilidades de la tactilidad, el olfato y el gusto estas nociones de la antropología de los sentidos centradas en las emociones, responden concretamente a la experiencia familiar que en sus interrelaciones reflejan diferentes maneras de intercambio.

Así mismo en su libro: El sabor del mundo. Una Antropología de los sentidos (2006), el autor nos despliega un abanico de posibilidades de la corporalidad desde la conciencia de estar vivos, se refiere también a la manera como somos educados en los sentidos a partir del entorno humano y ecológico al que pertenece dado por la experiencia sensorial y perceptiva como una relación recíproca, que curiosamente también sucede a través de proceso de inconsciencia acerca de la influencia de lo externo, de los otros, y no solamente de la propia voluntad. En este sentido la educación de nuestros sentidos en muchas experiencias sensibles no tiene el suficiente conocimiento o saber si no que se encuentran en un proceso de aprendizaje consciente "Se aprende a reconocer los vinos, a degustarlos, a reconocer una miríada de sensaciones al respecto asombrándose de inmediato por haber sido antes tan poco sensible antes sobre el asunto" (Le Breton, 2007), sus palabras lo resumen de una manera sencilla y a la vez certera:

> "Un sonido, un sabor, un rostro, un paisaje, un perfume, un contacto corporal despliegan la sensación de la presencia y aviva una conciencia de sí mismo algo adormecida al cabo del día, a menos que se viva incesantemente atento a los datos del entorno. El mundo en el que nos movemos existe mediante la carne que va a su encuentro" (Le Breton, 2007, p.11)

Es en este sentido que este proyecto quiere sumergirse en todas aquellas sensaciones desarrolladas a través de los años y que han quedado como marcas en la memoria corporal haciendo de nuestra historia de vida una herramienta creadora específicamente en la tactilidad, y el gusto dis-gusto, en su intercambio con otros cuerpos (mi familia, otras relaciones sociales) y conmigo misma.

"La piel es, en efecto, el territorio sensible que reúne en su perímetro el conjunto de los órganos sensoriales sobre el trasfondo de una tactilidad que a menudo ha sido presentada como la desembocadura de los demás sentidos: la vista sería entonces un tacto de la mirada, el gusto una manera para los sabores de tocar las papilas, los olores un contacto olfativo y el sonido un tacto del oído. La piel vincula, es un telón de fondo que reúne la unidad del individuo" (Le Bretón, 2007).

Diane Ackerman en su libro, Una historia natural de los sentidos (2006), me deja profundizar en la idea de la percepción de lo sensible, para comprender como los procesos sensoriales son procesos de consciencia, es decir, como a través del acto de consciencia podemos dar una nueva mirada y dirección a lo que perciben nuestros sentidos, y con ello, a la manera en que nos tocamos, sentimos y accionamos. Aquí me permite argumentar como este autoconocimiento corporal de las percepciones que se manifiestan como huellas o memorias y también como formas de comunicación y expresión, pueden orientar otras maneras de relacionarse en ámbitos cotidianos. Por ello es muy acertado cuando afirma que,

> "El tacto es un sentido con funciones y cualidades únicas, pero también es frecuente que se combine con otros sentidos. El tacto afecta a todo el organismo, así como a la cultura en medio de la cual éste vive y a los individuos con los que se pone en contacto". (Ackerman, 1992, p. 101)

La reflexión anterior es muy valiosa porque permite establecer vínculos

directos entre lo corporal biológico, lo psíquico y social ya que expone cómo estas tres dimensiones están conectadas en las relaciones interpersonales, en lo que se refiere a las maneras como tocamos desde nuestros receptores táctiles en relación a nuestras emociones, así: "Muchos receptores táctiles se combinan para producir lo que llamamos "una punzada" Pensemos en todas las variedades de dolor, irritación, abrasión; todas las texturas de la caricia; todas las cosquillas, golpes, pinchazos, rascaduras, palmadas, besos pellizcos" (Ackerman, 1992, p. 104), en esta medida se pueden asociar las relaciones interpersonales de violencia y agresión, aunque también otras manifestaciones sensibles que se comparten y disfrutan en la cotidianidad que interesan a este estudio como lo es performancia de comer con la mano.

Con frases como: "Sacar el pie del barro. El cosquilleo de la arena mojada entre los dedos. El mordisco a un pastel" (Ackerman, 1992, p. 104), me doy cuenta que es un texto que puede aportar a este proyecto desde el fondo y la forma, ya que ilustra a través del lenguaje escritural, la imaginación y la creatividad, la profundidad con la cual podemos abordar el mundo de los sentidos. La autora nos deja ver como lo que sentimos a través de las experiencias se transmite con el lenguaje poético para que llegue al lector no solo la idea, sino la sensación como si la estuviéramos viviendo.

Se hace muy pertinente el libro: Para ver, cierra los ojos del autor Jan Svankmajer, tanto en el proceso conceptual y metodológico como en el creativo ya que me permite acercarme al concepto de tactilidad más allá de la visualidad, en un proceso de conciencia en el manejo de las materialidades para la creación de la obra de performance. Todo esto, a partir del acercamiento que tiene con el collage, la relación cuerpo- objeto y el movimiento. En su obra, Svankmajer, hace una reflexión de la experiencia con el entorno y la importancia de la relación existencia-resistencia a través del tacto. Por eso el afirma:

> "Pues solo privado de su función utilitaria, el Tacto, atraído continuamente hacia la experiencia y la conciencia de sí, puede en un momento determinado rebasar los límites de su existencia y, sin apenas darse cuenta, comenzar a hablar el lenguaje del poeta" (Svankmajer, 2012, p. 128)

1.5 Performance autobiográfica y Autopoiesis

En un principio me interesé por indagar acerca de la imagen del cuerpo en el arte contemporáneo. Me encontré con libros como: "Cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte" (1996), de José Miguel G. Cortes, que conceptualiza la vejación, la violencia y la muerte del cuerpo. Este texto, aporta a esta investigación-creación desde la mirada de la representación en el arte contemporáneo; en su diálogo con el cuerpo violentado, degradado, aniquilado, desaparecido, desconfigurado, decodificado, fragmentado, usado como objeto y finalmente reinstalado en la sociedad como un objeto vacío, sin embargo, concluye que es el arte quien lo resignifica y lo reconstruye a partir de la relación, imaginación-creación-espectador.

Tras indagaciones con artistas de performance y de arte interdisciplinar en Latinoamérica, especialmente el arte en México y Colombia quienes combinan lenguajes creativos como la escritura, las artes visuales, y las artes corporales. También se evidencia en algunos artistas la necesidad de manifestarse en contra de problemáticas que van más allá del arte contemporáneo y que se relacionan con cuestiones urgentes como lo es la violencia. Un tema muy importante en el pensamiento contemporáneo ya que se evidencia de múltiples maneras y se acentúa en la vida cotidiana. Por ejemplo,

puedo mencionar, el estudio Rosa Chillante, Mujeres y performance en México, de Mónica Mayer, quien realiza un recorrido desde una mirada sociológica, pero a manera de relato y memoria del movimiento del performance como manifestación del arte feminista a partir de los años 70's y, durante tres décadas en México y algunas de sus repercusiones sociales como un referente muy importante en el arte de acción de América Latina. Sin embargo, y a pesar de querer dar un giro emocional y creativo en mi proceso de investigación-creación, de alguna manera este recorrido también contribuye a clarificar el concepto de performance o arte acción desde lo autorreferencial y lo social desde la noción de "emancipar" microviolencias de los actos cotidianos que ejercen fuerzas negativas sobre mi ser y mi cuerpo.

Igualmente, artistas como Ana Mendieta, (Cuba) Regina José Galindo (Guatemala), Constanza Camelo, María Evelia Marmolejo, María Teresa Hincapié, además de la obra de Fernando Pertuz (Colombia) entre muchos otros, han sido referentes que influenciaron mi interés por profundizar en la relación autobiografía y lo social desde el arte acción, con la intención de articular la pregunta ¿cómo reconstruir espacios de vitalidad de relatos de violencia a partir del arte acción y la escritura? Que fue una primera pregunta con la que me acerque en este estudio.

Por otro lado, Josefina Alcázar es una estudiosa de las formas interdisciplinares e hibridas que se dan en el arte, en especial en el performance, hace un recuento histórico de esta manifestación artística desde sus inicios con el happening, el grupo fluxus, y el arte de acción en los años sesenta. La investigadora señala la obra de Carolee Schneemann como una de las precursoras del arte autorreferencial: "Cubierta en pintura, grasa, tiza, cuerdas, plástico yo establezco mi cuerpo como territorio visual". Siendo una de las primeras artistas que cuestiona el cuerpo femenino como experiencia estética. Continúa diciendo: "No sólo soy una hacedora de imágenes, sino que exploro el valor de las imágenes de la carne como el material que yo escogí para trabajar con él" (Alcázar, 2014, p. 55). También reflexiona desde la obra de Beuys, el arte acción de los años 80 y 90, en México con Mónica Mayer, las acciones ambiguas de Lorena Wolffer y el arte autorreflexivo de Elvira Santamaría entre muchos otros. Esta autora realiza un importante análisis muy bien hilado desde la noción de autobiografía del arte vivo y la preocupación por el cuerpo en la relación de lo íntimo y lo social.

Sin embargo, para este estudio se quiere generar un proceso interdisciplinar que permita realizar un análisis crítico de la experiencia vivida en un tránsito sensible hacia la experiencia vital. Una reconstrucción del cuerpo, el relato y la creación (Federici, 2015), dice que el capitalismo empezó con el cercamiento de las personas, cortando la relación con la naturaleza y con los otros, y, claro está, la relación con nuestro cuerpo, creando una distancia del cuerpo propio. Un empobrecimiento que da paso al consumismo como una manera de compensar un empobrecimiento fundamental; el poder y la supremacía sobre la vida, al contrario de crear empatía con todos los seres vivos, permiten que entremos en una incomprensión de los lenguajes del exterior. Por eso, la violencia se transforma en un mecanismo de coerción de las emociones y las relaciones diversas.

Continuando con esta búsqueda, en la maestría me encuentro con un texto que reflexiona el cómo las hegemonías coloniales han negado la afectividad en el conocimiento y presenta una respuesta política que quiere desplazar la hegemonía de la razón, hacia la interrelación entre esta y la afectividad. De ahí propone Patricio Guerreo "Nos preguntamos si no es entonces

imprescindible recuperar la afectividad y empezar a corazonar las epistemologías hegemónicas como un acto de insurgencia (de) colonial" (Guerreo, 2010, p.10). Es por eso que, en este diálogo interdisciplinar urgente, donde se entrelazan nociones y sentimientos, en una entrevista realizada a Diana Taylor, se hace evidente como el pensamiento y la acción confrontan la profundidad de esta relación. Una relación emergente donde las fronteras sobrepasan los límites de la estética, el pensamiento y la transformación social. En palabras de Taylor:

> "Ahora nadie considera el estudio de la Performance exclusivamente como arte de performance, sino de una manera mucho más amplia. Sobre todo, a raíz de los estudios de Richard Schechner y el antropólogo Victor Turner. Con anterioridad ellos habían comenzado a ver la vida social como performance" (Taylor, 2018, p.2).

La directora y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política también se refiere a la performance como una nueva forma de entender, esta idea es muy importante para mí porque confronta las dualidades, vida/arte, estética /pensamiento, conocimiento/cotidianidad, sociedad/sujeto, que son relevantes en mi búsqueda:

Es importante recordar que las personas tienen historias, narraciones que cuentan sobre sí mismos. Cuando culturas diferentes entran en contacto, cada una trae su propia narrativa, su propio sentido, sus conceptos de quiénes son, de cuándo sienten o entran en conflicto (Taylor, 2018). Este proyecto se apoya en la noción sobre performance de Diana Taylor en los textos: "Hacia una definición de Performance", en donde la autora presenta múltiples maneras de referirse a la performance y que se hace muy necesario debido a la variedad de expresiones que se relacionan con esta práctica. Y la entrevista titulada "Pensar como performance", donde se hace evidente la importancia que tiene la performance en los estudios de las corporalidades en la actualidad en la comprensión política y cultural de una sociedad. En este sentido son referentes importantes para establecer la definición que se acerque a mi propia definición de performance art como aporte teórico y metodológico.

Algunas referencias de artistas performers como Elvira Santamaría, Constanza Camelo, María Teresa Hincapié, Mónica Mayer, Ana Mendieta, La Ribot, y la artista visual y fotógrafa Cindy Sherman en su quehacer artístico y cotidiano, usan su experiencia corporal personal en un diálogo entre vida/arte.

Por otro lado, La autora Josefina Alcázar, que como ya lo mencioné, enfoca su investigación en el arte acción como una concepción de la expresión autobiográfica, citando a Arendt señala:

"Las mayores fuerzas de la vida íntima, las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos llevan, dice Hannah Arendt, una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, en una forma adecuada para la aparición pública. La vida corriente de dichas transformaciones sucede en la transposición artística de las experiencias individuales"[19] (Alcázar, 2021) y así, muchas de las maneras de manifestación y emancipación del ser se dan por la experiencia creativa. Del poder que se descubre autoconsciente para abrirle las puertas al autoconocimiento. Allí donde la oscuridad de la ignominia parecía ser la

[19] Recuperado de https://mundoperformance.net/2021/04/22/la-performance-autobiografica-la-intimidad-como-practica-escenica/

única emanación posible, surgen nuevos brotes. Y es aquí donde la fuerza creadora abre nuevos caminos capaces de ramificarse de lo personal a lo público. La creación se sustenta en personas reales por quienes pasa la vida. Entonces decidimos revelarnos, confesarnos, exaltarnos, ofrecernos para construir las poéticas del cuerpo "Algunos optaron por hacer públicas sus preocupaciones privadas, otros usaron su cuerpo como plaza pública para que en él se expresara una identidad colectiva; otros hicieron de su cuerpo un espacio de resistencia, y muchos vieron en su cuerpo un yo en permanente construcción, un yo múltiple y mutable" (Alcázar, 2021), fluye entonces un tejido entre dos historias, la historia de la persona y la historia de la sociedad en contexto, y la esencia que los remienda es de materia emocional… "A partir de su cuerpo el artista cuestiona y problematiza la identidad, la memoria, las emociones y los límites corporales, tanto físicos como emocionales" (Alcázar, 2021).

Desde estas ideas me interesa anudar esta noción de autobiografía con el concepto de máquinas vivientes y autopoiéticas, que tomo del científico y escritor Humberto Maturana quien lo define como un sistema de procesos de producción de componentes encadenados que 1: generan interacciones a través de continuas interacciones y transformaciones y 2: constituyen a la máquina como una unidad en el espacio físico[20]. Tienen su propia organización a través de sus propios componentes. En estos términos un "proceso autopoiético necesita que las relaciones de producción que la definen sean continuamente regeneradas por los componentes que producen" (Maturana y Valencia, 1998, p. 69). Entonces, un proceso autopoiético performativo claramente se da por el movimiento tanto del componente reflexivo como vivencial y este a su vez se regenera desde la autoconsciencia corporal en la creación de imágenes vivas que posibilitan nuevas reflexiones y en consecuencia en procesos de pensamiento/creación que propende hacia la transformación, pero en un continuo creativo. Es una espiral viviente que podríamos ordenar de muchas maneras, depende de las particularidades de cada persona y su historia.

Obras literarias como: "La buena Gente del campo" cuento de la autora Flannery O´Connor, (1968) y la novela corta, "El camino del tabaco" de Erskine Caldwell (1932), me han acompañado desde mi práctica como artista interdisciplinar y performer y mis relaciones corporales con mi familia en una construcción etnográfica y autopoiética en contextos sociales desiguales.

1.5.1 Performance y contexto de calle

Dice Alcázar (2021) que

> "la performance permite abordar el cuerpo desde la experiencia y la sensorialidad, permite que el cuerpo hable a partir de la percepción, la emoción, la afectividad o el sentimiento. Se puede decir que la performance abre una nueva forma metodológica y conceptual para entender el cuerpo experiencial" … "Es la experiencia en su dimensión ontológica, de ser en el mundo" (Alcázar, 2021)

Quiero mencionar mi participación en encuentros de intervención en espacio público donde conocí personas que, desde el trabajo performático, la escritura y otros lenguajes que me han proporcionado otro tipo de comprensión acerca del pensamiento creativo. En este punto, el artículo Arte y Política en

[20] Humberto Maturana R. y Francisco Varela G. De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: La organización de lo vivo. 1998.Colección, El mundo de las ciencias. Editorial Universitaria.

Colombia. Dos décadas del performance y el arte acción 1990-2010 de Ricardo Arcos- Palma, me permiten visibiliza a algunos artistas del arte acción en la actualidad colombiana para entender algunas de los temas que dichos artistas desarrollan, relacionados con hechos políticos que degeneran en múltiples violencias de índole colectivo e individual y que son pertinentes en este estudio sobre el cuerpo, el arte acción y las manifestaciones emancipadoras. He sido afortunada en posibilidades de encuentro para la creación, y así como muchos de estos procesos se han dado por pura necesidad de manifestar(me) también es allí donde confluyen los verdaderos aprendizajes de la experiencia creadora, sobre todo en un contexto tan exigente como lo es la calle. En las calles del centro de Bogotá, y ciudades como Cali, me encontré con performadoras, transformadoras (perforadoras de la norma) y me pude dar cuenta que en Colombia muchas de las formas de re-existencia se dan a través del arte de acción. Esta condición de la performance como elementos poéticos ligados por simbolismos que tanto en le ciudad a nivel público como íntimo, me permiten reconocer el arte acción o performanceart como acto político que, además se desvincula de parámetros convencionales del arte, pero también de la manera como reconocemos nuestras realidades, creando nuevas maneras de relación de la creación con la experiencia de vida. El arte de la performance se desarrolla en los espacios urbanos con una potencia capaz de emancipar con sus acciones creativas, todas aquellas lógicas del orden social con los cuales recibimos un cierto adiestramiento de comportamiento y normatividad direccionadas hacia el cumplimiento de un régimen social de control sobre los cuerpos y los sentires.

1.5.2 Reflexión crítica desde la investigación-creación en performance

Con respecto a mí propuesta en investigación –creación, la lectura crítica de los textos me interroga acerca de mi historia corporal que da cuenta de lo que he sido y lo que soy, el cuerpo agredido-aprendido-aprendiendo. Mi cuerpo sensible construido desde contextos diversos, algunos relacionados con la opresión generalizada por la sociedad, otros, a partir de las relaciones íntimas, afectivas, como relaciones corporales infinitas, en un cuerpo que busca de alguna manera emanciparse del todo de antiguas hegemonías subyugantes. Así lo político/creativo suceden como cambio de conciencia personal/colectiva. Tratar de comprender el poder y sus dispositivos de represión desde una lucha del cuerpo y la pregunta por otras maneras de existir, poetizar, transformar, expresar y narrar la historia-experiencia corporal. El artículo Arte y Política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano, me permite analizar nuevos enfoques de la investigación en la relación arte y política porque vincula perspectivas filosóficas, políticas y artísticas de contextos próximos. Me permite hallar puntos de encuentro entre lo político y mi práctica artística como un modo de vivir desde el agenciamiento de prácticas cotidianas enfocadas hacia la transformación y la resistencia que a su vez pueda compartir en otros espacios y con otras personas.

A lo largo del texto me encuentro con la idea de que el arte y lo político se hermanan desde diferentes miradas. Una de ellas es que cuando lo hacen como una oposición anti represiva, es decir, de resistencia al sistema hegemónico, y por ende patriarcal, del cual también hace parte el arte, donde el cuerpo ha sido clasificado y diferenciado para beneficiar el orden de dominación que aún es vigente. Con esta reflexión, buscan generar una ruptura a través de nuevos análisis del pensamiento contemporáneo, por ejemplo, a partir de la idea de disenso de Rancière, (2016), y desde la claridad de los tres regímenes de identificación, que permiten relacionar autor, obra y sociedad con sus usos políticos.

El término de Rancière sobre el ordenamiento del régimen de sensibilidad que ubica los cuerpos, de acuerdo a la normatividad social impuesta, que implica que algunos sujetos sean visibles y otros no, (p. 123) me hace pensar en la violencia heredada en nuestras familias y contextos sociales como una consecuencia del patriarcado donde el cuerpo femenino ha sido destinado a vejámenes y violaciones. El texto de Richard, por su lado, no solo me reconforta, si no que me deja reflexionar acerca de las relaciones de poder-contrapoder-nuevo(s) poder(es) (p. 133) desde la práctica performática, y la experiencia de vida. Aquí me identifico con un posicionamiento que parte de lo que soy, como cuerpo y como ser y no desde lo que los otros esperan que sea, por ejemplo, con el termino de dislocación, en la medida de dar otras direcciones, Richard hace referencia a "acciones que irrumpen y se constituyen en distorsionadoras del orden" en diálogo con la alternativa de reconfiguración del ser mujer, a través del arte acción. Performatividad de los actos cotidianos a través de metáforas llevados al espacio donde los otros/otras puedan ver, omitir, interpelar, callar, gritar, identificar, decir, acerca del cuerpo que está presente y también del que está ausente.

En esta medida surgen nuevas preguntas relacionadas con los límites de la experiencia personal-corporal porque contrastan la mirada del otro. ¿Cómo es mi relación con la mirada del otro, el espectador?, en diálogo y aceptación de lo que somos, y de su juicio sobre la apariencia; la mirada de mí misma, lo que soy, cómo me siento, pero también sobre el cuerpo que se presenta a través de las metáforas que hablan del ser, del miedo, el ansia de liberación, y de ahí la pregunta por lo político desde y para el cuerpo. Me interpelan los dispositivos de control que apelan al juicio hacia lo otro y la diferencia, el revés, el otro lado o el lado oscuro, y también de lo imperfecto, y la necesidad que surge de esta realidad acerca del cambio de discursos[21] y el uso de la palabra como dispositivo de señalamiento, todo lo contrario, un dispositivo creativo que, a través de la metáfora enriquezca, resinifique y poetice el uso que se le ha dado desde el control patriarcal, el juicio social y el uso cotidiano.

Los términos de Richard, arte militante y arte crítico, me acercan al quehacer artístico en ámbitos sociales donde lo colectivo también es esencial desde la performatividad , ya que el compromiso del arte acción con lo social, que es bien conocido a través de la historia del arte, dado por el fuerte vínculo de la performance con la manifestaciones activistas, políticas, y feministas han denotado la profunda necesidad de la acción y ruptura de lo hegemónico como proceso de emancipación desde la experiencia artística y su tránsito con la vida. Este compromiso es como lo dice Richard, necesario en el diálogo con el espectador a partir del objetivo de concientizarlo para generar transformaciones conjuntas, "En este sentido, la obra era un reflejo de la sociedad, un vínculo del mensaje del artista y un instrumento funcional a su militancia política" (Capasso y Bugnone, 2016) [22] es así como mi cuerpo personal es un cuerpo social desde la inquietud por la conciencia y la relación con el espectador.

[21] "Las metáforas hegemónicas de las ciencias contemporáneas, retomadas en forma no exclusiva por la epistemología feminista, implica la dimensión performativa de los actos de habla." Ferrari, Liliana Edith. Acerca de los silencios críticos de la ciencia. Contribuciones de las epistemologías feministas a las relaciones entre ciencia, sociedad y género.

[22] Capasso, V. y Bugnone, A. (2016) Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. Hallazgos, pp. (135).



CAPÍTULO 1:

Parte B

Metodología De Investigación-Creación

CAPITULO I:

PARTE B METODOLOGIA DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

1.6 Ruta Metodológica

La metodología se contempla como una ruta de indagación, exploración, laboratorio creativo, desde un análisis investigativo de las inter-sensibilidades del querer en mi familia desde los registros que propone Katya Mandoki (2006), (escópico, léxico y somático) para lo cual se tienen en cuenta los siguientes momentos:

-Indagación teórica donde se pongan en dialogo diferentes textos, autores, artistas, estudios, y rutas metodológicas para hallar las maneras de la investigación creadora de este proyecto.

-La escritura etnográfica y auto-etnográfica que al mismo tiempo hace parte de la creación

-La performance como metodología en investigación-creación para el análisis y la creación de un video performance.

1.6.1 Caminos metodológicos

El proyecto se vale de ciertas pautas en cuanto al proceso de investigación-creación y para ello me apoyaré en la metodología holística, además de todas las herramientas ofrecidas por la línea de investigación, como se menciona en otros apartados. Desde el método holístico, la autora menciona un elemento fundamental: la intuición. Al respecto nos dice: “La palabra misma intuición indica que el observador va más allá de lo evidente y es capaz de percibir pautas de relación internas que trascienden la mera descripción del evento” (Hurtado, 2000, p. 45). En el aparte sobre los principios y las posibilidades abiertas sobre investigación holística que se manifiestan desde un carácter amplio en una investigación concluye que “Cada investigador, aun cuando dispone de orientaciones metodológicas generales que orientan su quehacer, según el tipo de investigación, el contexto, las unidades de estudio, etc., va construyendo su propio proceso investigativo y va delineando el camino.” (Hurtado, 2000, p. 47).

Los aportes de la investigación holística permiten ampliar y expandir la concepción clásica y científica que se tiene acerca de los métodos de investigación. Esto se hace mucho más claro a partir del siguiente enunciado: “Dentro de la comprensión holística, se considera investigación no solo a aquella orientada hacia el descubrimiento de leyes universales, sino todo tipo de indagación que conduzca también al conocimiento y comprensión de situaciones específicas o particulares. (Hurtado, 2000, p. 53) y, Según la autora, en las características de la investigación holística y dependiendo el tipo de investigación, es valiosa “La creación de lenguajes propios, inventando símbolos, palabras, formulas, etc., a los cuales atribuye significados específicos” (Hurtado, 2000, p. 56)

En la dimensión histórica del proceso investigativo, la autora especifica que “Cada uno de los objetivos de la investigación (explorar, describir, comparar, analizar, explicar, predecir, proponer, modificar, confirmar y evaluar) corresponden a un nivel o estadio de conocimiento, del cual se desprenden ciertos hallazgos” (Hurtado, 2000, p. 63). En esta medida se le añadiría el objetivo, crear, para el interés de este proceso de investigación creadora de una obra de performance que dé cuenta de las inter-sensibilidades en mi familia, lo hace desde elementos imaginativos, creativos, sensibles y evocativos que se dan de una manera simultánea a los demás estadios. De esta manera quiero resaltar la fase de exploración como uno de los momentos relevantes en este proceso sensible desde las tactilidades de una manera innovadora, ya que como lo argumenta la autora: “La investigación exploratoria consiste básicamente en aproximarse a un evento poco conocido, y le permite al

investigador familiarizarse con él, abriendo camino hacia otro tipo de investigación más compleja" (Hurtado, 2000, p. 66). En los procesos táctiles hay muchas cosas desconocidas que nos pueden arrojar a nuevas formas de percibir, comprender y sentir, también hacia nuevos hallazgos metodológicos y las múltiples posibilidades creativas que estamos por descubrir en contextos poco explorados.

El siguiente enunciado que señala la investigadora en el parte "experiencias o hechos de vida",

> "Todo investigador posee un bagaje de conocimientos acerca de la situación que le inquieta, y aún más, posee una manera propia de ver el mundo y de interpretar las experiencias que hacen que su motivación se incline más a ciertos detalles que a otros" (Hurtado, 2000, p. 70),

refleja una característica de esta investigación creadora, al estar fundamentada en la experiencia de vida y el proceso autopoiético, porque es aquí donde se halla el lugar de enunciación y agenciamiento; es desde aquí que se adentra en las intersensibilidades que buscan dar un giro a las maneras de vivir y sentir.

1.6.2 Genealogía como aporte metodológico

En la clase de taller con la maestra Sonia Castillo, inicié mi indagación con un proceso de genealogía. Entiéndase la genealogía desde el punto de vista crítico que propone Nietzsche citado por Vidal en su texto La genealogía como método y el uso genealógico de la historia, cuando dice:" A partir de La genealogía de la moral, va a quedar establecido que todo concepto, institución, sentimiento, …tiene una historia, y que ésta consiste en una lucha de interpretaciones", además argumenta que:

> "La genealogía constituye el trabajo preliminar para una transvaloración de todos los valores, de forma que la genealogía nos lleva a una acción, a una nueva forma de concebir los valores y, con ellos, la vida. De este modo, la historia no solo conecta con nuestro presente, sino que la historia y la concepción que tengamos de ella condiciona la manera como nos narramos, la concepción de nosotros mismos y hasta nuestras posibilidades de futuro" (Vidal, 2003, p. 10)

Siendo este planteamiento uno de los elementos que más me interesan desde el punto de vista de la crítica de mi propia historia. Cuando desarrollé mi genealogía a través de la escritura me di cuenta de que en mi familia las maneras de comunicación desde mis abuelos eran relaciones de agresión física, verbal y psicológica que se manifestaban en las prácticas cotidianas y domesticas como las reuniones familiares, las tareas de la casa, el trabajo en el campo, hasta llegar a la negación de los placeres más sencillos, prohibiciones o señalamientos determinados por las relaciones de poder, comportamientos, que en su mayoría no se ajustaban a las normas, herencia del cristianismo arraigado. Estas experiencias se fueron pasando de generación en generación hasta mi núcleo familiar más cercano, papá, mamá y hermanos. De ahí que gran número de las mujeres de mi familia sean cabezas de hogar. De mi genealogía también obtuve información acerca de la manera como nos relacionábamos con el resto de la familia en prácticas tan importantes como las reuniones familiares en el campo, específicamente las maneras de comer, de hablar y de tocar, siendo manifestaciones que se mantuvieron mucho después, al llegar a la ciudad, tal como lo dice Virginia Wolf (1986, p. 28), cuando analiza el tema de las mujeres y la escritura "Una buena cena es muy importante para una buena

charla. No se puede pensar bien, amar bien, dormir bien, si no se ha cenado bien

> "porque también, estas maneras de tocarnos, revelan todas aquellas costumbres patriarcales que hacen parte de nuestra sociedad y que han usurpado las formas naturales de disfrute de nuestros cuerpos. Como lo comenta Woolf al ver una fotografía de la madre de su amiga Mary, quien le había dado a su marido trece hijos "quizá había sido una juerguista en sus horas libres" y señala con agudeza," pero en tal caso su vida alegre y disipada había dejado muy pocas huellas de placer en su cara" (1986, p. 31).

La genealogía también me ha permitido descubrir con que otras experiencias de la tactilidad he convivido, pero había dejado atrás. A través de la escritura, el recuerdo y los sueños he podido traer imágenes de mi infancia donde mi relación corporal a través de los sentidos con la naturaleza, hacen parte del ser humano que soy hoy. Por ejemplo, mi experiencia cuando viví con mis abuelos, o cuando crecí en una finca en el campo. Entendí porque me gusta tanto estar descalza y porque el mango me transporta en el tiempo al lugar donde crecí, a la edad cuando correteaba desnuda en medio de la naturaleza. Descubrí que mi abuela no era una mujer débil y sumisa que creí, sino que era ella quien mandaba en la finca y que gracias a ella la familia salió adelante.

A propósito, presento un fragmento de uno de esos textos que surgió de los ejercicios de escritura etnográfica, que también fue leído en una acción realizada para la electiva de performance con el profesor Francisco Ramos.

¿Quién soy yo? (Fragmento)

Un día me senté debajo de un árbol de mangos pecosos, y me comí como 20. Al final de dicha acción estaba muy llena, no me podía mover, pero aparte de eso, no me pasó nada, estaba acostumbrada. Los frutos se caían y luego de mis quehaceres, para reponer energías, me ponía a comer frutos maduros.

El olor a mango se me viene a la cabeza con una serie de imágenes y acciones que me llenan de vida. Un árbol de mango pecoso y dulce en un patio trasero de tierra caliente. El sonido de las hojas secas que pisábamos cuando jugábamos al atardecer. Cuando los mangos caían al suelo, el patio se llenaba de cuerpos amarillentos. Mi cuerpo se juntaba con ellos para confundirse con las hojas secas y la humedad de la tierra. Mangos en descomposición. Algunos por un lado se veían maduros, pero cuando los levantabas la otra mitad estaba podrida. Otros llevaban ahí varios días y ya despedían un olor nauseo que el sol y el viento ayudaban a esparcir. Los pájaros y roedores también comían de aquellos frutos hasta dejarlos en el puro esqueleto. Las pepas yacían entonces hasta el final de la temporada, en el calor de las tardes, en la textura pegajosa de los labios y las manos cuando los chupaba hasta dejarlos pelados, esas pepas con pelucas de pelos amarillos, que de tanto chupar parecía el pelo de una anciana. El olor de los mangos es ahora una parte de lo que soy y de lo que me gusta recordar a través de su olor lejano.

1.7 Performance como metodología de investigación-creación

Considero el texto Modos de relación sintiente bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades, de Sonia Castillo Ballén, claramente es un estudio de los sentires que me permite relacionar la experiencia de la investigadora con mi propuesta de performance en la ruta metodológica para la investigación creadora. Esta propuesta de la maestra es uno de los modelos de análisis y valoración en el que me apoyo en la investigación-creación de las intersensibilidades afectivas entre el gusto

y el dis-gusto en las relaciones de mi familia y otros ámbitos sociales donde también se hace convivencia.

Su texto, Castillo Ballén, Sonia: Algunas reflexiones sobre investigación- creación (2016), es una base muy importante para aclarar y fortalecer el proceso de investigación en creación a partir de la experiencia de la maestra y en el contexto académico de la maestría en Estudios Artísticos.

Esta investigación-creación también se apoya en la Investigación Basada en las Artes (IBA) que surge del llamado giro narrativo en investigación en ciencias sociales y que se refiere en primera medida del "observador involucrado" que da cuenta de procesos y expresiones de la experiencia humana siendo valorada como un saber dónde reconoce la práctica artística como método de investigación donde el investigador mediante sus propias vivencias y creatividad pueda aportar a la creación de conocimiento. Algo que va más allá del ejercicio de recolectar y escribir información ya que los métodos artísticos son holísticos y dinámicos dando relevancia al proceso tanto como al producto. Además de expandir la diversidad de audiencias y ampliar la multiplicidad de significados, también favorece los procesos colaborativos. En este proyecto se sustenta en esta investigación (IBA) desde sus tres pilares: el literario, el visual y el performativo. Además de aclarar cómo la investigación científica es sólo un tipo de investigación, pero no es la única forma valida de crear conocimiento, abriendo el campo a la investigación etnográfica, biográfica, narrativa, histórica y performativa.

De esta manera para este proyecto me baso en el método autobiográfico que me permite comprender al ser que hay en el artista investigador, redescubriendo aspectos culturales, de género y sociales que me lleven a comprensiones más profundas acerca de la pregunta de investigación. En una búsqueda transdisciplinar coincido con el aporte que de la compañera de línea Linna Rodríguez hace a propósito de la performance desde la transversalidad en procesos donde la investigación-creación parte de la historia personal para expandirse en otros ámbitos colectivos y sociales:

"La performance en este proyecto se presenta como una ruta transversal, por un lado, como proceso metodológico para la indagación de ámbitos y prácticas culturales y por el otro como resultado creativo. La performance es además posibilidad de cambio, es una manera de generar y transmitir conocimientos sensibles a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social". (Rodríguez, 2019)

Desde esta mirada la performance no solo conlleva un acto íntimo que en muchas ocasiones sobrepasa las lógicas establecidas ya que rasga las fronteras fijadas por la vida misma, la vida privada, la vida personal, anteponiendo dichos estados como en una especie de ofrecimiento de lo propio hacia el afuera de lo colectivo, de lo otro que somos. Es por eso que en este proyecto se dialoga con esta noción social, en dos sentidos: Por un lado, a manera de intercambio sensible " Los performance funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas" (Taylor, 2007), y por otro, "La performance también constituye un lente metodológico que nos permite analizar eventos como performances" (p.2), dada la complejidad de la definición de este término en este proyecto se busca interrelacionar diversas miradas desde la misma metodología de la investigación-creación dado por su componente creativo. Al respecto, y para permitirnos profundizar en la raíz del significado Diana señala que "Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfournir,* que significa "completar" o "realizar de manera exhaustiva" (Taylor, 2011).

1.7.1 Etnografía performativa

Según el (IBA) la investigación performática o creativa que permite que el artista, creador, investigador reflexione a partir de su propio proceso de creación y de su propia práctica en este caso la práctica de performance art y videoperformance. Aquí la experiencia que se relata es la misma experiencia del investigador "que habla a *partir* de uno mismo y no de uno mismo" (Hernández, 2008, p. 105)

Este modelo de investigación creativo también se refiere a un diálogo entre teoría y práctica durante el proceso y cuya contribución al conocimiento en los Estudios Artísticos y desde este proyecto se establece con la fundamentación de nuevas metodologías de investigación-creación, las metodologías de la performance en la relación gusto /dis-gusto en las intersensibilidades afectivas. Es importante resaltar que este método de investigación hace énfasis en la corporeización del sujeto que narra, la experiencia misma del artista investigador.

Igualmente, el autor Norman Denzin en su texto "Re-leyendo performance, práxis y política" señala la autoetnografía performática como un compromiso político de resistencia donde debe surgir una transformación y no solo una interpretación del mundo. Enfrentando las estructuras amañadas de poder como lo es el neoliberalismo, el patriarcado y cristianismo, por nombrar algunos, en relaciones tales como: lo cultural político, lo político performativo y lo performativo pedagógico.

De esta manera desde la performance de las intersensibilidades del gusto/dis-gusto estudiamos la experiencia en sus representaciones performativas de comer con la mano desde el referente de la cultura campesina, donde la performance es un acto de resistencia. Desde este texto se plantea una noción muy importante en esta investigación-creación porque abre las coordenadas de la etnografía performativa en un proceso metodológico del trabajo de campo como un trabajo colaborativo ya que presenta la relación de observador y observado como co-intérpretes que a su vez son el acontecimiento performativo.

1.7.2 Autoetnografía

La autoetnografía es otra de las herramientas que presenta el (IBA) que se vale de relatos, fotografías u otros registros para comprender la autopercepción en relación de la propia identidad con el entorno socio-cultural. Por eso le da relevancia al estudio de mí misma en relación a mi familia y entorno social. Desde allí elementos como la ruptura de la distancia emocional se refiere a crear una antropología emocional en lugar de una racional que a su vez convoque al sentir al otro desde la intimidad y que tiene una implicación política.

Dentro de estas propuestas también está la modalidad llamada A/r/tography que consiste en el proceso continuo de hacer arte en cualquier forma artística y escrita de manera que estén interconectadas para acceder a nuevos significados "es un lugar donde conocer, hacer y producir se unen en una zona fronteriza que también puede llamarse mestizaje" (IBA, p.14)

Por otro lado, la autoetnografía interpretativa de Norman Denzin, en palabras del autor:

> "permite al investigador tomar cada vida personal en su particularidad inmediata y situar esa vida en su momento histórico. Nos movemos hacia atrás y hacia adelante en el tiempo usando un método interpretativo crítico, una versión del método progresivo regresivo de Sartre" (Denzin, 2013, p. 124).

Una vez se va en el tiempo de un acontecimiento de la vida del investigador a partir de relatos escritos o contados, se relacionan con otras historias comunes y de esos relatos se hace una interpretación basada en dichos relatos. En este sentido se está hablando de cómo cada uno de nosotros se está representando a sí mismo o misma. El objeto de investigación desde esta perspectiva son las experiencias biográficas es por eso que con la escritura autoetnográfica se redescubren los significados de un evento en la vida de una persona. Nuevas formas de experimentar y comprender el pasado. Las formas textuales performativas hacen que las historias de violencia por ejemplo se transformen en una performance evocativa que pueda conmover a otros.

Es por eso que el giro performativo plantea la manera de crear conciencia crítica lo que conlleva a tomar riesgos entre lo personal y lo político, lo biográfico y lo histórico y, de esta manera crear nuevos escenarios de libertad, autocuidado, de emancipación a partir de la transgresión de las experiencias de violencia contra el cuerpo en contextos de género, raza, clase y sexualidad tomando el riesgo de una nueva manera de crear performances.

1.8 Fotoperformance y video performance

Hace 10 años compre la cámara para registrar mis procesos creativos y pedagógicos. Desde entonces ha hecho parte de mi diario o archivo de performancias cotidianas y también de las performances que he realizado en varios espacios. Por un lado, en mi proceso íntimo de reconstruirme como mujer en relación a los demás y por otro en mi relación corporal con los demás objetos, su materialidad y el dialogo con quien mira. La cámara para mí ha ido más allá del registro de mi performancia recurrente en mi habitar en reconciliación con los demás y conmigo misma para transformarse en un cuerpo con el que también dialogo al tomar fotografías o grabar acciones. Es una herramienta que adquirí por accidente porque era necesario registrar para archivar las acciones efímeras y ahora es un lenguaje más de la performancia que me ayuda a potenciar en esta investigación-creación aquellas inter-sensibilidades táctiles y del gusto donde las sensaciones y percepciones inalcanzables al espectador como el sabor, el olor e incluso el contacto se hace a través los acercamientos con la cámara.

1.8.1 Mujeres que se observan a través de la cámara

Cindy Sherman y Maya Deren son dos mujeres que me han acompañado en mi proceso como artista y mujer en constante transformación, por eso son relevantes para la comprensión de los diversos caminos desde las artes visuales y la performance y el video.



Figura 2. *Untitled # 86, Centerfolds,* Cindy Sherman. Impresión cromogénica a color 61×121.9 cm. 1981. Obra de Eric Fischl y April Gornik. Tomado de:

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812016000100008



Figura 3. Cindy Sherman (B. 1954), Untitled (#235), 1987-1990. Tomado de: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/cindy-sherman-b-1954-untitled-235-1987-1990-5936821-details.aspx



Figura 4. Maya Deren en "Meshes of the Afternoon" 1943. Tomado de: http://xcentric.cccb.org/es/participantes/fitxa/maya-deren/33655

1.9 Mujeres que escriben como metodología creativa

Son relevantes los aportes de la autora Virginne Despentes[23] en su Teoría King-Kong, da otro tipo de valor a lo subterráneo narrado desde experiencias vividas por ella en una apuesta por una escritura de estilos deferentes, llena de mixturas y de emociones libres de perjuicio donde además presenta una ruptura de la escritura rígida y estricta y, sobre todo desde una postura política de liberación del ser de la opresión generalizada en la que vivimos. Su mirada aguda apunta hacia la deconstrucción de los modelos establecidos por el sistema de dominación capitalista. Por otro lado, está la escritora Alejandra Pizarnik[24] una de las voces personales de poesía femenina. Fue una autora casi sin biografía, y, sin embargo, su biografía está en sus escritos poéticos, de aquí mi interés por relacionar este aspecto de su trabajo creativo en esta investigación-creación como un referente metodológico un poco desde el empirismo, la fuerza existencialista y una posibilidad de aprendizaje de la poesía.

También quiero mencionar a Yoko Ono quien siendo artista plástica dentro de su práctica corporal como performer crea textos de poesía de acción valiéndose de acciones que en algunos casos solo sucedieron en su imaginación, y quien es una de esas artistas inspiradoras de la escritura poética en acción.

Más allá de estas influencias femeninas sobre la escritura creativa mi interés en este proyecto es el de usar la escritura como una metodología con la cual pueda hacer un ejercicio de memoria de los lugares, materialidades, personas y afectividades de mi pasado. Al igual que

[23] Escritora y realizadora francesa nacida en 1969. Su escritura es una crítica de los valores tradicionales y el rechazo a las convenciones sociales como manifestaciones de empoderamiento femeninos.

[24] Escritora nacida en Buenos Aires, Argentina en 1939. Estudió filosofía y letras, estudios que abandonó por la pintura y la poesía. Una poesía es una búsqueda por confrontar las contradicciones existenciales con las que se debatía.

las escritoras mencionadas la ruta de la escritura en esta investigación-creación es un elemento para evocar aquello que con el tiempo se ha quedado en el olvido y que a través de la reactivación de la memoria corporal inter sensible, me pueda conducir a nuevas experiencias de re-existencia.

En el caso de Colombia como ya he mencionado en otro apartado, muchas artistas se han valido de las herramientas audiovisuales, bien sea para registrar sus acciones políticas, performances o fotoperformances. Entre ellas me gustaría nombrar a Nadia Granados, Tzitzi Barrantes y Andrea Aguia, quienes a través de la cámara han transformado su propia imagen corporal llevando procesos íntimos a múltiples ámbitos como lo son la gestión cultural, circuitos artísticos de activismo y arte político, realización de video y acciones en espacio público, y espacio in situ, de gran impacto social y, sobre todo, desde aportes de lo femenino como rutas de transformación.

Por otra parte, y de gran importancia para el campo artístico con impacto social, desde la línea de Investigación y la práctica performativa en el grupo pasarela también se destacan las colegas con sus trabajos en investigación-creación enfocados hacia la transformación a través de la práctica de la performance como proceso de re-existencia bajo la dirección de la maestra Sonia Castillo, y que me han aportado mucho en mi recorrido, me gustaría nombrar a: Linna Carolina Rodríguez, Maru Florecida, Yenifer Sepúlveda, Angie Rodríguez (Rosil), El proceso de Sebastián Piedrahíta, Darlyn Guerreo y Karen Díaz, y en general todas las integrantes del grupo, quienes con sus aportes, metodología y experiencias de transformación que indagan de lo personal a lo social, contribuyen en gran medida tanto en el campo de los Estudios Artísticos en Colombia. De esta manera bajo la dirección de la maestra Castillo, se consolida la Escuela de performance y performatividades Pasarela: Artes del buen vivir, de la cual hago parte y apoya este proceso de investigación-creación.

1.10 Campo reflexivo desde la teoría en la performance como metodología: Modos de relación sintiente de la Dr. Sonia Castillo.

Comencé con una indagar con algunas mujeres (amigas, Madre, familia) acerca de sus sentires a propósito de los actos violentos. Me encontré con la costumbre, la aceptación, la normalidad, y también, con la idea de que hay muchas formas de querer entre las que se cuentan el maltrato. Al no sentirnos amadas, por ejemplo, reaccionamos de diferentes maneras, también con la violencia o con la indiferencia, pero en muchos casos nos sorprendemos diciendo que eso es amor. En el caso de los abuelos en el campo, es más normal que se hable de “eso es lo que manda Dios” porque se cree que el maltrato hace parte de las relaciones del querer en el matrimonio. Sin embargo, este proyecto quiere adentrarse en la búsqueda de aquellas inter-sensibilidades del amor en mi familia que no han sido reconocidas o visibles a partir de la escucha de aquellas historias y que puedan dirigirse hacia la comprensión de las inter-sensibilidades corporales, táctiles y amorosas, para reconocerlas, como una posibilidad inter-relacional que pueda aportar a mi transformación, la de mi familia y al de la sociedad en el campo de los estudios artísticos.

Esta propuesta se apoya desde lo metodológico y lo teórico en el estudio: Modos de relación sintiente bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades de la Dr. Sonia Castillo

Ballén [25]Este texto es una base muy importante en mi investigación-creación porque establece elementos importantes tanto para el análisis de los relatos de vida de mi familia en mi relación sintiente como para vislumbrar de una manera más acertada la ruta metodológica y del análisis en la investigación- creación.

En una primera mirada abre el panorama acerca de las interrelaciones como proceso sintientes a partir de contextos diversos, " De tal manera que aun, cuando por naturaleza, la condición de ser seres corporales es justamente tal, en tanto existen las potencias sensibles, las cuales caracterizan dicha condición, es desde el carácter histórico-político de la interacción humana y social que se aprende a ser 'sintiente' de una u otra manera, frente a cada contingencia específica" (Castillo, 2015), también para señalar como estas estructuras y dinámicas del sentir se reproducen desde lógicas de dominación desde concepciones antropocéntricas que limitan la comprensión y expansión de lo sensible-sentible en todos los ámbitos sociales. Por ejemplo, argumenta la maestra que dentro de estos paradigmas en el campo artístico y desde luego en la formación académica de lo sensible "Esto ha contribuido a la educación bio-política de las sensibilidades, a partir de concepciones, valoraciones y modos de representación basados en dinámicas de jerarquización de la condición corporal de la existencia".

Este estudio es muy acertado en la medida de que parte de la experiencia que ha tenido la maestra en investigación-creación que arroja algunos resultados dentro de dinámicas que aportan a la creación de rutas metodológicas, como lo es la corpo-grafía y la performance y con ello, hacia la apertura de nuevos caminos generados desde el trabajo colaborativo.

Por ejemplo, a partir de autoetnografía y de los relatos etnográficos familiares me di cuenta que la comida como materialidad e intersensibilidad a través de la acción de comer con la mano, es una práctica que puede contribuir desde la investigación creación en proceso de transformación personal y colectiva y la relación que esta reflexión crítica tienen como parte de mi transformación. Del giro de las tactilidades y las gustativas, de pasar de una manera de ser tocada con violencia hacia la reflexión de nuevas maneras de tocar (me).

1.11 Corpografía para la investigación-creación propuesta por la Dr. Sonia Castillo.

De este aprendizaje con la maestra Sonia surge uno muy importante: la Corpo-grafía. Siendo uno de los elementos que me ayudó a confrontar las diferentes huellas corporales, a través de un "espejo". Entiéndase corpo-grafía a partir de la conferencia de la doctora Sonia Castillo[26] desde varias dimensiones; por un lado, en palabras de la maestra:

> "como recurso metodológico, es una grafía visual autoetnográfica que permite registrar y recuperar las experiencias vividas por la persona configurando así, una cartografía de los procesos de corporalización de dichas experiencias. Los alcances psíquicos y simbólicos de estos procesos de corporalización son dibujados. Son trazados en las

[25]Sonia Castillo Ballén. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas/ Volumen 10 - Número 1 / enero - junio de 2015 /ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 129-150.

[26] II Encuentro Nacional de Investigación-Creación sobre el cuerpo "El Giro Corporal" Prácticas Corporales para la Paz, la Re-existencia y la Reconciliación Nacional. Mesa 6: Historias, Historiografías, Historietas y Audiovisuales sobre Mujeres y Arte Femenino en Colombia. Bogotá-Colombia.

> corpografías a manera de la resignificación de las valencias físicas, a partir de lo cual se pone de manifiesto otra somática o anatomía sentimental que destaca los procesos sensibles sintientes que han sido vividos por la persona en las experiencias que han sido registradas" (Transcripción de la conferencia en el Giro Corporal 2018, Casa Abierta ASAB, por la compañera Alejandra Piedrahíta).

Por otra parte, es esencial como insumo creativo para la realización de acciones corporales, escrituras de poemas y la creación de imágenes que van alimentando esta investigación-creación.

En esta medida todas aquellas micropolíticas hacen parte de las subjetividades, es importante aclarar que en cuanto a la pregunta por la subjetividad, "la línea la ha asumido desde hace mucho tiempo más en la idea del sí mismo o del sí misma", (conferencia de la maestra Sonia Castillo Ballén, Casa Abierta 2018) y, por esta razón el mí misma en relación a lo social sobre todo en ámbitos de lo cotidiano y lo familiar, se entiendo como "pequeñas" luchas desde la transformación y las reconciliaciones personales, que se presentan como una oposición a todos aquellos estatutos de dominación como lo es por ejemplo, el patriarcado. Es algo que a través de mi corpo-grafía pude evidenciar, cómo aquellas huellas corporales no son únicamente producto de violencias, sino también de pequeñas luchas que se han dado con la creación, en un proceso de autoconsciencia sobre mi existencia a través de performancias cotidianas. Para mí, esa experiencia de creación con la performance- sobre todo de los últimos cinco años- me ha dado la posibilidad de ser una mujer fuerte, creativa y tal vez insubordinada de muchas de aquellos condicionamientos sociales. Sin embargo, es con esta investigación creadora que quiero profundizar en la inter-sensibilidades de la tactilidad porque me posibilitan la expansión tanto de los sentires como de las materialidades, y en gran medida de las relaciones con otras corporalidades para compartir sentires comunes.

1.12 Otros referentes teóricos

De la revista Corpo-grafías. Estudios Críticos de y desde los cuerpos, el artículo de Kathleen C. Stewart, enero-diciembre (2019) El mundo que se hizo visible a través de lo afectivo, podemos denotar la importancia que se viene dando en los últimos años a la relación de lo afectivo en estudios transdisciplinares. El artículo que hacen parte de los recientes estudios de los afectos y lo afectivo desde lo vivencial, fortaleciendo la comprensión de la ruta metodológica etnográfica desde las relaciones del afecto ya que lo afectivo se veía como algo intrínseco dentro de los procesos artísticos, pero no como una ruta creativa mediante los afectos que se vale de otras prácticas y disciplinas para los hallazgos de rutas colaborativas.

Prosaica 2. Prácticas estéticas e identidades sociales. Este estudio me permite llegar a la comprensión desde la prosaica y las intersensibilidades como elementos fundamentales en la creación-investigación de este proyecto hacia una ruta del afecto en mi familia. También es una herramienta de estudio y análisis de las microhistorias encontradas en los relatos de mi madre y otras personas de mi familia, que dialogan concretamente con la ruta metodológica de la investigación-creación y del producto final que se contempla como un video performance.

Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad de Josefina Alcázar. Este estudio me permite indagar desde diferentes miradas y corrientes de la performance para comparar diversidad de procesos autopoiéticos y esclarecer mi propia ruta

metodológica para mi investigación-creación.

Con el maestro Francisco Ramos leímos algunas apartes de Esculpir en el tiempo de Andrei Tarcovsky. Este libro es importante en la medida de la experiencia del autor desde el trabajo autobiográfico, la concepción de la imagen que parte de la historia familiar, del hogar, el recuerdo y la construcción del tiempo a través de la imagen cinematográfica. En esa medida el aporte de la noción de la dramática del tiempo en la construcción de imágenes poéticas.

Jan Svankmajer, artista y creador cinematográfico checo desde el manejo del gesto corporal y su relación con los objetos en la materialización de imágenes en movimiento, aportan en gran a la investigación- creación, en dialogo con la performance y el video performance. Durante este proceso, observar su obra cinematográfica con técnicas como el *stop motion*, el *live action* y la *pixilación* fueron inspiración además de una importante reiteración acerca de la necesidad de crear con instinto más que con métrica, con pasión más que la lealtad a la técnica y, sobre todo, con convicción propia; creyendo en nuestros saberes que a través de la experiencia que nos ha otorgado la propia voz. Un instinto de desobediencia que claramente es un sello en la obra de este autor increíble.



CAPÍTULO II

Arqueología del Amor

2. CAPITULO II: ARQUEOLOGÍA DEL AMOR

2.1 Genealogía y escritura

Con el ejercicio de genealogía se ubican algunas prácticas familiares en los diversos contextos familiares, culturales y sociales. Las prácticas afectivas como el contacto y el mal tacto- mal trato que se refieren a las diferentes violencias ejercidas sobre mi cuerpo y las demás dimensiones de la persona y por otro lado las prácticas de encuentro, celebración, y compartir que se refieren específicamente en las intersensibilidades de la tactilidad y el gusto, pero también del dis-gusto que se evidencian a lo largo del ejercicio de la genealogía y con las cuales se llega a la pregunta de investigación- creación. Estas recurrencias halladas se incorporaron en la corpografía como parte de la metodología de indagación-creación con el hallazgo de marcas y huellas que esas prácticas dejaron en mi memoria corporal.

2.1.1 Desapegos (violencia vs amor)

Relaciono en este proyecto las inter-sensibilidades del compartir en mi familia, las prácticas amorosas de donde pueden surgir prácticas de violencia, las relaciones del querer y del sentir, en una ruta investigación sensible a partir de la creación performática. Las relaciones corporales a partir de la estesis de Katya Mandoki (Somática, escópica, proxémia, léxica) y las maneras de reconocer, hacer sensibles y visibilizar dichas relaciones corporales. Relaciones corporales en la relación campo-ciudad de una manera crítica en la búsqueda de nuevas maneras de tocar (me), gustar(me) y transformar(me), como un aporte al campo de los estudios artísticos en Colombia.

Con la genealogía realizada en la clase de la maestra Sonia Castillo, Taller I, descubrí y reconocí que muchas cosas de mi historia familiar se relacionan con la manera de crianza que viene de mis abuelos. Mi familia materna fue educada de la misma manera que la paterna, es decir, bajo prácticas de violencia y desapego que con el tiempo se fueron transformando en la manera más apropiada de educar a los hijos, porque como decía mi abuela, “así se sufre menos”.

2.1.2 Una indagación de las inter-sensibilidades en mi familia

De estas prácticas también surgen las prácticas del afecto, en las relaciones, en las expresiones amorosas y cariñosas hacia las personas de la familia y también en las pasiones e intensidades o enfáticas de dichas relaciones.

Sin embargo, estas prácticas del afecto y el amor en mi familia, se han dado de múltiples maneras; desde la represión, desde el silencio o, a partir de diferentes maneras de lo intersensible, por ejemplo, los cuidados que se manifiestan a través de la comida. Estas maneras han sido frutos de la misma cultura y contexto al cual pertenecen mis abuelos y mis padres.

Esta idea ha estado también apoyada por las creencias religiosas (católica) desde donde se fortalece la idea de aceptar el dolor como parte del destino.

Igualmente, en mi infancia y adolescencia me sentí desprotegida, a veces no muy amada, pero fui comprendiendo que este sentimiento había sido heredado de mis padres, porque ellos también fueron educados para aguantar, y también para ocultar cualquier gesto amoroso de una manera consciente.

No es que no hubiese amor, más bien era que el amor tenía otros gestos, expresiones, o se mantenía velado. Esto también tiene que ver con los cánones

sociales; lo que es validado, valorado o permitido de puertas para afuera.

Tomaré como parte de este estudio mi historia personal y la relación con mi madre como parte de la población con la cual realizaré el análisis y posterior proceso de investigación-creación.

Aurora Roldan Novoa, nacida en Guayatá (Boyacá en 1948), madre soltera de tres hijos de la cual soy la menor. De niña estudio hasta 4° de primaria. Sus prácticas campesinas estaban relacionadas con la cocina en primera medida, ya que fue cocinera toda su vida, cocinando en su familia, como "profesión" cocinando para muchas personas y para trabajadores en campos de cultivo de caña y café, y transmitiendo su saber a sus hijas y su hijo. También está la costura, la agricultura y dentro de sus prácticas artísticas están la danza y el bordado. Llegó a Bogotá con sus tres hijos a comienzos de los años 90 y se dedicó al cuidado de niños en un jardín infantil del ICBF. Siempre apoyó a sus hijos en sus procesos de estudio y a mí en mis prácticas artísticas desde muy joven. Siempre ha sido una mujer trabajadora, guerrera y echada pa´lante, tanto así que ya en Bogotá cuando yo estaba terminando mi bachillerato quiso terminar sus estudios básicos y se inscribió para validar hasta grado 9°, en ese proceso yo estuve acompañándola en su aprendizaje del cual obtuvo su diploma de educación básica secundaria. Actualmente es ama de casa y vive en Bogotá con mi hermana Mery Cadena y mi sobrino Javier Arias Cadena. Es una persona alegre y colaboradora y mi relación con ella en este momento es muy buena y especial.

2.1.3 Genealogía Relato

En esta comprensión de lo vivido tienen que ver mucho las características socio-culturales y las relaciones que mi familia tenía con sus padres y abuelos en el contexto rural de la zona de Cundinamarca y Boyacá. Mis abuelos maternos fueron siempre criados para el trabajo en el campo, la pequeña agricultura, el cuidado de los animales, la recolección del café, el agua y otras actividades del día a día que no les permitía mucho espacio para compartir en familia, sin embargo, en muchas ocasiones los afectos se manifestaban en silencio o desde actitudes y acciones corporales imperceptibles, pero también desde los momentos de festejo y el encuentro a la hora de comer.

2.1.3.1 Los caminos bifurcados (origen de mis deseos)

Crecí en el campo hasta los 12 años. Mis abuelos eran campesinos boyacenses, recolectores, con vacas productoras de leche y queso, gallinas ponedoras como les dicen allá. Tuvieron 10 hijos de los cuales murieron dos. Los demás siempre fueron muy críticos a mi mamá, (por eso creo que tan pronto pude deje de hablar con ellos, pero luego volví) siempre machistas, nunca apoyaron a mi mamá cuando ella quedó sola con sus tres hijos. Mis padres también vivieron del campo hasta que se separaron. Viajaban de pueblo en pueblo por Cundinamarca y Boyacá. Numael Cadena era bohemio- ante todo- músico empírico y borracho golpeador de mi madre y sus hijos. Trabajaba de vez en cuando (cuando el alcohol se lo permitía) cuidando fincas, o de carpintero. Trabajaba la madera como dos de sus hermanos, Efraín y otro, al que no recuerdo. Miguel, el mayor, fue artesano, trabajador del cobre, muy reconocido en Santander y hasta el sol de hoy es organizador de ferias artesanales, y muestras de arte-artesanía en varios lugares de Colombia. El orgullo de la familia Cadena. El hermano menor de la familia Cadena, fue todo lo contrario, se fue por el camino del mal. Alfonso, Fue ladrón y dice mi mamá, que cometió un asesinato en el pueblo recién mi ella los

conoció, así que estuvo en la cárcel por un tiempo. De mis abuelos paternos no se mucho, pues mi contacto con ellos fue casi nulo, mi abuela murió temprano y a mi abuelo por fin lo conocí, pero cuando yo ya estaba adulta.

Los hermanos de mi mamá, Miguel, Pedro, Luis y Edilberto, siempre se creyeron más que las mujeres de la familia. Fueron policías, ambiciosos de la herencia y católicos testarudos. Al punto que mi tío Miguel obligaba a mis primos air a misa y a rezar el rosario con mucha frecuencia, los reprimió tanto que ellos tan pronto pudieron se casaron y abandonaron el patriarcado. Mis tías, Carmen, Teresa y Rosa, aunque también muy católicas siempre fueron luchadoras y trabajadoras. Todo esto me lo relata mi madre mientras comemos una merienda.

Mi mamá, Aurora, me cuenta que Numael le pegaba por todo, incluso cuando estaba embarazada, la arrastraba por el patio de la casa, le tiraba la comida por la cara, y la ultrajaba cuando llegaba borracho. En una de esas borracheras fui concebida, aunque la verdad a mí eso no me preocupa mucho porque eso suele ser el pan de cada día en muchos "hogares" de este país, y de Latinoamérica.

Comenzando los años 80 la vida era difícil en los pueblos debido a la violencia, y Numael ya se había marchado- abandonado- fugado, con otra mujer con la que también tenía hijos. A pesar de ser casados por la iglesia y debido a eso mi madre fue rechazada por mis tíos y abuelos, porque "algo debió hacer mal para que se fuera". Durante varios años ella estuvo sola trabajando como cocinera, lavandera, recolectora de café, y hasta fue ayudante en la casa cural de su pueblo, (Guayatá). Ella recuerda que el cura también intento abusar de ella, y ella tuvo que defenderse y no volver, lo que significa que tampoco le pago lo que le debía por su trabajo.

Como Numael ya no estaba -porque como dice un adagio popular, salió por una cajetilla de cigarrillos para no regresar- yo estaba en el vientre mi madre. Ella, emprendió un camino solitario como una guerrera que se enfrentaba a quien fuera por darnos lo que necesitábamos, en esa época hasta le pegó un tiro en una pierna a una vieja loca que le quería robar a mi hermano, y aunque no fue tan grave ella me dice que desde un cafetal donde lo hizo estaba muerta de los nervios, era lo que tenía que hacer- dice ella. Un tiempo después se fue de viaje con otro señor que la quería mucho, Don Luis Mesa. Escapamos una noche en un camión con los trastes y la ropa hacia otro pueblo. Otro destino. Aprovechando un extraño incendio en la iglesia salimos rumbo a Bogotá. En esta ciudad duramos un año y volvimos a marchar.

2.1.3.2 Escapar de las llamas, el baile en el bosque y un bocado en la penumbra.

Con Aurora, comienza el relato de las mujeres que han influenciado mi vida y que han hecho parte de la ruta que emprendí por el arte como una manera de vivir en dos mundos paralelos. Aunque tengo que decir que en la crianza que me dio mi madre no todo se trata de la ejemplaridad de ella, también hay un lado oscuro, la violencia que viví gran parte de mi adolescencia y, aunque no la culpo de ello, siento que es algo de lo que tengo que emerger y porque comprendo que el origen de esa violencia es tan profundo que tiene que ver con la historia, con la tierra, y con la gente que me antecede.

Aurora, se empeñó en salir adelante por sus hijos (como muchas madres) Haciendo lo que fuera. Cuidábamos fincas, vendíamos en el pueblo, paletas, los pasteles y empanadas que ella preparaba- siempre la recuerdo cocinando pasteles de pollo, almojábanas, o masas rellenas- Mi padrastro hacia el trajo más pesado de la finca. Aunque nos dividíamos las tareas, que para mí eran muy divertido y creativo: recoger hojas secas y amontonarlas en varias pilas para luego jugar sobre ellas, guardarlas en unas

lonas. Limpiar la piscina, y prepararla para nadar (recuerdo que en esa época yo me metía a la piscina con mi hermano y mi hermana. Solo usaba una pantaloneta, sin blusa. El sol me quemaba y secaba las gotitas de agua en mi piel. Comíamos muchas frutas. Yo tenía mi árbol favorito para subir, decía que era mi casa porque era un mandarino con muchas ramas y podía pasearme por cada rama como si fuera un simio comiendo mandarinas hasta la saciedad. Bajo el árbol no crecía el pasto. La tierra era muy negra y fría y por eso me gustaba resguardarme del sol debajo de él, jugando con cajas de fósforos que transformaba en camionetas o buldóceres. Trazaba carreteras en la tierra mientras hablaba sola y me arrastraba por el suelo como una lombriz.

Algo que recuerdo mucho son los bocados[27] de mi madre cuando nos reuníamos en la cocina al calor del fogón, mientras jugábamos con las sombras de las velas. Era casi de noche cuando mi madre cocinaba y nos llamaba para que la escucháramos hablar mientras, ella iba preparando la comida. Unas veces picaba los ingredientes y los agregaba, otras veces mezclaba la harina o el pollo, y a medida que iba avanzando en la preparación se acercaba suavemente, mientras conversaba y nos daba un bocado a cada uno. Primero mi hermano, luego mi hermana y por último yo.

Era una cocina vieja, yo diría que casi arcaica, se llenaba de humo y de muchos olores. Era casi negra, aunque de paredes blancas en su origen, así la recuerdo. Con pequeñas ventanitas muy arriba de la pared del fondo por donde salían los olores y los hilos grises que despedían los restos de la comida. El fogón era de 4 puestos, y a un lado había leña. También había puntillas que sostenían las ollas. Mi madre nos hablaba como contándonos cuentos. Luego cuando ya la comida estaba lista nos servía en platos de plástico o también algunos esmaltados. A veces comíamos en la cocina o nos salíamos a la penumbra, a escuchar los sapos, o los grillos. A mirar más allá de las sombras para reconocer algún movimiento misterios. Comíamos y reíamos. Luego lavábamos los platos y nos acostábamos cerda de la luz de las velas.

Me gustaba la libertad del campo, el bosque cerca de la finca donde tuve mucho contacto con animales silvestres. Ardillas que volaban de un árbol a otro, mariposas de múltiples colores (colores que no he vuelto a ver), arañas pollas peligrosas, de las que tenía que escapar, micos, tortugas, cangrejos, perros, y serpientes. Las serpientes me gustaban, aunque las buscaba me daban miedo, pero siempre las buscaba. La quebrada a donde iba sola a refrescarme y donde por mi torpeza con la naturaleza, casi me ahogo; recuerdo que me paré sobre una piedra con musgo muy húmedo, por distraída resbalé. Caí muy confundida en el fondo; sin saber hacia dónde estaba la superficie lo único que pude intuir fue que debía quedarme quieta y dejar de chapotear hasta que tocara fondo.

Hablando de tocar fondo siempre que recuerdo este fragmento de mi vida lo relaciono con la época en que tomaba, fumaba mucho, también me drogaba y, con otras veces en que llegué a tocar fondo y tuve que quedarme quieta para ver hacia donde quedaba la superficie, para dejar que el peso de mi cuerpo me permitiera flotar y así poder respirar de nuevo.

Recordar es la única manera de saber quién soy, quien he sido y por qué soy así ahora. Mi primer contacto creativo con el dibujo fue en la escuela rural Santa Rita. Cuando yo cursaba tercero la profesora Gladys, me ponía a dibujar de la cartilla los personajes con los que nos enseñaba a

27 Las evocaciones del relato de mi madre Aurora Roldan, para esta investigación-creación estarán en color rojo para resaltar su voz y diferenciarla de los demás textos.

leer y escribir; hacia murales con tizas de colores. Yo era hiperactiva y muy cansona, entonces ella me dejaba encargada de primero haciendo un dibujo en el tablero. Recuerdo que bailábamos mucho con mi hermana, cumbia, reggae, folclor. En una ocasión la profesora de español, me pidió que memorizara unas páginas para una obra de teatro sobre la colonización española, yo me disfracé de dama española y cuando lo presentamos frente a los padres me sentí muy tranquila, a pesar de haber olvidado unas líneas del libreto.

Volviendo al trabajo, mi padrastro Luis, quien se escapa de vez en cuando a las minas de Muzo persiguiendo un sueño de encontrarse una piedrita verde que lo sacara de pobre, salió un día como de costumbre, pero nunca regresó[28]. Mi mamá dice que tal vez lo mataron porque en esa época las minas estaban en una guerra muy cruda. La otra versión era que tal vez se había encontrado una piedrita verde y se había olvidado de nosotros, aunque la primera versión era más cruel, preferimos creer lo de la piedra para no llenarnos de tristeza por un nuevo abandono. Realmente nunca supimos la verdad, pero en cambio sí tuvimos que tomar una decisión muy difícil, marcharnos a la ciudad porque nadie le daba trabajo en las fincas a una mujer sola. Además de los problemas de violencia que se manifestaban en el campo. Recuerdo que lloré mucho frente a todos y no me importó, no quería dejar ese lugar, aunque me decían que no llorara, que si no me daba vergüenza.

2.1.3.3Las aguas turbias en una ciudad monstruosa

Bogotá era muy ruidosa, grande y no había animales ni bosques, o bueno si había bosques, pero estaban lejos y no podía ir sola. Todo fue caótico, sé que no solo para mí. Mi Mamá tuvo que llegar a trabajar con Bienestar familiar, puso un jardín infantil (de aquí que yo sea maestra y que no quiera tener hijos) pues comenzamos a trabajar todos, mi hermana y yo éramos las auxiliares de mi mamá. Cuando tenía 11 años ya tenía que dar clase de dibujo y teatro (a mi manera) era un juego, pero también debíamos dar de comer a niños pequeños, llevarlos al baño, recibirlos muy temprano, soportar a padres de familia descarados, violentos y borrachos que eran la mayoría, (no todos eran tan malos) esto sucedió en el sur de Bogotá, en el barrio La Victoria de la localidad San Cristóbal.

Yo odiaba la ciudad, a los niños y a la gente en general, el primer año no me había adaptado y en la escuela donde debía terminar la primaria me sentía muy grande y poco comprendida. Siempre defendía a mi hermana de los demás niños porque Aurora me dijo un día" usted es la menor, pero es más alta menos tímida que su hermana, por eso, tiene que defenderla", por lo que yo me metía en problemas de disciplina cada vez que alguien la molestaba. Recuerdo que me gané un premio especial por un dibujo tridimensional, donde usé cosas que me encontré en el patio, ahora lo relaciono con un collage. A pesar del premio estaba muy enojada.

Cuando empecé a crecer tuve varias amigas, me gustaba más estar con ellas que con los chicos porque con ellos siempre peleaba, no me gustaba hacerles caso y cuando me enviaban notas o dulces los ignoraba. Todo esto se debe a que los hombres me fastidiaban su brusquedad y sus palabras, en esa época mi hermano me comenzó a dar duro porque tal vez creía que tenía la responsabilidad como hombre en la casa. Cuando mis senos empezaron a

28 Algunos recuerdos evocados en las autoetnografías, estarán en color verde para denotar la nostalgia y el constraste relacionado con contextos de nostalgia (violencia, añoranzas, personas, historias).

crecer yo me los fajaba y los escondía con camisetas anchas y ropa de talla mayor. Mientras mi hermana era una adolescente muy femenina, mi feminidad estaba un poco distorsionada por mi percepción acerca de las relaciones amorosas. Por ejemplo, mi primera experiencia de placer no fue con un hombre, lo que me hacía pensar que era malo, pero también era un secreto que había decidido guardar porque a nadie le importaba, y aunque estaba en un tránsito de la infancia a la adolescencia, ya en esa época sentía que tenía una doble vida. También me gustaban los chicos, era algo turbio en mi sexualidad.

Cuando tenía 15 años aproximadamente ya me gustaba la música y me vestía de una manera "rara" como me decían en mi casa, cambiaba de pinta cada año, pero siempre ocultaba mi cuerpo, mis curvas. Una vez iba para el colegio, con la sudadera que me quedaba pequeña, ceñida al cuerpo. Un tipo me dijo algo asqueroso acerca de mi trasero "qué rico culo" recuerdo que yo di la vuelta, lo escupí y lo insulté (porque me volví muy grosera, aun me gusta serlo), el tipo era horrible, viejo, salió a perseguirme y yo tuve que correr mucho donde una amiga a quien yo recogía en las mañanas. Me pasó muchas veces que me tocaban y yo no aguantaba me ponía muy histérica, mis reacciones eran violentas.

En los años 90 en Bogotá se desataba un fenómeno de violencia contra los jóvenes. "La limpieza social" era una práctica muy común en las ciudades de Colombia, en los barrios de las periferias; lugares con una economía paupérrima, de pobreza y desplazamiento continuos. En esa época los jóvenes de esa zona eran muy activos. El rap, el muralismo, la poesía, el teatro entre otras manifestaciones artísticas hacían juego con las diversas maneras de revolución de muchos grupos o parches que surgían de escuelas comunitarias al mando de artistas veteranos con preferencias izquierdistas. Siempre he creído que esa ha sido la mejor escuela, allí comencé mi trabajo con comunidades, siendo todavía muy pequeña. Hacía parte de estos grupos con maestros militantes del Eln que hacían arte a través de la ideología Bolivariana. Nosotros los pequeños no entendíamos muy bien, fue con los años en medio de la realidad que comprendimos de que nos hablaban. Muchos de estos grupos atraían a los niños o jóvenes con la literatura, y el arte callejero. Recuerdo que muchos de estos adolescentes tuvieron que pagar escondederos porque los perseguía para matarlos. La "limpieza social"[29] se recrudeció en mi barrio y los barrios aledaños. Compañeros desaparecidos que nunca hicieron ruido en las conciencias de los barrios más afortunados de la ciudad.

[29] Según Wikipedia.org limpieza social es la denominación de un método violento de asesinatos selectivos de personas de clase baja, prostitutas, homosexuales, drogadictos entre otros. En Colombia se registra a finales de los años 70 y en la década del 90 se recrudeció en Bogotá con grupos como MAS, Escuadrones de la muerte y mano negra entre otros en todo el país.

Según informe: Limpieza Social. Una Violencia mal nombrada, del Centro de Memoria Histórica, La llamada "limpieza social" es en efecto una acción horripilante. Grupos de personas encubiertas, a menudo envueltos en las tinieblas de la noche, asesinan a otras personas en estado de completa indefensión. Les disparan sin mediar palabra alguna, donde las encuentren, presos de la determinación de exterminar. Es una "limpieza" —dicen quienes perpetran esos crímenes—, queriendo significar que se ocupan del acto de remover la inmundicia y la suciedad. Los cuerpos que yacen portan consigo una marca de identidad: habitar la calle, un oficio sexual, delinquir, ser joven popular… Esa identidad —dicen de nuevo los perpetradores— condena y despoja de toda dignidad a las víctimas, reduciéndolas a la condición de mal que es necesario extirpar. Autor, Carlos Mario Perea Restrepo. Bogotá, 2015.

En estos días de escritura y genealogía, he asociado algo que me pasó en esta época de negación de mi cuerpo con la performance como mi primera acción en la calle. Un día en la calle- yo callejeaba mucho porque era como traducir el bosque, el monte, en las calles y las casas- como estaba cansada de la imagen de la mujer linda y débil que me vendían en todas partes, ese día me había vestido con un pantalón muy ancho, tenis, una camisa que al parecer era de hombre, aunque a mí no me lo parecía, -era como me gustaba ser- y una gorra de rap. Como siempre tuve problemas con la "autoridad" se me acercaron dos policías y me pidieron que abriera las piernas para una requisa, yo los miré sorprendida y les dije algo como: ¿yo, requisa?, a lo que ellos contestaron que sí, cuando yo me paré y abrí las piernas, los dos se miraron, me tocaron las piernas y cuando iban hacia la espalda, me preguntaron si yo era una chica. Creo que cuando levante las manos se me notaron los senos que ya eran algo protuberantes para mi edad. Ellos se fueron sin decirme nada, creo que se avergonzaron, pero a mí me pareció muy graciosa toda la situación y les dije que porque no terminaban.

2.1.3.4 De letras grotescas, partituras de violencia y expulsión del paraíso

Cuando estaba terminando el colegio, en grados 10 y 11 estaba estudiando música de una manera más profunda, me gustaba el rock y la música popular, el rap era para mí algo diferente porque podía escribir, fue mi primer contacto con la poesía y tenía algunos amigos que lo hacían muy bien, pero era algo de lo que se ocupaban cuando no estaban trabajando. Algunos eran "apartamenteros" o vendían sustancias. Yo estudiaba música en contra jornada del colegio, trabajaba con mi mamá y el resto del tiempo callejeaba, algunas de las golpizas eran por este motivo, aunque ya ni sabía porque me pegaban tanto, a mi hermana también le dieron duro, pero como yo era más rebelde y contestaba era peor. Recuerdo mucho a mi profesora Martha Angarita, una de mis mayores influencias en el feminismo, aunque en esa época no se sabía mucho de eso. Ella nos daba clase de música, gramática musical, solfeo, y montaje. También nos daba clase de historia, de química y matemáticas. En los descansos fumaba, tomaba tinto. A mi amiga Shirley a mi nos gustaba quedarnos con ella para conversar. Además de mi maestra era una de mis mejores amigas.

Martha nos hablaba del mundo de las mujeres amas de casa, nos hablaba del maltrato de los hombres hacia las mujeres y porque las chicas debían tomar su rumbo, y no solo pensar en casarse y tener hijos,- Aquí yo reafirme mis deseos contra de la maternidad- cuando no estudiábamos las partituras decía que éramos una "bola de masa" que se dejaba llevar hasta convertirse en una gran bola de masa que era la sociedad, esa metáfora nos daba risa pero a mí me marcó mucho, ya no quería pertenecer a esa sociedad pero también pensaba que era muy poco lo que nos ofrecía para ser diferentes. Recuerdo que un compañero de la clase de música con un talento descomunal para tocar el clarinete, termino en el cartucho[30]. Mi visión era que los jóvenes buscaban más espacios fuera de ella (la violencia) pero ella, siempre se salía con la suya porque no era solo en las calles donde se manifestaba… era un remolino cuyo vórtice surgía del centro de las familias. En la ciudad ya había suficiente violencia ¿por qué iba a querer más?, y en todo caso en el barrio (San Vicente S. O y La Victoria) cada vez se veían más casos de muertos en los potreros o las esquinas. Los chicos con los que escribía en un grupo de poesía, se tenían que dispersar. Un amigo poeta y músico murió en extrañas circunstancias. Muchos otros tuvieron que esconderse. Recuerdo a "El

[30] Así se denominaba a la calle del antiguo barrio Santa Inés en el centro de Bogotá, también conocido como El Bronx donde se proveía la mayor parte de la droga de la cuidad, aproximadamente hasta el año 2016 cuando se inicia un proceso de desmantelamiento.

poeta" un rapero y activista que tuvo que esconderse muchas veces, sin embargo, siempre volvía (volvió), afortunadamente. Con él y otros jóvenes de la zona, escribimos un pequeño libro de poemas llamado "Rasgando Fronteras" que leímos en la Casa de poesía Silva.

Me enamoré de la música, pero más allá de eso era la frescura de estar fuera del mundo, porque mientras vivía en mi casa las cosas eran espesas, oscuras y muy tristes. A veces me subía al tejado de la cocina para ver las estrellas y me quedaba allí llorando y al cabo de un rato lo había olvidado, era una manera de fugarme. Recuerdo que ahorré algo de plata, -porque en ocasiones trabajaba con otras personas- para comprarme una guitarra, y la compré, pero en una de tantas discusiones con mi familia, mi hermano para evitar que yo siguiera gritando cogió mi guitarra y la destrozó, solo quedó bueno el diapasón. Lloré toda la noche abrasada al pedazo de madera, odiando a mi familia y deseando morirme. Tiempo después mi hermano ya más responsable -y me imagino que con un gran sentimiento de culpa- me compró una bella guitarra que yo terminé destrozando en una pelea con una de mis parejas.

En el fondo ya no me interesaba la guitarra, pero si tal vez ella (la violencia) porque una vez has vivido con ella, a veces es difícil que vaya definitivamente. Sobre todo, en Colombia donde la violencia que se manifestaba en los hogares eran los resquicios de la gran violencia histórica. En esta época que relato el país estaba viviendo una de las peores épocas de violencia generalizada (muy parecida a la actual represión de estado) dada por el narcotráfico durante las administraciones de Ernesto Samper y Andrés Pastrana (entre 1994 y 2002). Luego vino lo peor, con el siguiente gobierno y la violencia común no cesó y tampoco la horrible noche, con ello las crisis de la pobreza, el hambre y la violencia intrafamiliar siguieron su camino. Menciono este contexto porque hace parte de la historia de estos contextos sociales de violencia también se desprenden nuestros procesos de vida.

En esta misma época yo asistía a la iglesia del barrio, porque era católica como toda mi familia, por costumbre, aunque no muy devota, - En Mesitas del Colegio[31] el pueblo de dónde vengo, recuerdo que odiaba tener que ir a catequesis y memorizar el "yo pecador ", el "Ave María" el "Padre nuestro" entre otras cosas absurdas que me daban sueño, que nunca me aprendí hasta el final y por culpa de los cuales el cura me regañaba y me hacía sentir como la peor niña del pueblo. Finalmente, el cura dejó de joder porque le dijo a mi mamá que conmigo era imposible- Lo único que me gustó de ese día fue que estrené un vestido de encaje arriba de la rodilla con guantes blancos y una diadema, me sentía como si estuviera disfrazada y me gustaba.

En la iglesia del Señor de la columna, yo era como una chica problema, aunque nadie me dijo nada al principio. Yo dibujaba bien, hasta donde se podía, copiaba una imagen y la pasaba a una escala mayor, entonces el cura quien era un poco extraño, me pidió que le hiciera un mural de un cristo en una escalera. También comencé a montar una obra de teatro con los chicos del grupo juvenil. En realidad, lo hacía porque un chico de la parroquia me gustaba mucho, y por estar fuera de mi casa los fines de semana.

La obra de teatro era sobre una historia que yo escribí sobre un ángel caído. El personaje usaba botas punteras y pelo largo (yo hacía de hombre mechudo, esa era la influencia de la música que escuchaba) era rebelde y se había escapado del cielo porque estaba

[31] Municipio del departamento de Cundinamarca a 60 km aproximadamente de Bogotá. Es un destino turístico por su clima cálido.

aburrido. Los demás personajes los interpretaban los chicos del grupo juvenil. Finalmente, cuando llegó la hora de la presentación de la obra en el templo, a mí se me escapó, inconscientemente un "Hijueputa" dentro del templo y fue mi primer escándalo divino, (y último) motivo por el cual me expulsaron del templo. Más allá de la anécdota chistosa, esta situación me hace pensar en la hipocresía de una sociedad anclada en las apariencias. Los desgastes de los dogmas que me querían hacer sentir como una mujer "mala" como una mala influencia. En el fondo pienso que todas estas violencias simbólicas ejercidas desde estos espacios sociales no son más que el reflejo de un país incapaz de garantizar a su pueblo otras posibilidades educativas que proporcionen solución ante tanta desigualdad.

El arte siempre fue mi escapatoria, mi refugio donde nadie me encontraba nunca. Donde podía fracasar, ser grande y a la vez nada. Allí me fui cuando salí del colegio. Empecé a consumir alcohol porque mis amigos con los que hacia los talleres lo hacían, pero en medio de la violencia y la soledad en mi casa, sabía que tenía que estudiar para cambiar mi vida. No pude ingresar a la universidad pública de una y me tocó esperar porque tenía que trabajar. Trabajé en muchas cosas, siempre mal pagas, siempre con jefes abusivos. Caminé mucho, conocí muchas personas y comencé a hacer talleres de arte: literatura, pintura, guitarra antigua, danza contemporánea. La danza fue mi primer contacto con las artes vivas, de allí saqué muchas cosas que tenía reprimidas, la rabia, por ejemplo. Cuando bailaba sabía que era fuerte y nada me podía detener.

Quise estudiar danza en la academia. No pase porque mis medidas del cuello, las piernas y en general mi cuerpo no era el prototipo de cuerpo para ser bailarina, tampoco sabía ballet, y el ruso que me hizo el examen me miró como a un pequeño insecto. Señaló con su cabeza un rotundo "no sirve", entonces seguí buscando. Decidí que yo sabía muchas cosas y que nunca una academia me iba a decir que crear o cómo hacer. Finalmente, y luego de una vida de trabajo duro pasé a la licenciatura. Para entonces había hecho comparsas y talleres que me ayudaron mucho a sobrevivir.

Me fui de la casa, y fui feliz un tiempo, pero la soledad de siempre y la rabia que tenía dentro junto con las malas amistades me llevaron hacia un hueco profundo del que ya hemos hablado. El hoyo de la desazón, la sinrazón. Sin embargo, seguí trabajando lo creativo. Fue el tránsito de la danza contemporánea a la performance comencé a hacer acciones, sin saber muy bien que era lo que hacía, luego comencé a indagar, y me introduje en una especie de mixtura: artes plásticas, teatro gestual, y acción en espacio público, las artes visuales, el punk y el rap, entre otras cosas, en ese momento no me interesaba definir nada, sea performance, o arte de acción o body art o nuevo teatro, o si es arte o no, siempre me ha estado acompañando en la búsqueda de una salida como una posibilidad de expresión, de resistencia. No importa las veces que sea expulsada, como aprendí de mi madre: hay que seguir corriendo.

2.2 Con el agua en mi frente. Nuevos caminos, otras experiencias.

Desde que ingrese a la UD, en el 2003, se abrieron nuevos rumbos, aunque la persistencia de la violencia está en el ambiente. Tiempo después, tengo que escribirlo, me enamoré otra vez. No solo era la creación, sino la vida. Hacia muchas cosas; escribía, danzaba, dibujaba, hacia videos, en fin, de todo, también me enamoré de otro chico, pero esta fue una experiencia que de nuevo me llevó a tocar fondo.

Me introduje en la pasión de sentir que todo lo que hacía era un espectáculo, me olvidé de todo, hasta de lo que realmente me interesaba, el placer de estar con esta

persona era lo máximo para mí, y junto con el arte eran todo en mi vida. Creí que el amor que me hizo falta en mi vida lo tenía ahora a borbotones. Lo amé y el amor casi me mata.

La experiencia de la muerte que sentí en el agua, en aquella quebrada cuando tenía 8 años, la experimenté de nuevo. Los recuerdos de mi infancia están clavados en mi mente, con la misma intensidad, pero con un terror indescriptible. cuando en medio de la tristeza por la separación de un hombre al que amaba. Luego de haber pasado por la relación más tóxica e infame que no pensé experimentar, junto a las drogas y el alcohol me dejé arrastrar hacia lo más oscuro. La más grotesca de las luchas sucedió en el hall de un edificio antiguo de la candelaria. No me había dado cuenta que el fondo de todo era la soledad.

Ya no nos veíamos porque él me dejó por una persona "mejor", sin embargo, una noche como de costumbre cuando estaba borracho me llamó muy tarde. Nos vimos y al principio se portó muy amable pero solo me estaba engañando, luego todo se trasformó en una batalla. Me di cuenta de sus celos, me decía perra, puta, enferma. Cuando me di cuenta pasó de las palabras a los empujones. Pase la noche tratando de evitar sus golpes. Me tomó del cuello. Me apretó muy fuerte, a las 4 de la mañana cuando decidió que ya debía descansar y me dejó en paz. Nunca pensé que esto me podía suceder. A pesar de todo, mi cuerpo me salvó, lo pensaba una y otra vez ¿por qué no me pudo someter?, pues gracias a mis entrenamientos, y aunque sea difícil de creer, pude esquivar sus golpes más fuertes, además él estaba ebrio y yo no. A pesar de que sentía mucho dolor en mis músculos, tenía un moretón en la nariz y un golpe en la boca, el dolor más grande era saber que me pudo haber matado y todo esto me hacía pensar en mi mamá. ¿la historia, de nuevo se repetía?, ¿Realmente amaba a una persona que estuvo a punto de matarme?...

Con el tiempo me dolía mucho un diente donde recibí el golpe, me tuvieron que hacer un conducto y luego se me cayó. Sentí vergüenza de mí. Me pusieron una prótesis y la cirugía fue como el castigo que me tocaba por haber caído en la trampa del amor. Me daba risa como el amor era un infame traidor que se alimenta de ilusiones para luego mostrar su decadencia. Luego me di cuenta que esto pasa con mucha frecuencia en esta ciudad y que no es culpa solo de los hombres. Las mujeres también somos responsables, permitimos que nos maltraten, y también maltratamos cuando nos toca, no me refiero a un asunto solo de lo personal, a todas las mujeres les puede tocar, pero no estamos preparadas, es una bola de nieve, en este caso una bola de caca. Mi mamá por ejemplo siempre protegía a mi hermano, por ser el mayor y el hombre de la casa hasta que se dio cuenta que él era igual a todas nosotras.

Vi a otras mujeres como yo. Me miré en el espejo de la vida. Todo lo que había pasado con mi cuerpo; bailar, accionar, crear. Y vivía de esoi, ayudaba a mi mamá. Sin embargo, mi ser estaba roto. El arte era lo único verdadero que tenía. Me habían traicionado, me habían hecho creer que todo era diferente que ya no había más violencia donde yo estaba. Ahora me sentía muy sola y, sin embargo, había comprendido que esto hacía parte de la cultura, así era nuestra historia, la vida de todos los días. Era la melancolía. Quería volver al agua.

Esto hizo que lo que creaba diera un giro y empecé a trabajar acciones más absurdas, crudas y tal vez ya no me importaba si era considerado arte o no. Si les agradaba a los maestros o si cumplía con los cánones. Había sido rechazada como bailarina, mi cuerpo no era de la medida, ni era tan agraciada como debe ser una bailarina profesional, mi maestro de contemporáneo en esa época me invitó a bailar en una obra de una beca del ministerio y luego de que me uso para que

le ayudara con ideas y de hacer la producción y además de ser parte del repertorio de bailarines, me humilló frente a todos y tampoco me pagó. Empecé a pensar en el patriarcado, en el sistema en el cual vivimos y que muchas veces no favorece a las mujeres solo por ser mujeres. Desde ahí mi mirada se dirigió hacia otro lado, un poco más sombrío. Entonces, empecé a pensar, que el arte no discrimina entre la tristeza y la belleza. Puede ser bello el dolor, puede la belleza ser pesada, sobre todo en contextos de las esferas del arte y la academia recalcitrante que descalifica unos cuerpos sobre otros, unos modos sobre otros, unas historias sobre otras. Todo esto me ha ayudado a ser la mujer que soy hoy, construida a punta de retazos, pero orgullosa de parecerme a mi madre. Una mujer cociéndose a sí misma.

2.2.1 Movimiento retorcido: un abismo o una acción para resistir

La danza era bella, para mí era una manera de performar porque rompía lo impuesto, con la técnica, algo que me había acercado a una nueva relación con mi cuerpo, pero en este proceso también noté otra violencia. La idea de que el cuerpo debía tener ciertos estándares de belleza para ser y bailar, no porque el discurso de la danza lo presentara así, sino porque tan pronto querías pertenecer al gremio inmediatamente te cerraban las puertas. Conocí algunas bailarinas que pasaron por cosas penosas para poder bailar. Escuchaba cosas como: “eres muy tetona para bailar” o “no eres profesional y por eso no te pago” o” tu movimiento no es profesional, te mueves raro”, sin embargo, era mi cuerpo y mi manera de bailar y era lo mejor que podía hacer, y en medio de tanto rechazo mi exploración se inclinó hacia la deformación de ese movimiento. Comencé a llamarlo movimiento-performance porque no necesitaba un modelo corporal para hacerlo, con la performance art no necesitaba de un título para crear, después de todo la performance art nació sin ayuda de la academia. Ese cuerpo que tantas críticas recibió entró en un proceso diferente de aceptación de sí mismo. Si, tal vez era rara, no muy “bonita” y definitivamente no era una “profesional”, entonces quería que ese lado “feo” o ese otro lado, esa diferencia que me hacía ver tan extraña tuviera un valor, tal vez no tanto para la academia, pero si para mí. Volví a la acción, recordé que iniciando la carrera hacía muchas cosas experimentales, todas relacionadas con la escritura automática de los dadas[32] Trabajé con algunos compañeros la idea de llevar un poco la contracultura. De allí surgieron cosas a las cuales no le puse mucho cuidado, pero en este nuevo momento recordé que me gustaba confrontar. En la universidad estuve muy enferma, tenía Hipoglicemia, me desmallaba mucho, a veces no tenía sino para el arriendo y comía poco. De nuevo la relación de la comida con el bienestar y la falta. La melancolía de los tiempos donde no nos faltaba nada.

Alejada de mi familia no me involucraba en las decisiones que se tomaban. Vendieron la casa. Entonces, aproveché para separarme de ellos, sentí en el fondo que me expulsaban de nuevo. los trabajos que conseguía eran precarios, la paga no alcanzaba para comer más que lentejas, arroz o pasta. Comencé a trabajar sobre esos temas en mis performances. La represión social se manifestaba en las luchas estudiantiles. la universidad pública sin financiamiento volcaba a los estudiantes a las calles. El hambre, la locura y el desamor, eran temas recurrentes en mis acciones. Mi cuerpo desnudo era el lienzo. Recuerdo una acción llamada “La casa Tomada” inspirada en el cuento de Cortázar. Una metáfora acerca del vacío. Entre fantasmas. Oculta entre tanta gente y a la

[32] Dadaismo: Movimiento artístico y cultural que surgió en 1916 en el Cabaret Voltaire en Zúrich. Este movimiento se caracterizó por rebelarse en contra de las convenciones artísticas y literarias.

vez, con el cuerpo como mi casa, lo que podía habitar de la manera que fuera. En esa ocasión lo hice para diseño, una materia que veía en la licenciatura. La profesora no me dijo nada, pero les dijo a mis compañeros – mientras sonreía- que yo siempre salía con cosas así.

El desnudo me hacía sentir tranquila. Concentraba mi atención en la acción y entraba en un estado "trascendental" por decirlo de alguna manera, pero algunas personas lo tomaban a mal. Incluso una de mis compañeras de semestre, con la que trabajé en algunas ocasiones me dijo que yo era una "perra" que me gustaba el "exhibicionismo". Creo que si, tal vez esa era una de las razones, pero la razón más fuerte todavía no la identifico, pero si identifico la emoción; esa que me lleva a querer ser otra, transformar(me) a través del arte. Sé que me gusta que la gente se vea a través de mi cuerpo, mis palabras y las acciones que muchas veces parecen un poco absurdas- o parecían porque en la actualidad ya es muy común la práctica del performance- el arte de acción siempre me permitió entrar en catarsis. Liberarme. Salir de mí. Poder resolver algunas preguntas internas sobre la existencia. Cuando reflexiono estas actitudes como la de mi compañera, pienso que algunas mujeres son demasiado duras con las otras mujeres. Repelemos, juzgamos, señalamos. Puede ser que en el fondo no queremos seguir siendo sumisas, y por eso creo que mi compañera me decía esas cosas. Ella se convirtió al cristianismo, debía ser difícil para ella tener que ver a una "loca" desnuda untándose cosas en la piel o leyendo "poemas" criticando la moral de la sociedad y a la academia cuando ella ya estaba en el camino de la salvación.

Sólo deseaba ser otra persona, centrarme más en mi trabajo olvidar y, sobre todo crear. A partir de ahí comencé a trabajar en mi tesis de grado que se llamó "Las flores Sucias, el cuerpo que resiste desde la expresión" con el cual intentaba liberar y reflexionar acerca de la violencia en la relación palabra y cuerpo, pero solo era el inicio de una experiencia. Un camino nuevo, un lugar para seguir resistiendo. El lugar revelador acerca de lo que soy realmente, aunque fue una experiencia que me hizo entender porque yo era una mujer fragmentada. Cómo había llegado a la metáfora y, cómo ella era un reflejo de un contexto y de una realidad muy cruda en la que me había tocado crecer. Miré al pasado, a mi hermana, a mi mamá y a otras personas que me rodeaban con la misma imagen desoladora. Pálida, pero a la vez con un ímpetu de resistencia. La liberación ya no era una meta sino una constante de todos los días, de la vida cotidiana, y no porque algunos hombres de mi vida me hayan cagado, sino porque en general el sistema ya estaba enfermo. Mis intereses se centraron en la violencia de género que se desencadena de la violencia generalizada por la ceguera y la indiferencia.

En estos años, el gobierno de nuestro país ya estaba destrozando lo que quedaba. Los territorios estaban sufriendo la cínica masacre y en las ciudades grandes seguía azotando el verdugo despiadado de la indiferencia. La violencia no solo estaba en las regiones, sino detrás de las paredes de las casas, esto siempre había sido de esta manera, pero ahora se hacía más visible. Según un estudio realizado desde el ministerio de salud[33] en los años 2000 al 2010 se visibiliza de una manera más potente el incremento de las violencias hacia las mujeres. Por un lado, están las características socio-culturales (pobreza,

[33] Gómez López Claudia, Murad Rocío. Investigadoras principales y Calderón María Cristina. Coinvestigadora. Historias de violencia, roles, prácticas y discursos legitimadores. Violencia contra las mujeres en Colombia 2000-2010. 2013. Bogotá. https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/INEC/INV/7%20-%20VIOLENCIA%20CONTRA%20LAS%20MUJERES%20EN%20COLOMBIA.pdf

desempleo, desplazamiento y migraciones de mujeres campesinas y sus familias, hombres y mujeres en la guerra, etc). Por otro lado, en el ámbito de las relaciones interpersonales “las características de las mujeres y el análisis a la exposición a violencia desde la crianza permitieron entender que la violencia se reproduce en el marco de las relaciones de pareja” (Gómez y Murad, 2013) en este sentido, la sociedad normaliza la violencia como algo natural porque es heredado. Un círculo vicioso que atrapa como un remolino en el rio.



Bienal del barrio. Salón Nacional de artistas 2019

CAPÍTULO III

Performance como metodología Para la re-existencia

3. CAPITULO III: PERFORMANCE COMO METODOLOGIA PARA LA RE-EXISTENCIA

Propuesta metodológica que ofrece la *línea de investigación en Estudios Críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades,* "proyecta contribuir con estudios críticos que potencien las prácticas prosaicas y artísticas como rutas creativas que tienen también alcances metodológicos para indagar y proponer otras dinámicas instituyentes de inter-sensibilidades que fortalezcan prácticas de con-vivencia, re-existencia y resistencia"[34]. De aquí se derivan muchas de las herramientas sensibles que no suceden de una manera fragmentada, sino que se dan de manera híbrida con algunos hallazgos que se encontraron en el trabajo colectivo no solo desde los diferentes talleres y laboratorios propuestos por la maestra Sonia Castillo Ballén, sino también de muchas propuestas conjuntas que surgieron del diálogo colectivo y creativo en el grupo Pasarela.

3.1 Genealogía de mi práctica de performance (con las manos)

Empecé a buscar en la Biblioteca Luis Ángel Arango libros sobre performance y allí me encontré con el surrealismo, dadaísmo, con los textos de nadaísmo de Gonzalo Arango que también tienen algo de performativos y por supuesto, con el accionismo Vienés. Este último llamó mi atención por su fuerza y violencia, "reaccionaron frente a una sociedad opresora, derribando tabúes, cuestionando valores morales, transitando límites (estéticos, intelectuales y legales). Esto lo llevaban a cabo, sobre todo, a través de una actitud rebelde que se manifiesta a través de lo violento y lo abyecto" (De la Colina, 2011).

Seguí (sigo) asistiendo a las marchas porque es un espacio no solo de protesta social contra el sistema, sino porque el espacio era propicio para hacer lo que yo deseaba. Esa imagen de mi cuerpo como elemento de manifestación me hacía sentir que lo que hacía era útil, a diferencia de las clases en las aulas de la Macarena donde los ejercicios corporales se quedaban en expresiones inofensivas a pesar de que siempre realicé acciones performativas en cualquier espacio de la universidad. Empecé a desnudarme porque era claro que era una acción contundente, luego de una clase de grabado con el profesor Ángel Alfaro, hice varios desnudos. La historia del arte me mostró el cuerpo desnudo femenino como un potente material de manifestación. Había pasado por la representación de las musas y vírgenes, pero en el arte contemporáneo ese cuerpo desnudo tenía múltiples significados, razones y acciones de ser. Esto no solo me permitía llamar la atención de maestros y estudiantes, sino que sabía que el cuerpo desnudo implicaba para mí un estado que sobrepasaba el morbo o lo sexual y se acercaba a un estado de meditación interior que hizo que empezara a jugar con otros elementos simbólicos relacionados

[34] Sonia Castillo Ballén. Documento maestro para renovación del registro calificado Maestría en Estudios Artísticos P. 120. Además de los talleres propuestos en las materias de Taller I y taller II, dirigidos por la maestra Sonia Castillo, donde se exploraron diversas maneras de exploración sensible, también con el aporte colectivo de muchos d ellos compañeros de clase. Y particularmente desde la experiencia con el grupo Pasarela dirigido por la maestra.

con mi infancia, mi casa, mi familia y la violencia en mi construcción y concepción social como mujer. Luego el desnudo se transformó en un lugar común y en un sinónimo de violencia cuando algunas de mis compañeras de estudio comenzaron a censurarlo diciendo que yo era una exhibicionista. Y tal vez tenían razón, todo eso hace parte del aprendizaje, de las prácticas corporales y de los procesos de autoconocimiento que conllevan errores, contradicciones, ambigüedades, pero finalmente hacen parte del camino.

3.1.1 Mujer a través de historias performadas: Narraciones de performances que no tienen registro.

Cuando conocí a Joseph Beuys, comprendí que lo que yo estaba haciendo era performance. Este artista me acercó al concepto de arte interdisciplinar con el que yo trataba de jugar inconscientemente, junto a la idea del arte como una experiencia transformadora, y el uso de objetos con una fuerte relación autobiográfica. En su libro: Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5 (1972), este artista y pensador reflexiona acerca del hacer creativo, a través del concepto ampliado del arte -La plástica social- como él lo llamó, esa fuerte idea acerca de la creatividad y el hombre como únicas fuerzas revolucionarias. En este texto, Beuys propone el proceso de pensamiento como un acto de autodeterminación que sólo funciona con un punto de partida creativo que se refleja en la decisión popular como posibilidades y alternativas en la educación, en las economías, en la igualdad de derechos y en la acción de la democracia. La autodeterminación de la libertad humana como punto de partida creativo, artístico. Es así, como el concepto libertario o el humanismo libertario de Beuys plantea la responsabilidad de la participación y la cooperación, y como el arte es el camino para dicho desarrollo donde se delimita la frontera entre arte y vida.

Fueron de gran influencia, artistas como Bruce Neuman (1941) y Cindy Sherman (1954) entre otros artistas de los años 80 referentes que me permitieron acercarme al cuerpo del arte contemporáneo para luego comprender que las manifestaciones corporales surgen a partir de contextos particulares y me permitieron ver mis propias necesidades expresivas dentro del contexto cultural y social al que pertenezco. Sin embargo en un principio fueron artista extranjeras quienes me hicieron preguntarme por mi cuerpo y mi proceso como mujer creadora; Nina Hagen, (actriz y cantante Alemana), Lydia Lunch (cantante, actriz, poetisa, fotógrafa, guionista de cine neoyorkina) Patti Smith (cantante y poetisa estadounidense) Wendy O. Williams (cantante de la banda punk rock/heavy metal, The Plasmatics) Maya Deren (Directora de cine, bailarina, coreógrafa, poeta y escritora ucraniana) Todas ellas, hacían parte de mi cotidianidad, igual que el merengue, la salsa, el rap y el punk.

3.1.2 La caída (2004)

Esta acción la realicé con la intención de reflexionar acerca de la existencia, mi origen, la vida y la caída que tiene relación con los bajones de ánimo, energía o desconcentración que se presentan en la vida. Aquí la vida se vincula con un círculo repetitivo donde cada cuerpo pone su propio límite. Surge en una evocación del campo. Bajo el árbol de mango y el columpio donde jugaba de niña.

Descripción de la acción: En unos escalones de más o menos 2 metros de altura, ubicados la plaza América Latina de la sede A de la Universidad Distrital, se colocan una docena de mangos pecosos con apariencia de huevos. Como si estuvieran en un nido justo debajo de un árbol que quedaba al lado de la escalera. Subo la escalera. Abrazo los frutos y los recojo entre mis brazos. En una acción repetitiva salto al vacío, al otro lado de la escalera con algunos de ellos todavía en

las manos. Vuelvo a subir las escaleras tratando de mantener un ritmo constante para dejarme caer de nuevo hasta el cansancio. La preparación de esta acción requirió de un entrenamiento físico que fue apoyado desde la danza contemporánea con la maestra Leyla Castillo, y requirió de un estado de concentración y precisión en la caída para evitar lastimarme, (aunque si me lastimé el dedo gordo del pie). Cuando se agotó la energía, levanté todos los mangos y los ofrecí al público como un gesto de condescendencia mutua, para que se los comieran.

3.1.3 La casa vacía (2004)

La casa vacía. Limpieza: la presenté como un espacio-no-espacio, es decir un espacio que ha sido codificado para que socialmente se entienda como un lugar donde la mujer cumpla su rol de mujer "socialmente" compatible. En Latinoamérica las mujeres, generalmente llamadas amas de casa, guardan en su intimidad otras mujeres que nunca salen a la luz. Una represión silenciosa se gesta en estos ambientes donde se entrecruzan estados emocionales, acciones y proyecciones en un camino confuso, abyecto, solitario, frágil, grotesco, y de múltiples re-acciones que contrario a lo que guardan las apariencias, son estados sensibles que se manifiestan desde la intimidad. Es por eso que esta acción "La casa vacía, inspirada en un hecho cotidiano de habitar una casa demarcada con cenizas, es una metáfora de la ruina humana, desde la institución familiar. Se gesta durante años en la intimidad de una mujer cuando su cotidianidad esta tejida con acciones reprimidas como: lavar (una fotografía), desmanchar (un dibujo-rostro), manchar (la faja que lleva en el pecho), cambiar de prendas íntimas (de lo femenino a lo masculino). Es un ejercicio de catarsis donde la confusión y el desorden de objetos cumplen un fin de limpieza interior. La mancha, el discurso y la transmutación del cuerpo son símbolo de lo que no debe o lo que debe ser. La casa pasa de ser vacía para ser llena a partir de nuevos elementos, momentos, emocionalidades. Elementos que componen la performance discuten entre sí, se reconcilian. Del azar emanan nuevas maneras de enfrentar la acción femenina en contextos de poder, de lo desigual a lo disidente. Es una acción de limpieza y liberación.

Descripción de la acción

-Hacer un croquis o plano de la casa con ceniza. Demarcar cada espacio íntimo. Habitación, comedor, baño, pasillo, habitación grande, donde se realizarán las acciones: leer, lavar, desmancha, manchar y arrumar. En cada habitación de ceniza, hay un recipiente con líquido para limpiar, agua y una "mezcla oscura".

-Leer una acción cotidiana repetitiva en el centro de la casa de ceniza.

-En el comedor donde hay dos ladrillos, la persona toma los ladrillos en cada mano y los sostiene por un rato. Se lava las manos.

-En la otra habitación lava una fotografía del pasado y la rodea con objetos pequeños personales.

-Camina hacia una habitación más pequeña (¿el baño?) en ella lava un dibujo que representa la infancia hasta que se mancha y lo sumerge en el agua.

-En el fondo de la casa, en un espacio más amplio se mancha la faja que lleva en el pecho, se quita la ropa íntima femenina y se cambia por "lo masculino" del cual cuelga una simulación de un pene.

-Manchar la faja, el pantaloncillo y lo demás con la mezcla oscura, (tierra) se sigue manchando, y se mancha hasta que no se reconoce. Se desnuda.

-Toma todos los objetos usados en la casa y la arruma hasta hacer un montón alrededor del cuerpo manchado, luego se acomoda sobre el montón, su última acción es lavarse el rostro y abandonar la casa.

3.1.4 Cena para dos (2005)

Es una pieza que creé para una materia de pregrado con la maestra Elizabeth Garavito. Indagando acerca de la enfermedad, relaciones con la ausencia y la búsqueda de sanidad en contraste con la sensación interior de desazón. En un salón adaptado como un comedor, se dispone una mesa con dos sillas. Yo estaba sentada en una de las sillas donde se sirve una cena preparada con alimentos muy nutritivos, comida balanceada. Sazonados con medicinas como ingredientes adicionales algunos de los medicamentos que yo había consumido hasta el momento. La cena representa un encuentro conmigo y la ausencia en mi experiencia. La ausencia de mi padre, de mi familia en esa etapa de mi vida. El sentimiento de enfermedad que se relacionaba con la soledad. En la puerta del salón se colocó la receta de la comida y los ingredientes utilizados que las personas pueden leer antes de ingresar. Yo estaba vestida de blanco y me disponía a comer. Después de unos segundos de contemplar la comida, procedía a comer. El aroma de la habitación destilaba comida con medicamentos farmacéuticos. Comí algo de la carne, la salsa con verduras y la torta que había preparado con algunas pastillas para la migraña y músculos. La intención era crear repulsión, pero no hacerme daño alguno.

3.2 Cuerpo maltratado y Performance

Mi necesidad de criticar el orden, la normatividad, el prejuicio, los cánones establecidos acerca del cuerpo y los comportamientos. Cómo se debían expresar las emociones, cómo hablar, vestirse Y ser. Señalar relaciones de jerarquización donde la violencia es el aparato de control que establece el orden desde las esferas estatales hasta las micro esferas de lo cotidiano, me llevaron a explorar otras maneras de crear y con ello, buscar otros referentes tal vez más cercanos. Entre ellos está la literatura y la escritura que siempre me acompañó en los momentos de soledad y desempleo. Cuando me gradué del pregrado (2010) no sabía qué hacer. Pagaba un cuarto en el centro y tenía algunas deudas con lo que tuve que improvisar una manera de ganar dinero vendiendo libros de segunda. Las lecturas giraron alrededor de las novelas de Carson McCullers (escritora estadounidense), quien escribió acerca de los marginados y solitarios del sur de Estados Unidos en sus novelas El corazón es un cazador solitario y la balada del café triste, las novelas de John Kennedy Toole, con cuyos personajes me identificaba por ser estos muy cercanos a la gente del común en situaciones absurdas y cotidianas con tintes autobiográficos. Los cuentos de Ray Bradbury, Truman Capote, Carver, Salinger o los poemas de Bukowski, los escritores peruanos Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique, a los que añoro volver a leer, y alguno que otro colombiano entre los que están Evelio Rosero y un libro que recuerdo de varios autores llamado Muerte en la calle y otros cuentos de José Félix Fuenmayor, muy a propósito de la violencia de este país, con los que pasaba el tiempo. En esos días dejé de accionar y me dediqué a escribir y trabajar. Con el tiempo (2014) volví a preparar una acción y la presenté en un encuentro de acciones en espacio público. La calle es un espacio que me gusta para hacer performance porque el público esta desprevenido y es interesante interactuar con la gente que no sabe de qué va eso.

3.3 Performances con registro visual (2007-2018)

3.3.1 “Las Flores Sucias” (2007-2009)



Figura 5. “Las Flores Sucias” Performance. Con Camilo Casas Abril, Museo de Arte contemporáneo de Bogotá. MAC 2008.

La investigación se apoya en algunos textos y hechos históricos donde la enfermedad mental era justificada con discursos y actos de represión sobre el cuerpo como la locura, la tortura, la violencia y la muerte. Esta acción nació en un momento en el que me encontraba viviendo sola y me enfrenté a algunas circunstancias de violencia (desde la palabra y el contacto) de mi familia y también del resto de la sociedad, que con esta acción trataba de dejar atrás. Estaba terminando mi trabajo de grado con un compañero que también me irrumpía, aunque de una manera más sutil, en un mundo machista.

3.3.2 Antropometrías de la cafeína (2006)



Figura 6. Performance Antropometrías de la cafeína (2006) U.D.



Figura 7. Huella de la performance Antropometrías de la cafeína. (2006) U.D.

La acción se centra en un baño con café que ha sido preparado durante la acción en estado de ayuno, se reflexiona acerca de la rutina a la que se someten las personas a cambio de un estado de bienestar disoluto por la norma social. Esta acción la realizamos para una materia en el pregrado, en un salón adaptado para este fin. Yo cursaba VI semestre y recuerdo que tomaba mucho café en esa época, me sentía fuerte y a veces no comía, como vivía sola tenía muchos amigos que

llegaban a la casa y me llevaban café o cosas para compartir. El café era para mí un vicio, era rico, era caliente y era buena compañía para conversar. Hacia parte de lo que me gustaba cuando estaba en la universidad. Me hacía sentir bien de ánimo y hasta saludable, además de su textura me traía añoranzas del café en mi casa con mi familia. Escogimos hacer el baño de café tibio para dejar algunas huellas sobre el papel de cocina. Era una muestra del daño que podían hacer los excesos (o la falta) porque junto a él fumaba muchos cigarrillos.

3.3.3 Yo, pantalla líquida (2009)



Figura 8. Performance duracional (museo de ciencias para la salud y ASAB- Facultad de Artes de la Universidad Distrital) 2009. Durante 4 días, 8 horas cada día.

La pantalla Líquida, es una reflexión visual y una acción corporal que desdibuja los conceptos individuos, público y privado. La pantalla como invento moderno que se mezcla con los fluidos del cuerpo, las emociones y la necesidad de relación social. El cuerpo es una pantalla que muestra los residuos emocionales y por ende los pensamientos.

Esta acción la realicé porque un par de actores querían montar una exposición en el museo de ciencias y le pidieron a un director de teatro recién graduado que era amigo mío, que hiciera una performance, como él no sabía que era, me pidió que le ayudara. Empecé a trabajar. Cuando tuve una idea él dijo que estaba bien y así la presentamos. Recuerdo que los directores creían que la idea era de él, hasta que un día de ensayo, el director no hacía nada. Les dije que la idea era mía y que él era un director que no me dirigía. Cuando me deshice del director, realicé la acción durante 4 días, 8 horas al día. No tenía trabajo fijo podía ir sin problema. Lo asumí como un trabajo remunerado. El baño estaba blanco y con los días más gente entraba a ver los otros performances o fragmentos de teatro. Querían entrar a escribir en los baños. Fue muy bonito porque al inicio yo me sentía que no era parte de la exposición, pero al pasar los días mucha gente fue a visitarme al baño público.

3.3.4 Acción Río Eje Ambiental (2015)

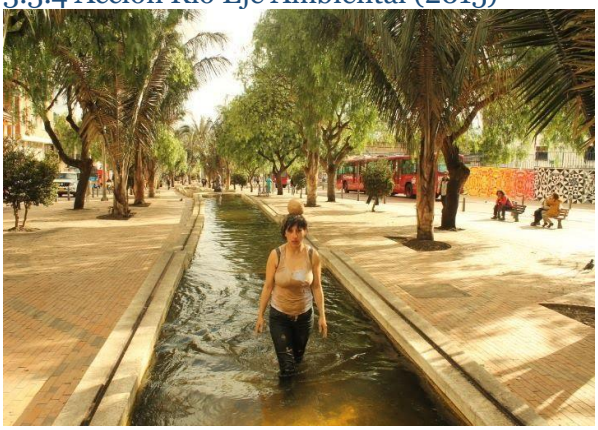


Figura 9. Acción Río Eje Ambiental (2015) Bogotá.

Cuerpos Migrantes, habla de los cuerpos que se tienen que ir, marchar, cambiar o desaparecer. Un camino de regreso a la montaña, a lo que éramos cuando todavía nos podíamos bañar en un río sin que nos miraran con asco. El agua está cambiando y el mundo tiende a convertirse en un desierto de Migrantes que nos morimos de sed.

Esta acción en la calle tuvo origen por una convocatoria de un grupo de la universidad nacional, en el taller de Elvira

Santamaría[35], pero más allá de eso yo estaba en un momento de mi vida donde quería volver a hacer performance porque me había alejado de la práctica por una pareja con la que viví algunos años.

3.3.5 No te puedo olvidar (2015)



Figura 10. Performance "no te puedo olvidar" foto: Eduardo del Corral. 2015



Figura 11. Performance "no te puedo olvidad". Foto: Eduardo del Corral (México) 2015

Intervención en espacio público que a través de una frase se pregunta y le pregunta al transeúnte acerca del olvido, es importante este lugar, ya que es un escenario de memoria, (aquí asesinan al líder político Jorge Eliecer Gaitán) sobre todo en un país donde solemos olvidar con facilidad. Esta acción nació porque estaba en un taller, pero no tenía muy claro que se debía presentar en la calle. En esta época sentía que las personas a las que amaba se alejaban, o que yo estaba lejos de ellas porque era mejor para las relaciones, entonces busqué una frase que me tratara de unir a ese recuerdo con esas personas. Y en la calle la gente se empezó a identificar con la frase tanto que un señor se quedó mirando la frase y comenzó a declamar un poema a la vida.

3.3.6 Prótesis Patriarca (20016)



Figura 12. Prótesis Patriarca (performance realizado para el cabaret Político Multimedia con Nadia Granados) 2016.

Critica caricaturesca que hace referencia al sistema patriarcal en el cual las mujeres y muchos hombres han sido relegados, homogeneizados, desplazados y mutilados expresivamente desde etiquetas-hegemonías donde la norma dogmática clasifica lo corporal y lo emocional hasta el punto de vendernos prototipos de vida.

Esta performance surgió porque yo conocí a un amigo multidisciplinar que me invitó a la convocatoria de Nadia Granados. Me

[35] Artista visual y performer. (1967, Ciudad de México). Actualmente su trabajo se centra en las acciones en espacio público, instalación-performance y performance de cámara.

presenté y ya dentro empezamos a trabajar un laboratorio de creación con estas 3 categorías, el cabaret, lo político y la multimedia. La idea era que cada artista creara su pieza de performance. En una conversación con un amigo acerca del patriarcado. Me di cuenta que en mi vida la iglesia había representado la represión de mi ser, expresivo, corporal, como mujer. Cuando me sentí identificada comencé la pieza, que es una fuerte crítica a la religión, y a la institución de la familia.

3.3.7 Los Pasos Perdidos. Ponte en mis zapatos (2016)

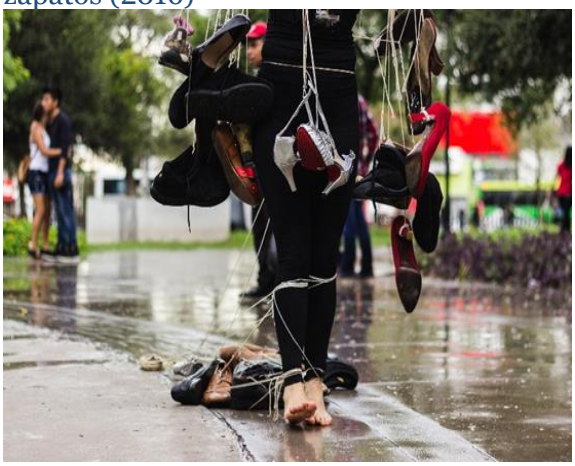


Figura 13. Performance en espacio público, "Los pasos perdidos. Ponte en mis zapatos. (2016).

III Bienal Internacional Horas Perdidas Performance Art 2016. realizado en el parque La Alameda, Monterrey, Nuevo León, México.

La investigación para esta pieza se relaciona con el zapato como objeto-cuerpo-palabra y memoria con una especial carga emocional con la cual se interactúa con el espectador a partir de las historias recogidas con las donaciones de cada zapato por diferentes personas de Colombia y México. Esta acción surgió por la reflexión acerca de la ausencia, de estar lejos, desaparecer o de no volver a ver a las personas que hacen parte de tu familia. Tomar un rumbo y olvidarte de los que se quedan o también, cuando estás sola a través de los objetos puedes encontrarte con los otros. Esos objetos te llenan la ausencia de los desaparecidos. La violencia en Colombia es un tema recurrente en muchas performances de diferentes artistas en el país. ¿Cómo un objeto puede ser el ser que ya no está? muchas de estas reflexiones las hacía porque estaba lejos de mi casa, del país.

3.3.8 Collage y video arte: Prótesis Patriarca y Sombra de animal.



Figura 14. Fotograma video collage "Prótesis patriarca" (2016)

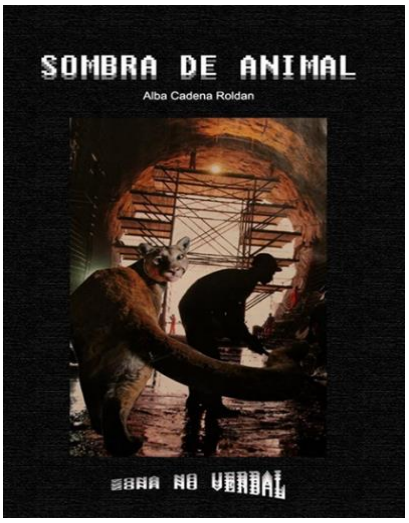


Figura 15. Sombra de animal. E-book collage. (2016)

Me gusta hacer collage. Es una de las cosas que más me relajan y con las cuales quiero seguir creando porque me permite expresar cosas inimaginables, expresar las cosas que de otra manera no podría. No soy una experta, pero creo que de las cosas que hago con mis manos es algo que tienen muchas posibilidades. Es algo que

recuerdo que desde pequeña hacía con las revistas de moda viejas que conseguíamos de los dueños de la finca que cuidábamos. Luego en el colegio recortaba siluetas y las dibujaba, pero también la pegaba y les mostraba a todos como se veía. En la universidad volvía al collage por un amigo, y en clase probé con algunos materiales. Luego trabajé este Ebook Sombra de Animal, en unas vacaciones en el 2016, porque tenía mucha nostalgia de vivir con animales como cuando era pequeña. El collage para mí es como volver a la infancia.

3.3.9 Palabras flotantes: Revienta y libera (2018)

Esta performance fue creada a raíz de la reflexión sobre la violencia contra las mujeres. Siempre sentí que a través de la acción performática podía liberar todos aquellos dolores que llevaba dentro apropósito de la violencia que fue ejercida hacia mí por diferentes personas, y que estaban enmarcadas dentro de lo que conocemos como poder patriarcal de dominación, que no necesariamente es ejercido por los hombres. Durante la creación de este ejercicio sentí que tenía un poder de autodeterminación, de autogobierno donde yo era consciente de tomar mis decisiones con respecto a mi cuerpo y a mi sexualidad porque muchas de estas violencias que experimenté se relacionaron con la apariencia de posesión que tenían los hombres sobre mí. Esta acción que realicé en la calle invitada por un encuentro de performance que se realiza en Bogotá llamado AVD en el cual he participado varios años, pude trabajar invitando a otras mujeres para que me compartieran sus experiencias de violencia a través de textos que me enviaron por diferentes medios y que luego puse en los globos para ser reventados por las personas de la calle y así de manera simbólica liberar aquellos dolores, de ellas y míos, desde la libertad del desnudo como una experiencia de placer al dejar ir, soltar, reventar, estallar y fluir por la calle como por la vida.



Figura 16. Foto: Ztitzi Barrantes. Acción en calle, “Palabras flotantes: Revienta y libera”. AVD (Encuentro en vivió y en diferido). Bogotá, 2018.

3.3.10 Qu(he)rido cuerpo (carta manifiesto)

Lectura de un texto manifiesto de mi estado corporal a través de una performance que buscaba manifestar el estado emocional acerca de múltiples percepciones sobre violencia que algunas mujeres me escribieron y a la vez desde mi propio estado emocional, pero sobre todo es una acción catártica a través de la lectura del texto creado para la acción en la cual el miedo hizo parte de la limpieza. Con esta acción encontré calma ya sea porque saqué muchas cosas que no me había atrevido a decir y menos en público o ya sea porque al presentarlo me hallé en un estado de vulnerabilidad que me permitió ser fuerte ante los ojos que juzgaban mi acción como algo “loco”, una acción muy íntima que develaba mi “interior”, una acción con la cual se puede uno “identificar”, tener coraje para hacer “eso” frente a la gente, algo que requiere reconocer cosas que tal vez sean “duras” una mujer colombiana en un contexto de miedo de lo personal a lo social, y sobre todo una acción para limpiar(me). Estos comentarios según algunas personas que se acercaron y me abrazaron.



Figura 17. Performance " Que(he)rido cuerpo" 2018. Foto: Linna Rodríguez.

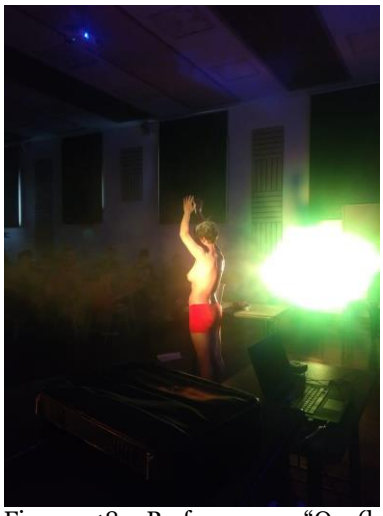


Figura 18. Performance "Que(he)rido cuerpo. Fotos: Linna Rodríguez. Encuentro nacional de investigadores sobre el cuerpo: Giro Corporal, 2018.

3.4 Más allá del miedo, otras emancipaciones.

Estas experiencias al igual que me interrogan por un proceso de creación que conlleva una postura política, un camino o ruta metodológica hacia un laboratorio que me permita interactuar con otros cuerpos, me acercan a otros autores, creadores, actores que desde sus propias voces y lugares aportan dentro de sus contextos, procesos creativos y políticos porque fueron relevantes no solo para sus vidas, si no en los cambios sociales que generaron con sus actos políticos, estéticos y de pensamiento, por tanto, sirven de referente en la indagación de mi propuesta. Por ejemplo, Lotty Rosenfeld (pág. 139), me hace pensar sobre el arte de acción y el cuerpo en el espacio público desde la normatividad y los códigos establecidos que indagan nuestros comportamientos y emociones y, cómo el hecho de que lo plantee una mujer, acentúa aún más la ruptura del discurso heteronormativo.

En Colombia hay una invisibilidad de artistas femeninas que han vinculado no solamente el trabajo creativo con problemáticas sociales, sino que han trabajado de una manera persistente, en una lucha constante por develar experiencias ocultas y en diálogo con otras disciplinas como es el caso de Libia Posada, "Como Médico y como artista Posada combina investigaciones que exploran las relaciones entre el cuerpo, la geografía, el urbanismo, la violencia y el territorio"[36]. Si miramos más de cerca hay muchos casos de artistas de performance que debido a circunstancias comunes no han sido visibilizadas ni estudiadas pero que han llegado a esta práctica artística por la misma razón que vincula la violencia, con el cuerpo poético, haciendo de este un territorio de subversión que no vuelve a ser el mismo, por el contrario, se funda en un redescubrimiento del cuerpo propio potenciado hacia la experiencia creativa, que en muchos casos no necesita de espacios y tiempos pre determinados para manifestarse.

Las prácticas y las experiencias de otras mujeres, artistas, de otros cuerpos, de otras feminidades y de otros enfrentamientos a la realidad de la violencia sobre el cuerpo, me incitan hacia una búsqueda de referentes que desde las prácticas artísticas y las performatividades, la historia del arte y la cultura, me recontextualicen con otras necesidades políticas para crear una ruta

[36] Tomado de: Una flor (modernidad) marchita. Artículo de investigación. Rojas-Sotelo, Miguel.

de investigación- creación que, como lo exponen los textos, permitan la inclusión de los otros/todos los cuerpos desde diferentes ámbitos; ciencia, tecnología, arte y sociedad a partir del trabajo transdisciplinar que propone la Maestría en Estudios Artísticos.

3.5 Performance como un lugar de lo político: Afectos en re-existencia.

"conocerse a uno mismo es conocer el mundo, y es también, paradójicamente, una forma de exilio del mundo. Sé que es esta presencia de mí misma, este autoconocimiento, lo que me hace dialogar con el mundo a mi alrededor por medio de la creación artística"[37]



Figura 19. Fragmentos de un relato en la calle. Cartografía sonora para el Encuentro Hemi de performance y política 2019. Exteresa Arte Actual, CDMX, México. Foto: Antonio Prieto Stambaugh.

Es por eso que en esta reflexión acerca de la manera como nos relacionamos se quieren subrayar algunas nociones de corporalidad y el acontecimiento político que deviene de su creación. Con esto se hace necesario acercarnos a algunos referentes de la performance art en el contexto latinoamericano y bogotano. La artista Ana Mendieta ha sido una de las más importantes referencias en la performance femenina y de la cual tomo el enunciado "lo personal como político", que fue usado como un eslogan de su trabajo artístico luego de su desaparición, y que en muchas ocasiones me hizo pensar que el trabajo de la performance femenina siempre tenía que ver con lo político y con lo autorreferencial. Me he acercado a algunas metodologías desde la idea de la historia personal como acontecimiento político. Procesos de corporalidad a través de los sentidos en artistas como: María Teresa Hincapié, María Evelia Marmolejo, Constanza Camelo, Fernando Pertuz, Nadia Granados, Ztitzi Barrantes, con las cuales he mantenido un acercamiento desde la creación y como espectadora hace varios años. Al establecer diálogos con otra/os artistas para poder observar algunos elementos en los que se basan sus reflexiones creativas, nos ponemos en relación con la noción de arte y política, o arte político.

El cuerpo en la performance art, ha sido un cuerpo cuestionado en su representación artística sobre todo en Colombia y otros países de América Latina, en este punto cabe la observación de Arcos Palma (2016) "es en la modernidad donde el cuerpo [...] [logra] una representación radical en el plano representativo. Ya no se busca volver a representar lo que ya está presente (representación), sino manifestar su presencia tal cual en su esencial desnudez" además me lleva de nuevo a la idea de la frontera entre arte y política, en este sentido lo menciono porque aún no se concibe (en muchos ámbitos) el arte acción o performance como obra artística pero sí como una manifestación de una alta contundencia política. Entonces, esta reflexión quiere señalar algunos de esos aspectos además de contrastar algunas metodologías de creación con el ánimo de evidenciar cómo cada artista ha

[37] Mendieta, Ana. (1982) New Museum of Contemporary Art, de Nueva York.

encontrado una ruta diferente de creación de acciones corporales a partir de (sus) experiencias de violencia.

En el contexto del performance muchas de las mujeres que inician en esta práctica lo hicieron porque tienen una urgencia por manifestar su inconformidad con las maneras patriarcales con las que se manejaba el mundo del arte y la vida cotidiana a mediados del siglo XX. Por eso artistas como Carolee Schneemann en los años 60, con su obra Eyebody: 36 Transformative actions,[38] usó su propio cuerpo como un elemento fundamental de su obra, al escoger la carne como un nuevo material, eleva su conciencia corporal al plano de lo político al decidir sobre su cuerpo como una imagen que confronta el poder de lo femenino en un mundo donde se superpone el poder de lo masculino.



Figura 20. Carolee Schneeman, Eye Body: 36 Transformative Actions, signed, titled and dated '"Eye Body" '63 C-Schneemann' (on the lower edge of each element), twelve elements--gelatin silver print smallest: 9 3/4 x 10 3/4 in. (24.7 x 27.3 cm.) largest: 12 3/4 x 9 7/8 in. (32.3 x 25 cm.) Executed in 1963. These works are unique. © Images are copyright of their respective owners, assignees or others. Tomado de: http://www.irisindex.com/artists/carolee_schneemann.php?currency=eur

Por otro lado, el mismo Joseph Beuys, en su obra I like America and America likes me, 1974. Introducen su acción la idea del arte político. Coincide en su libro Todo hombre un artista, (1972) la necesidad política del arte acción cuando reflexiona acerca del hacer creativo, a través del concepto ampliado del arte -La plástica social- como únicas fuerzas revolucionarias. En este texto, Beuys propone el proceso de pensamiento como un acto de autodeterminación que sólo funciona con un punto de partida creativo que se refleja en la decisión popular como posibilidades y alternativas en la educación, en las economías, en la igualdad de derechos y en la acción de la democracia. La autodeterminación de la libertad humana como punto de partida creativo, artístico. Es así, como el concepto libertario o el humanismo libertario de Beuys plantea la responsabilidad de la participación y la cooperación, y como el arte es el camino para dicho desarrollo donde se delimita la frontera entre arte y vida. En este texto un elemento de autodeterminación sería la noción de re-existencia a través de la performance.



Figura 21. Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974. © Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst Bonn, Germany. Courtesy of SFMoMA.

Igualmente, artistas como Gina Pane, Marina Abramovick, Orlan, Ana

[38] Alcázar, Josefina. (2014), PERFORMANCE. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad. México. Grupo editorial siglo veintiuno.

Mendieta, Regina José Galindo, María Galindo, Elvira Santamaría Constanza Camelo, María Evelia Marmolejo, María Teresa Hincapié, Fernando Pertuz, entre muchos otros, han sido referentes que influenciaron mi interés por profundizar en la relación autobiografía, cuerpo político y performance art. Sin embargo, en la última década se ha potenciado el fenómeno de la performance y dentro de él la idea de lo político en el arte se ha expandido. En el contexto de la performance y el arte acción se manifiestan múltiples maneras de llevar procesos creativos como un lugar de lo político. Por ejemplo, En la actualidad Carlos Mantiel, utiliza su cuerpo y su historia de vida en Cuba/Usa para a través de sus características físicas, su raza, la violencia y la discriminación que ha recibido, hacer una performance que simboliza la emancipación del ser sobre estados de dominación hegemónicos en América Latina.

En Colombia la artista María Teresa Hincapié con su obra una "Vitrina", a través de un objeto público como lo es la vitrina, devela una serie de acciones del rol de la mujer en el ámbito doméstico donde connota ciertas maneras del comportamiento que han sido esculpidas por hegemonías patriarcales. Elementos que han sido señaladas y potenciadas a nivel latinoamericano por artistas como María Galindo o La congelada de uva de Bolivia y México respectivamente.



Figura 22. Vitrina, 1989. María Teresa Hincapié. Performance de larga duración en local comercial de edificio en la Avenida Jiménez con carrera 4a, Bogotá / Foto: José Alejandro Restrepo. Recuperado de: https://revistadiners.com.co/arte-y-libros/53217_vida-tiempo-consignas/

En Colombia el arte de la performance ha tenido otro ritmo y especialmente el tema femenino se ha dado con mayor timidez que en otros países latinos. Sin embargo, artistas como María Evelia Marmolejo y Constanza Camelo, además de Hincapié, fueron en las décadas de los 80 y 90 quienes se opusieron a las construcciones de poder hegemónico sobre el cuerpo desde la estética política del arte.

Durante la primera década del tercer milenio en Bogotá se destacan algunos artistas de la performance por su contundente contenido político. Fernando Pertuz, ha recorrido las calles con sus acciones políticas relacionadas directamente con los acontecimientos políticos más importantes quien busca retratar y no divertir a los espectadores. Una performance trabajada desde la provocación y el escándalo social.

Por otro lado, Nadia Granados y su noción de cabaret político que integra diversos lenguajes pero que se centra en el cuerpo sexual para hablar de procesos de emancipación centrados en las relaciones de poder LGBTIQ. Aunque no reconozca su obra como autobiográfica, tiene mucho que ver con la realidad personal y su experiencia como activista política desde la música comenzando su carrera. En la obra de Nadia Granados y Praba Pilar se denota una familiaridad en sus maneras de hacer. Tal vez sea dado por las temáticas que enmarcan las obras o por el carácter fuerte de estas dos artistas. En las dos artistas lo político se subraya a partir de la liberación del cuerpo. La emancipación de los placeres no solo de la sexualidad sino relacionado también con la posibilidad de decisión en todos los ámbitos de la vida. Edinson Quiñones Por su parte es gestor cultural en la misma zona donde ha vivido y se ha formado, el Cauca zona de conflicto en Colombia. Trabaja temas como el territorio y la ancestralidad. Su camino creativo se fundamenta en la experiencia de vida desde un contexto político y social.

Otros artistas que, a pesar de no ser muy reconocidos en el ámbito artístico oficial, puedo relacionar con este texto ya que me permiten hacer un sondeo de la práctica del performance y su carácter político son por ejemplo la artista Ztitzi Barrantes trabaja el proceso de autogestión de un encuentro de performance en Bogotá, Encuentro AVD en vivo y en Diferido desde hace ya una década, donde invita a otros artistas a accionar en el espacio urbano. Su propuesta genera un proceso de autogestión y de creación, donde he tenido el gusto de participar. El sentido de este encuentro es activar el espacio público por medio de acciones corporales desde donde ella también activa su práctica corporal. En este encuentro se ha trabajado con el artista cubano Adrián Gómez quien trabaja en la facultad de artes ASAB y dirige el grupo de investigación "Okan" grupo que se centra en el análisis de nociones como el ritual, la interdisciplinariedad, el performance y el arte relacional.

3.6 Lo cotidiano en la autopoiesis

Hablar de lo público y lo privado en este contexto de creación de performance que dan cuenta de una serie de acontecimientos y acciones sociales, políticas y culturales y familiares tiene que ver con los intereses de oprimir tanto el afecto, las emociones y los placeres cotidianos de múltiples maneras. El cuerpo en la performance tiene la posibilidad de hablar desde el autogobierno, es decir, una serie de decisiones que a través de las metodologías de la performance devenga en la transformación del ser. Cada ruta creativa es una oportunidad de redimir al cuerpo que ha sido privado de su expresión y de su capacidad de transformación. Es por eso que, a partir de estados de autoconsciencia propiciados por la activación de acciones y, en gran medida por la posibilidad de sacar lo íntimo y exponerlo ante lo público, se busca crear relaciones de lo público y lo privado como modos emancipatorios de accionar. Como lo sintetiza Alcázar (2014):

> "Las mayores fuerzas de la vida íntima – las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos- apunta Hannah Arendt[39] , llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, en una forma adecuada para su aparición pública. La vida corriente de dichas transformaciones sucede en la transposición al arte de las experiencias individuales" (Alcázar, 2014)

Elementos como la sexualidad, los sueños y las experiencias sensoriales (sensociales como las llamo yo), hacen parte de esa intimidad que se descubre a través del desarrollo de performances que podrían significar una forma de pensamiento activo, corpóreo o una forma de llevar la imaginación hasta términos expandidos desde lo cotidiano. "El arte es un espacio que permite franquear las prohibiciones y limitaciones dadas tanto en el espacio privado como en el público, y lo interesante de la autobiografía es que atraviesa estos espacios" (Alcázar, 2014, p. 140). Algo que ha pasado muy a menudo en el arte de la performance cuando se exhibe el cuerpo desnudo, pero más allá de eso, es una metodología que expone el cuerpo para develar lo íntimo, lo afectivo y lo placentero. Pero el sentido de este tipo de revelaciones es también una urgencia por propiciar lo político porque allí donde el cuerpo se descubre, es decir en su desnudez, - entiéndase la desnudez también, en un sentido figurado, como la posibilidad de develar lo recóndito - hay algo oculto que se relaciona con lo social,

[39] Hnnah Arent, La condición Humana, (2016), citado por Leonor Arfuch, El espacio biográfico y citado Josefina Alcázar, Performance. Un arte del yo, de donde tomo la cita.

con lo público. Yo lo asocio con lo que no quiere la sociedad que sea dicho o reconocido. Cuando Evelia Marmolejo en sus acciones hablaba aparentemente de su inconformidad individual por el hecho de ser mujer a través de la imagen en su cuerpo cubierto por toallas higiénicas, en realidad estaba hablando del cuerpo de muchas mujeres. Lo social. El espejo.[40]

A eso se refiere Alcázar cuando escribe acerca de la expansión del espacio autobiográfico en esta dicotomía de lo público y lo privado:

"La multiplicidad y extrema heterogeneidad de los registros y estrategias de autorrepresentación nos habla de una transformación de la subjetividad contemporánea, de una búsqueda de lo vivencial y de una necesidad de publicitar la intimidad, todo ello a partir de la cotidianidad, de las minucias y no de los grandes sucesos…" (Alcázar, 2014, p. 140)

Y de esa manera volvemos a la reflexión de "lo personal es político" como lo argumenta Alcázar donde el feminismo abrió las puertas a la política de la vida, y asegura que "las feministas se dieron cuenta muy pronto de que para la mujer emancipada la cuestión de la identidad era fundamental". Es así como, continúa Alcázar "Los movimientos feministas revolucionaron el análisis político al teorizar sobre las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad". (Alcázar, 2014, p. 140). Esta noción del cuerpo como experiencia de lo político también será ampliada por la autora Julia Antivilo en sus estudios de arte feminista latinoamericano.

3.7 Afectos contradictorios: Giros performativos -giros afectivos

Desde el aporte de los estudios en investigación-creación en este proyecto es fundamental la relación que se evidencia a partir de la metodología del proyecto y que se refiere al giro performativo.

El autor Juan María Sánchez- Prieto, en su texto Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner[41] señala que, "Al *hacer andar y hablar* a las representaciones colectivas, la *performance* articula de una manera mucho más 'real' y sencilla los discursos y las prácticas, confiriendo mayor consistencia a la experiencia como categoría propia de la investigación"

En este proyecto he mencionado la necesidad de confrontar desde mi historia personal muchas de los conflictos que a nivel social son heredados de la sociedad en la cual estamos inmersos, los contextos culturales e históricos de los cuales emergemos. En el texto mencionado en el párrafo anterior, también señala el autor una idea de Turner[42] acerca del drama social, y es la flexibilidad plural, a propósito, dice: "En ella la comunidad trastornada se examina a fondo en un intento de asignar 'significado' y 'sentido' a los mismos acontecimientos adversos.

Este vínculo que se teje entre la diferentes materialidades de la acción performativa de lo personal a lo social, es muy importante en este estudio ya que visibiliza las múltiples posibilidades sensibles que se dan, siempre de manera

[40] Ver obra de la artista: https://expocuerpoendisolvecia.wordpress.com/maria-evelia-marmolejo/

[41] Publicado en: Oncina, Faustino y Elena Cantarino (coords.), Giros narrativos e historias del saber,
Madrid: Plaza y Valdés, 2013, pp. 77-110.
Universidad Pública de Navarra.

ISBN: 978-84-15271-40-6

[42] Victor Turner, desde la antropología ha estudiado la relación que se da desde la performatividad del lenguaje a la *performance* social, siendo uno de los pioneros de la noción de giro performativo.

diferente, en procesos de investigación-creación cuya fortaleza está en la valoración de las afectividades, una propuesta clara que resalta este texto es: " A Turner le interesa no sólo apuntar la coexistencia y relación estructural subyacente entre los componentes congnitivos, afectivos y conativos de cualquier experiencia vivida, sino establecer desde ahí relaciones con la estructura procesual o secuencial del drama social para determinar qué elementos resultan predominantes en cada una de sus fases" (Sánchez-Prieto, 2013, p. 14)

Por otro lado, es importante relacionar en este intercambio no solo de lenguajes , sino también de saberes, las diferentes metodologías usadas en este recorrido de investigación-creación, siendo una de ellas la experiencia que integra: Cuerpo, cámara y performance y en esa reflexión preguntarnos cómo sedan esa relación Inter-material teniendo en cuenta no solamente a los cuerpos que interactúan en las experiencias, sino también la integración de las demás materialidades como lo es, la relación cuerpo-comida-imagen-lenguaje.

A pesar de la discusión existente acerca de si un videoperformance conserva la esencia de una acción en vivo, hay muchas experiencias donde se proyectan estas acciones plásticas, performativas liadas por la acción corporal y la intención emocional. Es el video otra manera de performar teniendo en cuenta precisamente eso, la intencionalidad y la manera de vivir la acción. La cámara entonces se transforma en un elemento parte de la performance, donde la mirada del objeto y la acción de archivar son también un acto performativo. Se hace entonces la acción para la cámara con la intención de que este acto sea reproducido en otro momento por nuevos espectadores. En el momento del acto para la cámara se podría decir que el espectador es el mismo que se graba y la intención que este tiene se proyecta para ser también un acto reproducido en otro tiempo-espacio que renueve la experiencia.

Muchas artistas y realizadoras de acciones en movimiento se entregan en el momento de realizar las acciones y esa fuerza creativa que emana el momento en el que se archiva se conserva en el video para ser disfrutado o para vivir la experiencia en diferentes escenarios. El video hace parte en la actualidad de muchas acciones corporales permitiendo así la expansión de dichas creaciones a través del tiempo, los sentidos y las circunstancias, "Muchos artistas usan videos como parte del performance, mientras otras (como Ana Mendieta) desarrollan el performance para la cámara. Las fotos serán el performance que ven los espectadores" (Taylor, 2011, p. 22

El Giro afectivo, por otra parte, pero no desligado del giro performativo, se refiere a un movimiento transformador que se da desde esta propuesta de investigación-creación y retomando la metáfora de poner de revés o de cabeza no solamente lo aprendido y valorado como correcto o absoluto, si no también, y en especial, todas aquellas emocionalidades que hacen parte de lo que somos como seres humanos sociales (sensociales). En una propuesta hacia la reinvención de nuestros sentires, más allá de dejar de sentir ciertas emociones, hace referencia a re-direccionar aquellas emociones que nos causan dolor, o que asumimos con dureza, y darles el giro hacia el edulcoramiento de nuestras maneras de sentir y, por esa razón, también surgen las tactilidades expandidas como una propuesta de exploración emocional que se enfoca en la experiencia de autoconocimiento proyectado a los saberes colectivos claramente este de la inter-sensibilidades del disfrute.

En las dos últimas década las investigaciones sobre lo afectivo han ayudado a configurar esta noción en lo que se refiere a una necesidad política, social y también vinculado con el género, acerca

de los sentires a propósito de un cambio de las convenciones del afecto, es así, que el Giro afectivo "Se ha definido principalmente por dos urgencias teóricas: el interés en la emocionalización de la vida pública, y el esfuerzo por reconfigurar la producción de conocimiento encaminado a profundizar en dicha emocionalización"[43]En esta propuesta de investigación-creación se vincula este movimiento trasformador del campo de los estudios de lo afectivo, ya que está tejido con la propuesta de la performance como metodología en ámbitos de re-existencia.

Dentro de las discusiones que se han dado a través del tiempo acerca de las diferencias que hay entre las nociones de emoción y afecto está la realizada por las autoras Lisa Blackaman y John Combry (2007): " El afecto aparece, para referir una fuerza o intensidad que puede desmentir el movimiento del sujeto que está siempre en proceso de devenir ; y la emoción, en contraste, se entiende como patrones de respuesta corpóreo-cerebrales que son culturalmente reconocibles y proporcionan cierta unidad, estabilidad y coherencia a las dimensiones sentidas de nuestros encuentros relacionales"[44]

La propuesta más excitante del giro afectivo en lo que se refiere a los juegos metodológicos se centra en las posibilidades creativas que se pueden explorar desde los flujos de las emociones y que aportan en investigaciones de índole artística y desde allí su propuesta innovadora " El giro afectivo hace una apuesta por transformar las formas en que las ciencias conciben su propia manera de producir conocimiento así como sus propios objetos de investigación" (Lara y Enciso, 2013, p 12) Es así que el giro afectivo en conexión transdisciplinar con otros conocimientos " propician la emergencia de una ontología común que está conectando lo social y lo natural, la mente y el cuerpo, lo cognitivo y lo afectivo. Y tal emergencia se concreta en conceptos como: ensamblaje, fluido, turbulencia, emergencia, devenir, composibilidad, relacionabilidad, lo maquínico, la inventiva, el evento, lo virtual, temporalidad, autopoiesis, heterogeneidad y lo informacional" (Lara y Enciso, 2013, p. 12) dichos juegos metodológico que propone el giro efectivo y en relación con el giro corporal se enlazan permitiendo la implementación de los estudios del afecto en contextos y ámbitos sociales en cuyos rincones no se ha irrumpido y en espacios emergentes de la sociedad que requieren de transformación a través de la acción de los estudios artísticos.

[43] Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital*, *13*(3), 101-119. http://dx.doi.org / 10.5565/rev/athenead/v13n3.1060.

[44] Citado en el mismo artículo señalado arriba.


Experiencia
colectiva

3.8 Performance colectivo ¿Cómo dar un giro hacia una performance de los afectos hacia la re-existencia?

La experiencia colectiva en creación artística también ha sido recurrente en algunos procesos con colectivos como dos cuerpos dirigidos por la maestra Leyla Castillo con piezas como "La dulce Antropofagia" que me permitieron compartir con otros compañeros la experiencia de construir una acción que dependía a su vez de varias experiencias. A partir de aquí también estuve trabajando con un compañero de la licenciatura, Camilo Casas con quien hicimos varias acciones y el trabajo de grado de la licenciatura. Más adelante mi experiencia con la performance y el video se transformaron en una manera de reflexión acerca de lo social desde mi propia vida, pero fue hasta ingresar a la maestría donde la invitación que me hizo la línea de investigación me permitió adentrarme en la experiencia colectiva hacia la búsqueda de otras maneras de creación hacia la re-existencia.

3.8.1 Mi experiencia con el grupo de creación Pasarela[45]



Figura 23. Experiencia performática Comer con la mano propuesta por Alba Cadena Roldan: entre gustos y dis-gustos con Grupo Pasarela. En la imagen Sebastián Piedrahíta participa de la experiencia. Foto Sebastián Piedrahita.2020

El grupo de investigación en creación Pasarela inscrito en la línea de investigación que me ha permitido compartir con otros colegas la experiencia de la performance colectiva a través de la escucha y el intercambio de saberes.

Dentro de la Línea de Investigación se plantean el trabajo colectivo y colaborativo como una parte fundamental del proceso de realización de cada proyecto de investigación-creación donde los aportes de otras tesis, es fundamental para crear un diálogo sólido que aporte tanto desde las teorías ya establecidas, las emergentes y las nuevas propuestas que surgen con cada indagación. Es así, que cada uno de los trabajos con los que encontré y tuve algún acercamiento contribuyeron en mi proceso de investigación- creación, además de la oportunidad del trabajo colaborativo desde la experiencia performativa con la Escuela de performance y performatividades Pasarela, y en su apoyo colaborativo en el taller performativo "Entre gustos y dis-gustos", que me abrió el panorama a propósito de las posibilidades de la evocación y su poder transformador. Aportes entre otros de la compañera Alejandra Piedrahita, Erika Sáenz, Mélida González, Tatiana Ramos, Darlyn Guerrero y las demás integrantes del colectivo.

Dentro de los proyectos de mis colegas de la Escuela de performance y performatividades Pasarela es importante mencionar algunos como: Inter-sensibilidades de la burla: prácticas de investigación -creación para la transformación de mí misma, en relación a la gordura de Linna Rodríguez (2019), Aromas e Historias de Angie Rodríguez (2020), Territorio Pereirano o Territorios

[45] Grupo de creación en performance Pasarela, dirigido por la Dr. Sonia Castillo y que hace parte de la Línea de investigación en estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades de la Maestría en Estudios artísticos, ASAB.

de Olvidos: Una radiografía de los Modos de Relación Sintiente en tres obras representativas en tres obras del 44 Salón Nacional de Artistas AÚN 2016, de Yenifer Sepúlveda (2018), Inter-sensibilidades normativas contenidas en mi piel, de Sebastián Piedrahita Quiceno (2021), La Performance del Tejer. Una práctica hacia la re-invención y empoderamiento de mi experiencia de ser mujer, de Mary Andrade (2018), Ser mujer en mi familia. Entre lo que se dice y no se dice de Tatiana Ramos (2020), y Añosas, de la esclavitud doméstica a la juventud acumulada. Un estudio de las inter-sensibilidades en ámbitos de celebración de cinco mujeres representativas del proyecto 742 de la Secretaría de Integración Social de Bogotá, de Karen Díaz Lizarazo (2017). Mujer está escrito en infinitivo. Un estudio sobre representaciones sociales de mujer incorporadas por mí misma y las mujeres de mi ámbito familiar cercano. De Natalia Amaya (2016).



Figura 24. Fotocaptura: Sebastián Piedrahíta 2020, con Pasarela y Grupo Fasol

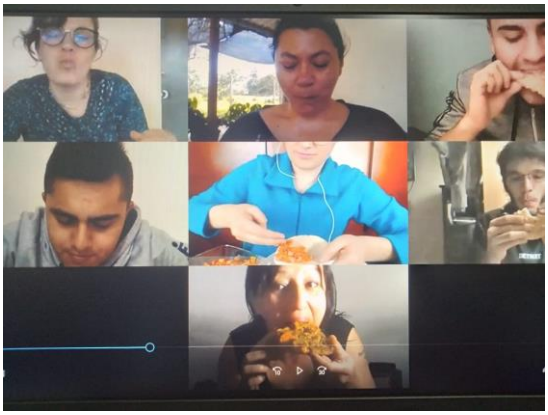
Comunidades con las que se realizó el taller performancias entre el gusto y el disgusto en 2020.

1.Grupo escuela de Performance y performatividades Pasarela: Artes del buen vivir.

2.Grupo Fasol: grupo de mujeres creadoras afectadas por la violencia de estado, familiares de víctimas de la toma del palacio de justicia.

Además, mujeres víctimas de desplazamiento, madres cabeza de hogar, en búsqueda de la reparación de sus familias.

Logros con los que se contribuye en proceso de reparación: Autoconciencia reparadora a través de la evocación de los dis-gustos para reparar. Desde la propia experiencia. Reconciliación consigo misma a través de ejercicios sensibles con materialidades del comer (entre gustos y dis-gustos)



3. Taller entre gustos y dis-gustos. Otra población con la que se aplicó fue con dos grupos de estudiantes de 10 ° y 11° grado del colegio Liceo Formación Educación Personalizada a cargo de la maestra de ciencias sociales Judy Beltrán y con la participación de la historiadora Gloria Castaño. 2020.

3.9 Performance como una puesta afectiva para la re-existencia.

"El pájaro se come el fruto porque es dulce y se traga al mismo tiempo la semilla que es indigestible. El pájaro vuela y devuelve poco después, tal como la recibió, la semilla desembarazada de su vaina y dispuesta a germinar lejos de los peligros del lugar natal." (Maeterlinck, 1907).

Como Maeterlinck en la imagen anterior, esta propuesta de investigación- creación se alimenta de una metáfora del regurgitar y el germinar como una práctica de re-existencia que desde el cuerpo vivo busca transformar al sujeto de la acción y al espectador a través un acontecimiento existencial, político y estético. Entiéndase la noción de re-existencia como "todos aquellos dispositivos generados históricamente por las comunidades para reinventarse la vida en confrontación a los patrones de poder…" (Albán, 2012, p.289) Es así como he indagado en la obra de algunxs artistas durante mi proceso creativo en la práctica de la performance con los cuales me he sentido relacionada ya sea por el contexto social o personal, pero también creativo.

Artistas mexicanas como Lorena Wolffer a través de sus performances buscaba señalar puntos de encuentro entre su propia realidad y la de otras mujeres a través de marcas de violencia generalizada. En su performance Mientras dormíamos (el caso Juárez) hay una voz en off que muestra la frialdad de la violencia sobre los cuerpos. Sin embargo, la performance art en la actualidad se encuentra en otras búsquedas, nuevas maneras de darle la vuelta a la violencia como un tema recurrente debido al carácter denunciante que siempre lo detonó. Es así que el arte de la performance se entiende como un arte de la provocación, pero desde procesos de transformación.

"Seguramente lo que llamo estéticas de la re-existencia no sean otra cosa que el acto político de vivir procurando, sin negociación alguna, alcanzar la dignidad y desestructurar las formas de poder y dominación que, desde lo material hasta lo simbólico, se construyen y circulan en esta época de un capitalismo desbocado y criminal" (Albán, 2012, p.292) Como lo menciona este autor la re-existencia es un proceso personal que se da a través de un estado de autoconciencia como una manera de desencajar las estructuras de poder que han hecho parte de estrategias de dominación sobre los cuerpos, que se da en todos los ámbitos sociales, que nacen y se fortalecen desde la familia hasta la sociedad. La consciencia de la acción performativa es entonces una manera más de devolver esta dignidad al propio cuerpo y a partir de lo simbólico al cuerpo colectivo.

Una artista que he observado desde hace algunos años y me ha permitido comprender el poder del cuerpo en el arte es Regina José Galindo, quien utiliza su cuerpo como un arma de empoderamiento no solo desde una postura feminista sino como ser social, así lo leo yo, el poder de una performance para transformar las relaciones, los afectos, las maneras de pensar constreñidas en las formas de poder que nos han dominado por años.

En el caso de artistas como Elvira Santamaría (México), quien en un principio de su carrera se centraba en la autorreflexión de sucesos íntimos relacionados con la violencia, entra en un proceso de transformación dando un giro hacia la importancia de la simplificación de sus acciones, adicionando un tiempo estético que se opone al ritmo de la vida moderna (Alcázar, 2014, p. 197), sin embargo, su impulso creativo ha sido detonado por su historia personal y expandido en gran medida hacia lo universal. Sus acciones en el presente develan un mundo poético lleno de nuevas oportunidades donde el espacio, el cuerpo y la presencia son sus dispositivos de transformación personal y de confrontación hacia el espectador.

Es así como la performance art ha sido utilizada por las personas para manifestar estados emocionales y afectivos relacionados con los procesos humanos que se dan en diversos ámbitos. Como lo sintetiza Albán "Tal vez las estéticas de la re-existencia sean el susurro de prácticas decoloniales que avizoran formas otras de" buen vivir"" (Albán, 2912, p.292), y es que la performance art ha sido un lugar

manifiesto en el arte contemporáneo como un lugar político corporal y personal, aunque muchas acciones no se reconozcan como autorreferenciales, si hacen énfasis en posturas personales sobre lo que acontece en la realidad colectiva.

3.10 Aplicación de criterios de Modos de relación sintiente

Luego de haber realizado un recorrido por la memoria personal, familiar y social, acerca de mi experiencia asociada a las intersensibilidades entre el gusto y el disgusto, se evidencian las relaciones de lo sensible a través del recuerdo. Algunas de estos relatos realizados a través de la evocación que surge por el camino de lo sensible, y que es a través de la palabra donde se materializa, se hace necesario realizar el análisis de valoración e interpretación que se dirige a la pregunta de investigación-creación: ¿Cómo se transforman las intersensibilidades afectivas de mi experiencia táctil y del gusto disgusto a través de la performance?

Para este proceso utilizo el modelo Modos de relación sintiente de la Dr. Sonia Castillo Ballén, como una propuesta que aporta desde el estudio de las inter-sensibilidades ya que se centra en el análisis de la relación sensible-sintiente y que ha aportado a varias tesis de la Línea de investigación- creación a la que pertenece este trabajo, dando mayores posibilidades de profundización y comprensión en las diferentes propuestas de estudio.

En esta misma media este modelo se apoya en el Modelo Octádico que propone la investigadora Katya Mandoki, quien profundiza a través de él en su estudio acerca de la Estesis como dinámica de intercambio de lo sensible que va más allá de la noción estética de las artes si no que se involucra en los procesos conscientes de la vida cotidiana de todos los seres.

En este proceso de valoración se seleccionaron 15 fragmentos de relatos auto-etnográficos y de entrevistas a realizadas a mi madre que denotan inter-sensibilidades a partir de la evocación a través de la comida y los intercambios emocionales que se generan en las relaciones personales.

Participan varias compañeras de la línea de investigación y del grupo Pasarela. La maestra Sonia Castillo Ballén, las compañeras y colegas Karen Díaz, Darlyn Guerrero y Sebastián Piedrahita.

Modos de relación sintiente: Propuesto por la Dr. Sonia Castillo Ballén

Pregunta de investigación-creación: ¿Cómo se transforman las inter-sensibilidades del di-gusto de mi experiencia a través de la performance?

Fuentes	**Dinámicas de concepción**	**Dinámicas de valoración**	**Dinámicas de representación**
Fragmentos autoetnografía y relatos de la entrevista a mi mamá.	Concepciones, lo que la gente, los investigadores o los autores dicen en el ámbito	Se manifiesta en comportamientos, conductas, actuaciones, acciones, interacciones, intercambios del sentir,	Imágenes de todo tipo, ámbitos sonoros, musicales, danzas, manifestaciones poéticas o prosaicas,

	indagado. Ideas, creencias, imaginarios, opiniones, comentarios.	sentimientos, emociones, intersensibilidades e intercorporeidades.	maneras del vestir, disposición, cultura material.
1.Fuente: (Fragmentos de autoetnografía) Cuando yo era pequeña no me gustaban ciertos sabores que de grande disfruto mucho. Un ejemplo de este cambio es el chontaduro, que es un fruto de palma que mi padre solía comer y tengo una asociación del bronceado de la piel de él con el color del chontaduro, pero también del olor que llega de los carritos de vendedores y que me es muy agradable. El dis-gusto estaba en el sabor, porque al probarlo me resultaba demasiado simple, seco y arenoso. Con los años aprendí a comerlo y disfrutarlo; lo relaciono con el dis-gusto que tuve con él debido a su abandono que con el tiempo se fue suavizando. (SONIA, SEBASTIAN, DARLYN, MÉLIDA)	Asociación de la edad con la madurez y el gusto por cierta comida. (Sebastián) Identifico el gusto en el sabor (Darlyn) en los sabores se siente. El saber del sabor La idea de que en los sabores de siente, y se sabe algo. "El dis-gusto estaba en el sabor" En aquello que no le gusta hay un disfrute (Sonia y Mélida) se requiere de la madurez del gusto para el disfrute.	Sebastián: Recibir y entregar para comer. Sonia: la domesticidad Gusto por los colores de la piel. Como se fue terminando el disgusto en la medida en que aprendía a comer el chontaduro. Se fue dando la relación: propio sentir entre proxemias y somáticas. (Darlyn) La materialidad "Seca", "arenosa" del chontaduro Traslado del prendamiento de un afecto hacia alguien que luego se transforma en un sabor no grato, pero que queda impreso en el fruto, para no perder el vínculo, y no perder el prendamiento. Un abandono que se fue "suavizando" traslado de la sensación del gusto a una acción. La forma circular y la textura dura del chontaduro como algo que atrae, pero a la vez es brusco. La escópica del chontaduro y su somática como una textura que atrae y que relaciona con la piel bronceada. Quizá relacionada con lo masculino. La somática del gesto del algo que no gusta en la infancia. La escópica y la somática del dolor de una ausencia	El cambio del gusto asociado al cambio de edad (Sonia) Se transfieren la figura paterna de un lugar a otro. La presencia de la ausencia se va transformando en el trascurrir de la vida. (Darlyn) La mirada cercana y a la vez lejana del chontaduro, al ser observado como algo que se traslada y que está afuera y a su vez como algo que se lleva dentro y se siente, pero no se puede ver.

		relacionado con el color, olor y sabor.	
2. Fuente :(fragmento de autoetnografía) Cuando dejé mi casa empecé a comer mal y no veía la necesidad de disfrutar mientras comía, pero eso es algo que con el paso de los años se extraña. Por eso siempre volvía donde mi madre a compartir la cocina y a conversar la comida. Comencé a comer más frutas porque me di cuenta que le hacían bien a mi estado de ánimo. Preparaba jugos haciendo mezclas nuevas (DARLYN)	(Darlyn) La idea de que la casa se deja, como algo a lo que se pertenece de alguna manera. La polaridad de algo bueno y malo en las sensaciones. Comer como algo que se hace para disfrutar.	Comer mal/mal comer como algo que se hace por un malestar o algo que no está "bien". Quizá relacionado con la autodestrucción, o el autodaño en razón al malestar de las relaciones con otros. El disfrute como una búsqueda o algo que debe lograrse, como un estado benéfico. La escópica de comer mal, y el gusto de "comer mal". ¿Qué es comer mal? O indagar el malestar desde los sabores desagradables o la comida escasa. Las frutas como un alimento que genera bienestar y ayuda a estar "bien".	Comer mal como una escópica del malestar o el mal estado La escópica de las frutas como imagen del bien-estar Escópica del disfrute (los colores, la alegría, días soleados, abundancia de alimentos) La acción de comer frutas, como una imagen de bien-estar.
3. Fuente: (Fragmento de autoetnografía sobre la nostalgia de vivir en el campo) De un Eucalipto motilado hacia la mitad del tronco, de donde le han salido nuevas ramas de un color verde nieve, saltan dos copetones comedores de moronas de mogolla. Esperan hasta que son percibidos y van dando salticos en el borde del ladrillo. Comen galletas saltínas, pan francés y trozos de fruta. Este encuentro cara a cara con los pájaros es muy esporádico porque a veces tienen temporadas en las que se esconden por días y solo se escuchan sus trinos a la madrugada. (KAREN)		Se habla de los pájaros como si de amigos se tratara, se les describe como a los amigos de infancia. Esta imagen huele a niñez. En esta descripción hay un contraste entre la organicidad del movimiento del ave, con brinquitos ligeros en contraste en la dureza del ladrillo, como si la pesadez de la ciudad cortara la belleza del movimiento matutino del pájaro.	La imagen de la rama como una imagen del renacer. (Karen) Este aparte es encantador porque hace referencia a las galguerías, describe la comida de los pájaros como las galguerías que se comen los niños de la infancia, los niños tienen la lengua nueva dice Diane Ackerman en Historia natural de los sentidos en el capítulo del gusto, por ese paladar se graban los sabores de una manera tan singular.

4. Fuente: (Fragmento de mi autoetnografía) Mi tía preparó una comida típica de la región cundiboyacense; un suculento sudado con papa sabanera, yuca, arracacha, guatilla, pollo campesino, (que es el que conserva su sabor a campo, según su argumento de porque había quedado tan rico), arroz blanco, aguacate bien maduro y jugo de lulo con papaya. Nos sirvió bastante, porque mi abuela les enseño así. Primero le sirvió a mi pareja, supongo que por la costumbre de servir primero a los hombres y luego a mi mamá y a mí. Mi tía y mi mamá a veces comen con la mano, sobre todo cuando son carnes o tubérculos, no usan mucho la cuchara porque se sienten más cómodas y disfrutan más la comida con las manos. (SONIA)	Sebastián Dar y recibir Sonia La idea de la domesticidad.	El servir, el entregar para comer, el afecto materno a través del entregar para comer (Sebastián) (Sonia) Doble vía, la figura del cuidado. La domesticidad.	Se entrega con amor para que el otro disfrute, pero cuando se vuelve de todos los días en nombre de la palabra mamá, se transforma en domesticidad.
5. Fuente: (Fragmento entrevista a mi mamá Aurora Roldan, cuando vivía en el campo de joven) Para vivir eso era chévere porque uno caminaba por todos esos potreros, corra por allá, haga una cosa, otra, vea de los terneros, vea de las vacas, vea de todo y llévelos pa la sombra, (cuando hacia sol) después sáquelos,	La libertad era agradable, moverse de un lado a otro cuidando de los animales. El espacio, la amplitud el movimiento como una imagen de la libertad y de la dicha.	Había suficiente, no había carencia ni necesidad, siempre había movimiento, trabajo y abundancia que no se percibía como un trabajo o un castigo, siempre era un trabajo en equipo familiar. Era una actividad permanente, en cuidado de animales y humanos que tardaba todo el día y que cambiaba si había lluvia o sol. Son imágenes llenas de	La suficiencia de comida para animales y humanos como una imagen de abundancia. La multiplicidad del maíz aparece proveyendo a la familia y permitiendo acceder a otros recursos. El maíz es versátil y es suficiente para comer y luego implica tenerlo todo si se vende el exceso. Hay versatilidad y

llévelos a tomar agua y a comer hierba o pasto y de noche que duerman bien llenos. Y nosotras haga comida, arepas, unos hacían una cosa y otros otra, así, ya cuando quedaban poquitos hijos tocaba ayudarles a los papas a cocinar; hacer arepas, hacer envueltos, ocho días ahí pa los desayunos y ellos iban al pueblo a hacer mercao. Ellos llevaban el merco que iban a vender y luego compraban el merco para la familia. (KAREN)		trabajo, movimiento y abundancia.	abundancia en esta imagen.
6. Fuente: (Fragmento entrevista a mi mamá Aurora Roldan, donde relata cuando ella vivía en el campo de joven - las prácticas de la cocina) … La chicha se hacía de la sopa de maíz de dulce con hoja de bijao, una mata que daba un aroma como a masato algo agridulce; se le ponía un poco a la mazamorra dulce para la chicha, el masato y la zupia para el guarapo. La chicha era espesa, y fuerte, el guarapo era claro y una bebida fresca. Era más para el calor, para los jornaleros para ir a trabajar al campo. El masato era para las mujeres, que era suave, de sabor más hogareño. Se le echaba canela. La chicha se usaba en las fiestas para invitar gente, en vez del aguardiente o el whisky." (SEBASTIÁN)	Se concibe que el masato por ser una bebida suave y sabor más hogareño debe ser para las mujeres. Se asocia la suavidad y delicadeza con la feminidad. Se tiene la idea de tener una bebida específica preparada para cada práctica relacionada al grupo familiar. El masato para las mujeres, el guarapo para el trabajo en el campo y la chicha para socializar en las fiestas. Hay una concepción de un orden de comidas y bebidas según la actividad. Como si los ingredientes estuvieran diseñados para el beneficio de las personas según su rol social en	**Proxémia somática corta:** Hay como un interés por acompañar a la persona y brindarle un bienestar a partir del beneficio en su alimentación. **Fluxión somática cerrada:** Debido a que recae una exigencia sobre las mujeres en el cuidado somático de la comunidad, que es permanente, no solo en las tres comidas y su preparación, sino también en lo que debería comer y beber en toda la jornada. También la **fluxión somática cerrada** está presente en las restricciones e indicaciones del buen proceder en relación a la comida, en horarios, ocasiones y cantidades, como también en componentes específicos que debe consumir cada persona según el rol que desempeña, una comida y bebida	Se exigen las regulaciones de buenos hábitos en la comida, porque se considera puede cultivarse una condición corporal óptima para las labores cotidianas en beneficio del grupo social. Se tiene la intensión de transmitir a la hija el conocimiento de las preparaciones, como un saber transmitido para su beneficio y para seguirlo transmitiendo en las ´próximas generaciones, en la misma vía de la tradición oral. Está presente el beneficio de la regulación de los ingredientes y la sensación que produce en el gusto, si se siente fuerte, refrescante y suave en relación a las características comunes de la actividad y el rol social. Hombre fuerte, mujer suave, jornalero, calor, sediento. Se relaciona la imagen del hogar como parte del cuerpo de las

	beneficio de sus actividades y prácticas específicas.	específica si se es mujer o si se es hombre.	mujeres (Con la casa a cuestas, obra de teatro de la candelaria)
7. Fuente: (Fragmento del relato mi madre en la práctica de la cocina) La masa quedaba calientica. Se hacían como una telita, bien delgadas. Una arepa de esas delgadas se ponía en una hoja y la otra en la otra hoja. La cuajada también tocaba alistarla porque tocaba escurrirla muy bien, casi seca. Luego se ponía la cuajada en una de las arepas esparciéndola por toda la piel de la arepa sobre esa se ponía la otra arepa, entonces se cerraba. Con una mano se le daba vuelta y con la otra se iba cerrando el borde uniéndola en una sola arepa. Era una arepa grande. Yo le decía a mi mamá –a mis hermanos si le dan una arepa grande de trompa, quija, cintura- de la boca la cintura jajaa A mis hermanos se las hacían más grande porque ellos se iban a jornalear. Llevaban el guarapo y sus dos arepas grandes. A mis hermanos se las hacían más grande porque ellos se iban a jornalear. Llevaban el guarapo y sus dos arepas grandes. **(SEBASTIÁN)**	Se concibe que, por la jornada de trabajo de los hombres, ellos necesitan comer una porción más grande que las mujeres. Hay un interés por detallar con la descripción la preparación del alimento buscando transmitir la materialidad y la sensación que produce en la tactilidad y el gusto. Se piensa en sostener una preocupación al detalle de la preparación para conservar la tradición oral de la comida, pero también para que se pueda disfrutar de la receta tal y como se conoce. Hay memoria por medio del gusto, pareciera que recordara los procedimientos por medio de su recuerdo al saborearlos.	**Enfática Somática marcada** en el género, al considerar que él hombre por sus condiciones corporales y la práctica de Jornalero, requiere una alimentación más abundante que una mujer en su jornada. **Enfática Léxica Somática marcada** en transmitir la experiencia háptica y del gusto a través de las palabras, queriendo que las personas que escuchan sientan lo mismo. **Proxemia somática corta** al sumergir con las palabras expresadas a quien sea su oyente en la sensación estimulando las papilas gustativas escuchando el relato. **Fluxión somática léxica** cerrada, al preocuparse por mantener el conocimiento, como un deber de su labor como cuidadora Pero en paralelo hay **Fluxión somática abierta** al utilizar la palabra para evocar la sensación sentida en el disfrute del contacto con los ingredientes y al saborearlos.	Es muy poco lo que en general aprendemos del gusto. No solemos relacionar el recordar de un sabor y sus ingredientes, atribuyendo la memoria solo al pensamiento y a lo racional. Separamos el pensamiento de las emociones, fragmentamos la condición que vivimos. Se tiene asociado estimular el gusto solo para la alimentación como acto individual y no solemos asociar, sus otras implicaciones, el gusto para recordar o para el relacionamiento entre las personas, por medio de la conversación o del compartir un alimento.

8. Fuente: (Relato de mi madre de su vida en el campo cuando era joven) Primero florecía como una mata de flor y en la flor brotaba la pepita de tomate, crecía y crecía. Cuando ya estaban grandecitos salían de la flor como una lenteja, se ponían de verde al amarillo se va poniendo rojo y ya tocaba cogerlos. Cuando había varios se preparaba el guiso para el almuerzo, o la ensalada. También se comían maduros como una fruta. Eran muy ricos, entre ácido y dulce A veces se cogía el tomate entero y se comía. Era muy jugoso, se lo comía con todo y cascara y la pepa. Lo importante era disfrutar, comer. Algunas matas no daban fruto. Si tenían mucho abono se embanaban (quedaba como macho y no paría) crecen mucho y echan flor, pero ya no echa pepa. Las hembras eran las que daban fruto. Se conocía porque se esponjaba y florecía más dejando brotar el fruto.	Se concibe como importante describir el proceso de crecimiento del fruto, como si hiciera parte de la receta para lograr prepararla adecuadamente. Se tiene la idea de la importancia de disfrutar con el comer y con el éxito de la maduración de los tomates como si fuera una celebración. Se piensa que la mata de tomate que da fruto como si fuese hembra y la que da flores que no da frutos como si fuera macho.	**Proxemia somática escópica corta** por la cercanía que se tiene con las frutas, verduras y demás ingredientes de una receta de cocina, ya que se presencia su crecimiento y se reconoce cuando está lista para consumirse, produce una cercanía con el entorno natural del campo. **Fluxión somática abierta** al festejar y sentir el bienestar que traen los elementos naturales que proveen al agricultor de los alimentos. **Fluxión somática cerrada** al apropiar la idea binaria como si la naturaleza del tomate por tener dos variantes, una fuese macho y otra hembra, igual a la asignación sexual dada a las personas al nacer, por sus órganos de reproducción.	En el campo se tiene un contacto con el ciclo de vida de los alimentos, se está presente en todo el proceso de cultivo, crecimiento y preparación para luego ser extraído y utilizado como ingrediente en la cocina, a diferencia de la ciudad donde se eligen los alimentos del supermercado. Se producen traiciones de celebración y festejo al asociar las temporadas del año donde ciertas plantas maduran sus frutos con la abundancia y una satisfacción o bienestar. Este festejo es llevado a lo religioso, con los rituales de agradecimiento a la tierra y a sus elementos o a una divinidad. Hay un elemento religioso en este festín o celebración, como agradecimiento por la comida. Se relacionan dos variantes de la planta de tomate con un sentido binario del género, macho y hembra.
9. Fuente: (Fragmento del relato de mi madre de su vida en el campo en la práctica recolectora y el trabajo en el campo	Se piensa que hay que describir comparando los ingredientes de los frutos con la materialidad de otros elementos conocidos, ya que	**Proxemia lexical somática corta** al mencionar asociaciones con elementos y materiales que son más fácil de reconocer, para que quien escucha el relato tenga una mejor	Se recuerda la forma, los materiales y los sabores de los frutos para no dejar que se pierdan en el olvido. Como especies animales en vía de extinción. Se quiere conservar la

cuando era adolescente) Ese fruto crece como un árbol. Crecen y echan gajos luego flores y luego el fruto. Ese fruto lo llevábamos de onces a la escuela. Se bajaban del árbol con un garabato y se comían. El lulo también, aunque la planta tenía espinas y la pepa, La textura era como tocar lana, cuando iba creciendo se iba poniendo como espinosa la lana de la pepa, tocaba cogerla con un guante de caucho porque la pepa hacía daño. Había matas que se extendían como un árbol coposo, con muchas hojas anchas con racimos de lulos como una penca de uvas. Luego lo recogíamos en canastos de chusque que era caña de castilla y vejuco que hacíamos nosotros para recoger todos los frutos entre esos el café. (SEBASTIÁN)	a quien se cuenta seguramente no los conoce. Se piensa que repetir el detalle de la descripción permite dejar la idea del elemento evitando olvidarse. Se recuerda con nostalgia.	idea de cómo es el fruto del que se habla. **Fluxión lexical somática cerrada** al relatar y guardar en el relato el recuerdo de las frutas y verduras. Guardando en estas descripciones de elaboración la experiencia y el afecto a los sabores y sensaciones del gusto durante la recolección, la preparación y su consumo y su disfrute. **Fluxión somática cerrada**, en quien relata el fragmento, al guardar con nostalgia a la vida del campo, de sus prácticas cotidianas de recolección y consumo de los frutos.	tradición, relatándoles a las generaciones más jóvenes para que continúen replicando le relato. Se tiene la costumbre de recolectar, como parte del proceso de alimentación frutal. Se amplía y se conecta desde la planta al tenerse disponible todo el tiempo. Se hace la comparación entre la edad, adolescencia y niñez y las tareas de recolección de frutas y prácticas en el campo, con lo que se vive en la ciudad.

10. Fuente: (Fragmento de autoetnografía sobre una evocación de la infancia en la cocina de mi mamá) Algo que recuerdo mucho son los bocados de mi madre cuando nos reuníamos en la cocina al calor del fogón, mientras jugábamos con las	Se hizo presente la Jerarquía machista, los hombres primero	Aparece algo dulce en medio de la penumbra, el final del día, la cocina oscura, la madre precisa de testigos para cocinar. Algo pasa si los niños están jugando con las sombras, la potencia de la cocina aparece como el fuego que ilumina y da alimento, al tiempo la sombra es algo que inquieta y que	Este apartado reitera la imagen de las sombras, en el ocaso la madre llama a sus hijos, es como si con la caída del día se oculta o sale ella para poder ser finalmente, en una performancia donde los testigos son sus hijes.

sombras de las velas. Era casi de noche cuando mi madre cocinaba y nos llamaba para que la escucháramos hablar mientras, ella iba preparando la comida. Unas veces picaba los ingredientes y los agregaba, otras veces mezclaba la harina o el pollo, y a medida que iba avanzando en la preparación se acercaba suavemente, mientras conversaba y nos daba un bocado a cada uno. Primero mi hermano, luego mi hermana y por último yo. (KAREN)		está presente en esta acción. Los grados de estos gestos esconden la emocionalidad de la madre, picar, amasar, en qué pensaba mientras cortaba con un cuchillo o modelaba con sus manos una harina.	La cocina como espectáculo, como potencia creadora que permite estrechar los lazos con los cachorros, es una performancia del afecto, pero también de transformar lo vivido y alimentar a los pequeños
11. Fuente: (Fragmento del relato de mi mamá sobre la vida en el campo) En otras fincas se conseguía el guarapo de caña (de los trapiches) era una cadena de todos los campesinos. En el pueblo se reunían muchos campesinos y vendían y tomaban al tiempo. Vendían vacas o marranos para cría y las cosas que traían del campo, y hablaban de negocios. *(KAREN)*		Aquí está el ocio y la diversión, la apertura de las comunidades al disfrute, lo importante que es para compartir la responsabilidad de traerlo. Circula el disfrute y el comercio, el trabajo y el disfrute al lado, se relajan las personas con sus responsabilidades.	Usualmente son los hombres que acceden más a esta libertad porque las mujeres están en casa cuidando de niñes, tierras y animales.
12. Fuente: (Fragmento del relato de mi mamá sobre su vida de infancia en el campo) Me fui a hacer una muñeca y entonces me demoré y tenía hambre, cogí una caña de azúcar para comer y mi papa encontró el cogollo de la caña y me pegó con	El juguete se hace. Una época situada (Sonia) Acción de disciplinamiento, cuando se demora. Alguien le controla el tiempo Concepción sociocultural: a la mujer se le castiga el goce	Al comerse la caña y robar la tela surgen las ideas de la rebeldía con el placer y el gusto La somática del gusto A escondidas (Sebastián) El dulce de la caña señala el interés por el gusto. (no cualquiera se come una caña) Comer como goce.	Representación de lo que una niña debía hacer en esa infancia. De lo que era permitido hacer a una mujer El valor de la caña es el valor de la venta. Figura del padre dueño, del tiempo, de la caña, el jefe quien otorga el trabajo.

eso que, porque la caña no era para comer así, era para hacer la miel. Había mucho maltrato sobre todo de mi papá. Me mandaron a cortar el pasto imperial para llevarle al ganao, le quite unos trapos, hilo y aguja a mi mamá porque quería hacer una muñeca, porque yo no tenía juguetes, solo trabajaba Grupo y Sonia	La nostalgia de lo rural Lo típico como algo hegemónico Concepción sociocultural: a la mujer se le castiga el goce. Lo típico como una idea macabra, construida en la instalación en el sistema de la industria turística y cultural de los sistemas de esclavitud y domesticidad imperantes en las comunidades rurales que llegan a la ciudad, donde se vuelven lugares de la nostalgia. Se asocian esos lugares con lo rural. La industria vende productos de la nostalgia como pueden ser algunos platos típicos.	Punto de emancipación es el disfrute desde el gusto. A escondidas como un símbolo religioso. (Sonia) Las acciones del comer: digerir, comer con el tiempo (Mélida) Lo profundo de lo somático en el proceso digestivo (Sebastián) Se vuelven expertas cocineras y allí se da valoración de lo típico donde se dan las jerarquías de poder. Nadie cocina como la abuela (ellas han transformado esa domesticidad en un lugar de placer) Alba: Un saber construido Sonia: Una performatividad una manera de estar a un lado de la hegemonía.	Quien impone el castigo La madre como figura dura Representación de una mujer sin infancia. Fueron adultas desde el inicio, su infancia fue el trabajo. El machismo. La misma mujer busca el amo. La mujer trabajadora Mujer insiste en el goce (se castigaba el goce) La cocina se vuelve el lugar de ellas, su lugar de disfrute. Los disciplinamientos del tiempo.
13. Fuente: (Fragmento del relato de mi mamá cuando ella construyó la muñeca en su infancia) Era una mujer: le hacía vestidos y el pelo era de color negro, los ojos eran redondos la nariz, negra y la boca, la cara si era blanca, y lo pegaba al cuerpo, lo cocía. No sé quién me puso eso en la mente, en la imaginación, Pero yo lo hice, le hacia las naguas; cortaba un cuadrito le cocía por un lado a mano, le hacia la cintura y jalaba para apretarlo y quedaba la falda		La niña soñaba esa mujer y la humanizaba, la animaba, la muñeca sentía porque le hizo ropa interior, las enaguas. Luego inventó una falda que marcara la cintura. Qué le pasaría a esa niña para que se soñara siendo mujer, por qué quería crecer rápido y ser una mujer adulta, bonita, materializaba y tocaba la mujer que ella quería ser. Es inevitable pensar en el cuento de Vasalisa en el Libro Mujeres que corren con los lobos, la madre de la niña no está, pero en su lugar la niña tiene la	Recreando la mujer que se quiere ser, haciendo uso de los recursos que se encuentra disponibles, una niña sueña con la mujer que quiere ser y la materializa entre sus manos.

(KAREN)		muñeca en su bolsillo como si fuera una mujer madura en el bolsillo que la acompaña para superar las duras pruebas que está teniendo en su infancia.	
14. Fuente: (Relato de mi mamá sobre cómo se mataban las gallonas para ser cocinadas en abundancia para los trabajadores en el campo o para los piquetes) Se correteaba la gallina, se ponía el agua a calentar, cuando el agua hervía, se ponía un pie encima de una piedra o un tronco y recargaba ahí la gallina con la mano izquierda de las patas y con la derecha se retorcía el cuello, se quebraba y se estiraba hacia el suelo. La gallina aleteaba y cacareaba, cuando se quedaba quieta se metía en el agua caliente y se pelaba, se desplumaba *(DARLYN)*	La gallina como un alimento fundamental tanto por ser productora de huevo, como por ser proteína. La práctica de matar el animal en casa para consumirlo, considerado como un saber rural, aunque se haga en la ciudad, es habitual en el campo. La gallina como la comida que se le da a los trabajadores, "lo femenino que se da a lo masculino para comer".	La gallina como animal doméstico que permanece al interior de los hogares y cumple el rol de ser alimento. La sensación de dolor en la que hace pensar meter un cuerpo vivo, desplumado en agua caliente. Para mi abuela saber matar una gallina es el saber con el que se mide la cantidad de conocimientos y la formación de la persona. Para mi abuela este conocimiento de los animales es fundamental para sostener la vida. El piquete como un espacio colectivo, de fiesta, alegría, y disfrute, de conversación y de muchos sabores. Alrededor de la gallina se comparte.	*Se correteaba la gallina* imagen de persecución y juego a la vez, que hace pensar en la condición de la mujer que es domada cuando se queda quieta. Las alas y las plumas como protección del cuerpo del animal, y es desplumado como acción de desnudamiento y fragilidad antes de la muerte. Las partes de la gallina como materialidad, y tactilidad dado que se asume que es habitual que se come con la mano.
15. Fuente: (Fragmento de autoetnografía evocación de mi infancia en el campo) El olor a mango se me viene a la cabeza con una serie de imágenes y acciones que me llenan de vida. Un árbol de mango pecoso y dulce en un patio trasero de tierra caliente. El sonido de las hojas secas que pisábamos cuando	La fruta, o en algunos casos los alimentos como evocadores de recuerdos, vivencias y experiencias de vida significativas. Las hojas caídas alrededor de los árboles, como camino, como lugar donde se está y se disfruta, como un sitio de libertad, grande, y amplio con mucho aire.	El mango como cuerpo, cuerpo que reposa sobre la tierra e interviene en el suelo y sus árboles. El deseo de sentir la tierra como un acto liberador, y seguro. Recostarse en la tierra para sentir otros cuerpos y no solo los humanos. La tierra como algo posible de percibir y de apropiar en la sensibilidad corpórea.	El olor del mango como un color, como una imagen, como una sensación que impregna el cuerpo. El árbol y su fruto como una presencia fuerte de la naturaleza en la subsistencia humana. El cuerpo humano recostado en suelo rodeado por cuerpos de mango evoca en una acción de

jugábamos al atardecer. Cuando los mangos caían al suelo, el patio se llenaba de cuerpos amarillentos. Mi cuerpo se juntaba con ellos para confundirse con las hojas secas y la humedad de la tierra. (DARLYN)	Los alimentos como "imágenes y acciones que llenan de vida" esto es como una concepción del acto de comer y de los que producen los alimentos en las personas, los animales y la tierra.	Querer sentir el mango, y a la vez querer ser hoja que vuela al viento. La escópica del atardecer en relación con la escópica del mango como textura o como horizonte.	subsistencia y de pertenencia a la naturaleza, en relación la vida.

3.10.1 Análisis de Valoración e interpretación

Partiendo del ejercicio de la evocación y la experiencia sensible del recuerdo que se fue develando en los diferentes fragmentos sacados de la auto-etnografía y los relatos de mi mamá, me centro en este análisis en algunos elementos clave que surgen desde las dinámicas de concepción, valoración y representación. Surgen nociones como el malestar a partir de prácticas cotidianas de inter-relación tanto en la familia como en la sociedad en general donde se dan maneras diversas de interacción como son: el dis-gusto que ya ha sido mencionado a lo largo de esta investigación-creación y que se configura desde la acción de comer. Aquí se relacionan muchas otras ideas atravesadas por las manifestaciones afectivas en ámbitos de mi existencia como son: la infancia, tránsitos del campo a la ciudad, abandono, violencias corporales, y la creación, también desde el orden del patriarcado marcado en nuestra cultura colombiana. Convenciones familiares y sociales que ejercen esta experiencia de malestar como la experiencia de ser mujer, la falta y el dis-gusto que se reflejan en acciones cotidianas.

A su vez se denota la necesidad de ver desde otra perspectiva cómo estas relaciones que se evidencian, tienen también un giro afectivo y como a lo largo de la indagación surgen otras manifestaciones afectivas situadas desde **las somáticas y las proxemias del gusto** como se observa en los cuadros de valoración: Modos de relación sintiente de la maestra Sonia Castillo a partir del análisis de los fragmentos autoetnográficos, de manera conjunta.

De la misma forma, todas estas vivencias manifiestas en las performancias del compartir, el encuentro con los sabores que pueden ser interpretados desde los mismos afectos y sentimientos, se recuperan en los procesos metodológicos para la creación autopoiética de performancias colectivas y videoperformance.

Dentro del ejercicio valoración en grupo encontramos muchas recurrencias que directamente se encaminan hacia la necesidad de ver las experiencias del afecto en la evocación de la acción de comer, ya que es algo común a todos los participantes y con lo que nos podíamos identificar. Al tiempo podemos hablar de los vestigios corporales que se amplían cuando saboreamos hasta el proceso de digestión, que yo relaciono en esta investigación- creación con las tactilidades expandidas a partir del gusto como una experiencia de placer que repercute en la creación, un giro creativo y emocional hacia lo colectivo. Este proceso también se da en la posibilidad de la metáfora de digerir para escribir, en este

caso desde el proceso de escritura de esta investigación-creación.

A partir de la valoración conjunta se da esta última fase del proceso, y allí se hace más evidente la premisa acerca de las inter-sensibilidades del dis-gusto como parte fundamental en un proceso de transformación donde la performance es metodología de re-existencia con una proyección social en esta investigación-creación.

Evocación para reparar: vivencia para la re-existencia

A partir de las valoraciones e interpretaciones de las autoetnografias se evidencia el recuerdo y la evocación a partir del sentido del gusto, el desarrollo de este sentido a través de la experiencia vivida, crea posibilidades de asociar alimentos o comidas con experiencias de vida y con los afectos; como lo menciona la maestra Sonia la asociación de la representación del padre a través de un fruto como el chontaduro. Se crea una figura paterna ya que era una falta evidente en mi experiencia de vida.

Partiendo de evocaciones de índole personal como es la experiencia con la preparación de algunos alimentos en el campo, pudimos denotar durante el proceso de valoración, que en algunos relatos de mi madre se identifican algunas características recurrentes en nuestra cultura. Es así como las jerarquías sociales encargadas de organizar a los seres humanos por clases sociales, estructurada en el poder sobre el capital, se vislumbran profundas desigualdades que con frecuencia naturalizamos y normalizamos sin darnos cuenta del daño que produce a largo plazo en nuestras concepciones de la vida, del rol de ser mujer, de familia y de sociedad en general. Por ejemplo, cuando mi madre narra la preparación y consumo del guarapo y el masato, que son bebidas de origen campesino cuando ella era joven. Menciona cómo cada bebida tenía una fusión social discriminada por el hecho de ser mujer, que además se queda en la casa para cocinar a los obreros y, por otro lado, los jornaleros que son en su mayoría hombres y, además, si son considerados trabajadores, es decir, su trabajo si es valorado como un oficio que requiere esfuerzo, dedicación y al cual se le debe retribuir con una bebida acorde al esfuerzo. En el caso del masato es señalado como una bebida más débil, que implica suavidad para la mujer que por consiguiente es un ser desprovisto de valor para el trabajo en el campo (aunque lo haga de muchas maneras) su trabajo se resume a alimentar y servir a los "trabajadores" que sí son valorados como seres de "fuerza" y saber (no es todos los casos, pero sí ha sido una generalidad), a propósito, señala Sebastián Piedrahita en el cuadro Modos de relación sintiente:

"Hay una concepción de un orden de comidas y bebidas según la actividad. Como si los ingredientes estuvieran diseñados para el beneficio de las personas según su rol social en beneficio de sus actividades y prácticas específicas"

¿De qué sirve entonces reconocer todas estas representaciones que reflejan que la vida cotidiana está construida a partir de ejercicios de poder en desigualdad?, vale la pena señalar que el ejercicio de la evocación no sólo permite adentrarnos en estado conscientes de reconocimiento de estas relaciones de tránsito que se tejen en ámbitos del campo y la ciudad, más aún, en su poder transformador sobre paradigmas establecidos de dominación que a diario replicamos en acciones cotidianas como lo es el cocinar y comer.

Autoconciencia del giro afectivo

Como lo menciona Darlyn en la valoración sobre el fruto del chontaduro desde el dis-gusto, se denota un traslado del prendamiento; un deseo de no perder el vínculo, conservarlo para no perderlo (el afecto) y/o el recuerdo. Con esta observación la maestra Sonia refiere la necesidad que tenemos la personas de transferir y completar nuestras faltas.

Estas transferencias surgen también de los afectos contradictorios. Esta aplicación de las transferencias se hace en un proceso consciente, es así que se pueden transformar y una de las maneras es la creación. También se resalta dentro de esta interpretación lo que se refiere a la representación de la abundancia como reflejo de la vida en el campo, a diferencia de la relación con el alimento en la ciudad que se ve determinado por la venta y la demanda de productos de mayor consumo. La abundancia vs la falta resulta ser entonces un detonante que propician conflictos en las relaciones sociales y de poder, que se despliegan en las relaciones afectivas. La consciencia de reconocer que el afecto es dado con la comida.

Inter-sensibilidades del dis-gusto

Dentro de todas las inter-sensibilidades a las que nos hemos acercado en esta investigación he hablado del di-gusto como una manera de inter-relación a partir de la cual en mi familia y en muchas familias colombianas se van configurando e institucionalizando maneras de tocar, de hablar, de interactuar y sobre todo de amar y, con ellas vamos transfigurando nuestros estados del ser y sentir en el mundo. Es así que podemos analizar como el dis-gusto es una manifestación de rechazo al sabor/saber. La idea de que en los sabores se siente y se sabe algo como menciona Darlyn.

Estas inter- sensibilidades del dis-gusto que son abiertas a través de estas evocaciones pueden representar en ocasiones, convenciones sociales que configuran relaciones de poder, en este caso en el contexto campo-cuidad. Podemos hablar en estos relatos de mujeres campesinas de diferentes generaciones. En el caso del relato de la creación de una muñeca por parte de mi madre en su infancia en el campo; se evidencian representaciones como los machismos, el control sobre el cuerpo, el tiempo y el espacio (acciones de disciplinamiento como lo plantea Sebastián Piedrahita en su proyecto) estos actos de disciplinamiento se reflejan en el padre, quien representa el orden, el poder y el castigo a través de la prohibición. A partir de la consciencia de las inter-sensibilidades del dis-gusto a las cuales llegamos a través de la evocación, se comparte una memoria colectiva capaz de reparar el dis-gusto, el conflicto que llevamos con nosotros, “el mal sabor” y como nos relacionamos con los sabores que no nos gustan pero que están afectados por las experiencias de vida. Es así que la valoración sobre los sucesos de violencia que pudimos traer a través del acto de comer con las manos nos permite dar un giro afectivo, y darnos cuenta que tanto en el campo como en la cuidad, el hecho de compartir la comida trae consigo un sentimiento de confianza reparadora y, la posibilidad de volver a encontrarnos con estados de disfrute y placer que incluso hemos olvidado. Esta consciencia de disfrute es por tanto un acto colectivo al comer para conversar lo que la comida nos revela. Ahora podemos recordar para reflexionar y reírnos, por qué no, del acontecimiento con el que antes solíamos sufrir.

Comer como refugio

A lo largo de los relatos se destacan algunas acciones creativas y afectivas; cuidar las plantas, los animales, la siembra, la costura, la cocina, entre muchas otras. Muchas veces, estas acciones son valoradas como oficios sin relevancia, vacuos pero necesarios. Sin embargo, en la valoración que se hace de los relatos etnográficos, la maestra Sonia Castillo, sugiere que se les dé el valor como acciones del refugio, ya que han sido las maneras de activar respuestas resilientes para superar muchos actos de violencia cotidianas. Dentro de estas acciones el comer como refugio se transforma en un espacio para el acercamiento, donde se reconocen otros estados de relación sintiente. El refugio como afectividad y transformación para re-existir.

Es en el acto de compartir no sólo la comida, sino además todo lo que alrededor de ella se teje como sociedad, tanto en el campo como en la cuidad, que sentimos la protección que nos ha negado el estado de desigualdad pero que podemos encontrar en los rincones de nuestra memoria, esa mano que nos da un bocado como sinónimo de confianza.

El refugio es colectivo, pues en la colectividad se encuentran las acciones reparadoras que conllevan consciencias corporales expandidas dirigidas hacia un mejor vivir.

Es claro en el relato de mi madre que ese "comer como refugio", es un espacio propio donde ella puede expresarse como mujer creadora, pero al mismo tiempo, como se menciona en el cuadro de valoración conjunta, es un espacio de domesticación donde se ha relegado a la mujer para que se cumpla su rol en la sociedad a través del tiempo.

Somáticas entre el gusto y el dis-gusto

Es a través del cuerpo que se hacen vivas estas acciones que surgen en contextos desiguales, sobre todo en contextos campesinos donde las mujeres claramente son objeto de dominación del ser masculino, o, mejor dicho, de los mecanismos de dominación creados por la cultura machista. A fuerza de quedarse en puro resentimiento, la consciencia Inter-sensible del dis-gusto valorada en esta investigación-creación está centrada en la comprensión para la transformación desde el giro afectivo y su posibilidad del disfrute (fruición)[46] termino propuesto por la maestra Sonia, necesariamente desde lo creativo. Por eso se hace urgente en la interpretación de estos relatos analizar cómo los afectos se instalan en las faltas, y desde allí son configurados como mecanismos de defensa o evasión que son transformados en violencias imperantes en la vida cotidiana. En dichos contextos de tránsito del campo a cuidad, la falta está asociada, entre muchas cosas, a la nostalgia de lo que se queda atrás, como lo menciona Sonia Castillo una nostalgia como una asociación de lo rural. El ideal del campo como representación de la abundancia.

En el campo, la infancia sucede de maneras diferentes al contexto urbano, aunque se presentan iguales formas de maltrato. Se refleja la domesticidad como herramienta de soberanía cultural, como observa la maestra Sonia ala referiste al trabajo de las mujeres campesinas. Con un determinismo agresivo, se organiza un tiempo para cada cosa, cómo se deben hacer las tareas, cuáles acciones son femeninas y cuales masculinas, la negación del juego, el amor y el disfrute. La violencia como el castigo por sentir placer.

Por otro lado, El gusto por crear, cuidar, aprender, cocinar, comer y disfrutar se vuelve el espacio de emancipación (así lo tengan que hacer desde lo oculto, como en la construcción de la muñeca de mi madre, robando algunos materiales, y la manera de comer la caña de azúcar desde el vástago, para poder cumplir su necesidad de goce, el dulce para su vida), esa profunda e inevitable insistencia por el goce. De esta misma manera se castiga el placer por ser una representación de peligro para el orden establecido desde las hegemonías de dominación, al ser dirigido este (el placer), hacia la liberación y el disfrute de lo que se come, se vive y se siente como actos de emancipación del cuerpo. Sobre todo, el cuerpo femenino que también es representado en el juego de los placeres como un objeto de disfrute ante los ojos de quien posee el poder.

Aquí se valoran sobremanera, las proxémicas que se tienen con el entorno natural en el campo y que nos permiten tener relaciones más solidarias con los

[46] Este vocabulario etimológicamente proviene del latín "fruitio" forma sustantiva abstracta de "fruitus", el que ha gozado, participio pasivo de "frui" que quiere decir gozar. Recuperado de https://definiciona.com/fruicion/

demás seres, con los alimentos, sus materialidades y las acciones directas con nuestros cuerpos al consumirlos y al compartirlos, y en este sentido se enfatizan las somáticas del cuidado que surgen de la consciencia del dis-gusto; comer bien es comer naturalmente. Es aquí donde también se relacionan los afectos a: sabores, texturas, olores, colores, maneras de ver, comer, tocar las frutas y los alimentos que da la tierra. Cocinar es en los dos ámbitos, campo-cuidad una posibilidad creativa y una performancia evocadora y transformadora de los afectos.

Estar en crisis: Reflexión crítica sobre investigación-creación.

La crisis política que nos rodea también nos conduce hacia una crisis interna que día a día hace parte de nuestras emociones. Con este proceso he pasado por varias crisis, la crisis económica es una de esas bases que condiciona las realidades. Por eso hacer una investigación que además implica una fuerte reflexión acerca de la sociedad agrietada de la que hacemos parte, pero sobre eso, que en medio de tanto desequilibrio nos permita a través de la creación, no solo poner en disputa los órdenes que nos reprimen, sino, además, los órdenes que nosotrxs mismas hemos permitido es un acto político y reparador. La creación como una actitud de transformación que conlleva a mejores estados del ser.

Reflexiono sobre mi proceso investigativo y con concluyo que, he estado en crisis desde que he decidido crear porque la creación sin crisis no es posible. La crisis permite desencontrar, desatar los nudos que se han hecho desde los rigores y, además de desencajar las lógicas, desestabiliza los absolutos con las que hemos mantenido relaciones de parálisis. Es así que, estar en crisis es lo mejor que le puede pasar a un investigador-creador, porque es a partir de allí, y de la posibilidad autopoiética que dicha crisis se encamina hacia el punto de giro: la transformación; el acontecimiento o la aparición de lo espontáneo. Es entonces, la crisis una condición favorable en proceso de investigación-creación, porque es ahí en ese punto dinámico donde confluye el “todo”, es decir, la unidad, y podríamos decir también, el equilibrio de muchas dimensiones con las que trabajamos, la inteligencia emocional, la intuitiva y la posibilidad inventiva, y aún más importante la necesidad del colectivo. El colectivo también implica la crisis, porque la sociedad es una constante de crisis, y al mismo tiempo y, por ende, una posibilidad de propuestas renovadoras.

La crisis económica en nuestro país es entonces determinante de las crisis emocionales, de nuestras reacciones corporales y sensibles con las que convivimos y hacemos nuestras relaciones humanas. NO podemos negar la crisis, sobre todo al hacerlo parte de una indagación que se hace con nuestros cuerpos. En cambio, se puede hacer de la crisis un encuentro provechoso, no solo en el ámbito creativo y estético, sino sobre todo en nuestro diario vivir, en el renacer de la crisis para darle la vuelta a las ideas, y a las maneras de subsistencia. Comer es tener la posibilidad de vivir, de seleccionar y de transmutar, hacen parte de la crisis, el hambre y la violencia, pero las crisis también permiten reaccionar creativamente para digerir y redireccionar. La crisis del campo es la de la cuidad. Las problemáticas sociales no solo hacen parte de un sólo sector; los pobres, sino que, esa falta, esa desigualdad se refleja en la pobreza de espíritu, y sobre todo en la pobreza solidaria. Es un compromiso político tener presente la crisis para poder desde allí proponer. A mi parecer la investigación-creación es en sí, una propuesta se surge de una cierta crisis social, crisis de pensamiento y sobre todo de lo emocional y que busca crear retos que desdibujen esas líneas entre lo personal y lo social, lo académico y lo cotidiano, el discurso y la

realidad, la crisis y el compromiso de transformación social.



CAPÍTULO-IV

Historias entre Manos.

Proceso creativo

4. CAPITULO IV: HISTORIAS HECHAS CON LAS MANOS.

PROCESO CREATIVO

4.1 Etnografías

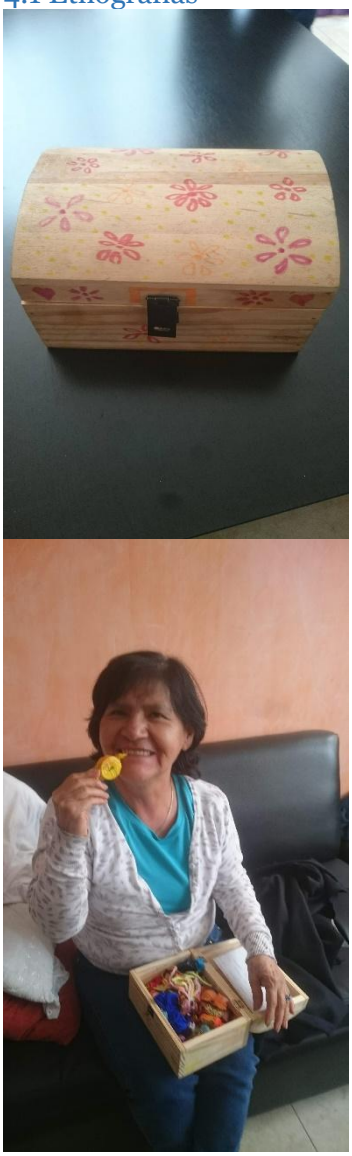


Figura 25 y 26. La encomienda a mi mamá Aurora Roldan. Ejercicio de encomienda realizado Tutoría II con la maestra Luisa Piedrahita. 2019

Inter-sensibilidades de la escucha al tacto en los microrrelatos de mi madre en el campo.

Empezaré escribiendo que en mi familia las relaciones del querer han estado mediadas por la realidad social. En el pueblo de Guayatá, en Boyacá, en medio de las montañas frías y lluviosas, los potreros de colores se confunden con los retazos de una cobija vieja. Recuerdo que estuve allí. Era una casa muy pequeña, aunque con varios potreros. Tuvimos que vivir allá por un tiempo cuando mi mamá se quedó sola con sus tres hijos.

Era una casa humilde a pesar de que mis abuelos tenían ya un terreno grande. Tengo en mi cuerpo una sensación de frío, y el sonido del pasto crecido rozando mis pies, mis pantorrillas y mis manos. Se mojaba mi vestido mientras caminaba hasta la quebrada de donde recogíamos el agua para cocinar. Yo iba sola porque mis abuelos me decían que ya estaba grande para ayudar y que la vasija tampoco pesaba tanto que no la llenara mucho para no desperdiciar el agua. Tenía como 4 años.

La casa de mis abuelos estaba hecha en bareque y tejas cocidas en horno. Tenía un camino en la entrada que iba desde la carretera hasta el patio de tierra negra donde dormían dos o tres perros chandosos o criollos como ellos los llamaban, gallinas, patos y gansos. La cocina era un lugar muy importante a pesar de estar tiznada y llena de tierra que para ser barrida tenía que ser roseada con agua para que no se levantara el polvo. Las ollas se colgaban de palos o puntillas pegadas a palos más gruesos, y casi todas tenían la base negra, carbonada por la leña. Había un hueco entre las tejas y la pared para que el humo saliera, y entre el humo y la pared estaba tensionada una cuerda de cabuya donde se colgaba la carne seca que se deshidrataba con la ayuda de la sal y el humo. A veces no había platos para todos, entonces, se comía en hojas de plátano lo que le daba a la comida un sabor especial a campo, a tierra, a mis abuelos.

En la época de mis abuelos eran muy latentes las diferencias políticas entre los liberales y los conservadores. *“Se agarraban en el pueblo a machete los cachiporros con los godos “dice mi mamá. Los liberales no podían ver a los*

conservadores y los conservadores no podían ver a los liberales y así, mataron un poco'e gente. Después cuando yo crecí siguieron matando a los líderes políticos".

4.1.1 Un diálogo con mi madre a través de sus evocaciones

Las prácticas en el campo son duras, muy diferentes a lo que sucede en la ciudad, pero también tiene sus cosas bonitas, dice mi mamá. Las maneras de relación de las personas muchas veces son mínimas, sobre todo las afectivas. Siempre que hablo con mi mamá, ella se refiere al trabajo con las manos; cuidar ganado, cuidar gallinas, marranos y las mascotas que eran los perros, pero pocas veces me habla del afecto, aunque "cuidar" hace parte del afecto, en esta primera parte no hay en su relato, expresiones de cariño o descripciones de como jugaban entre hermanos y mucho menos, si mis abuelos los acariciaban o les decían palabras tiernas. Me habla mucho de las prácticas, los oficios o los trabajos, que desde pequeños tenían que hacer para ganarse la vida. "Se recogía el café en familia o se contrataba gente. Se cogía el café, luego se dejaba secando al sol y tocaba mover el café en un zarzo en unas carpas para extenderlo y que así no se dañara, y cualquier solecito tocaba sacarlo hasta que quedaba vidrioso de seco. Luego se llevaba al pueblo a vender. Esa ganancia era para pagar los obreros, para hacer mercao, las cosas de los animales y las medicinas. A ratos por ahí ahorraban para comprar otros terrenos". En estos relatos no se asoman palabras referentes a si mis abuelos los abrazaban al final del día, o los arropaban al ir a la cama, y cuando le pregunto a mi mamá ella sólo dice: "NO, nada de eso".

"Para vivir eso era chévere porque uno caminaba por todos esos potreros, corra por allá, haga una cosa, otra, vea de los terneros, vea de las vacas, vea de todo y llévelos pa la sombra, (cuando hacia sol) después sáquelos, llévelos a tomar agua y a comer hierba o pasto y de noche que duerman bien llenos. Y nosotras haga comida, arepas, unos hacían una cosa y otros otra, así, ya cuando quedaban poquitos hijos tocaba ayudarles a los papas a cocinar; hacer arepas, hacer envueltos, ocho días ahí pa los desayunos y ellos iban al pueblo a hacer mercao. Ellos llevaban el merco que iban a vender y luego compraban el merco para la familia. Aunque en la casa había de todo, se sembraba de todo. Cebolla, plátano, papa, arracacha, guatilla, de todo. Uno la pasaba hasta bien".

4.1.2 El Tío Benigno y mis abuelos

El abuelo de mi mamá se llamaba Braulio Novoa. Era muy malhumorado, vivía en una finca en arriendo, allí tuvo 6 hijos, 4 mujeres y dos hombres, con Vicenta Ramírez. De las cuatro mujeres una fue Felisa, mi abuela. Ella era muy juiciosa y muy inteligente desde pequeña. Y en esa época a las niñas más juiciosas, las que ya tenían algo de capital las iban casando, además de casarlas jóvenes era por contrato de palabra. Mi abuela fue la primera en casarse, aunque era la menor. La casaron con mi abuelo Claudio. Cuando él tenía 8 años su mamá murió y a los 12 su padre. Al abuelo Claudio lo recogió el tío Benigno, pero él era muy malo, peleaba con los vecinos, y lo maltrataba mucho, pero a él le tocaba aguantarse porque no conocía a nadie. Un día, lo dejó amarrado del dedo gordo y del pie para que no se fuera de la casa.

4.1.3 Claudio (1910- 1991) y Felisa (1920-1986)

Cuando el abuelo Claudio fue creciendo, trabajaba rosando potreros y deshierbando maíz, entonces, llegó un día donde Braulio quien le dio trabajo. Allí conoció a una de las hijas de Braulio. El abuelo Claudio se pretendía casar con ella, pero Don Braulio le cambio la novia y le dio a una de las hijas menores (mi abuela Felisa, que tenía 16 años) porque según mi

abuelo Claudio la menor tenía una marrana como capital y con eso podían comenzar a trabajar. Como dos extraños hasta que se conocieron, siguieron trabajando. Así, tomaron una casa vieja y una parte de una finca en arriendo, para cuidar animales. Cuando pasaron unos años, Claudio y Felisa tenían ya dos hijos y una vaca, de la cual vendían la leche. Cuidaban otros animales, con eso fueron ahorrando y compraron la finca del lado por partes hasta que ya eran dueños de la finca completa, que era muy grande. Tuvieron 10 hijos. La primera Julia, murió a los 14 años de un resfriado. Dice mi mamá que cuando ella tenía 7 años, estaba en la cocina haciendo arepas y salió acalorada y se mojó. Durante 7 años su cuerpo estuvo en una contorción constante, no podía hablar, se hacía entender a medias, no podía hacer nada. Cuando Julia cumplió 14 años, se enfermó de fiebre intensa, gripa y diarrea. Fue tan grave que la mezcla de enfermedades la mató.

De la lista de hijos, seguían Carmen, Luis, Miguel, Pedro, Teresa, Aurora, Víctor (quien también murió a los 7 años), Edilberto y Rosa. Víctor murió de una pulmonía, se resfrío y como en ese tiempo no había médicos, todo lo trataban con hierbas, sin embargo, ya estaba muy avanzada, entonces murió. En esa época las enfermedades que ahora son tratables, eran mortales.

Los abuelos trabajaron mucho y cuando ya todos los hijos estaban más grandecitos compraron otros terrenos y ganado. Ellos ya viejos, rondando los 60 años, dejaron de trabajar con el ganado y se dedicaron a trabajos sencillos de la casa. Compraron una finca más pequeña para vivir cerca al pueblo, "cada hijo cogió por su lado".

Siempre tenían problemas con el Tío Benigno, quien era vecino, porque él era muy violento. *"Cuando los terneros se pasaban la cerca, a la finca de mis abuelos, él tío Benigno los amarraba fuerte contra un palo y les pegaba, a reventar a los animalitos y como mis abuelos se metían también les tiraba machetazos".* La manera como trataba a los animales también era la manera como se relacionaba con las personas. Así, trató al abuelo Claudio cuando era chiquito.

Mi mamá dice que el Tío Benigno vivió muchos años. Otro día otro ternero se pasó y cuando los abuelos escucharon los chillidos del animal, fueron a quitárselo del medio para que no lo matara, el tío se enloqueció y le daba más duro con el palo, y encima les tiró a los abuelos. La abuela, que estaba embarazada se enfermó de la ira, empezó el proceso del parto y al día siguiente nació Aurora (mi mamá). Benigno, tuvo muchos problemas, murió dejando 3 hijas, a las que también la gente les tenía mucho miedo por ser las hijas de Don Benigno.

"Era tan malo Benigno que cuando iba a ordeñar las vacas no le dejaba tomar leche a los terneros, solo le dejaba que le rosaran la ubre, por eso los terneros eran flacos, huesudos", peleaba con todas las personas de otras fincas porque para ir al pueblo la gente tenía que pasar por su finca y a todos les sacaba el machete y estacas largas hechas con los machetes. Dice mi mamá que cuando ellos se portaban mal en la casa, como ofensa les decían "usted se parece al viejo Benigno" lo que les causaba mucha rabia.

4.1.4 El sabor a través de mi madre. Aurora, (1948-)

Aurora es el nombre de mi mamá, es un nombre apropiado para alguien que nació y creció en el campo, un campo que la formó haciendo de ella la mujer que es hoy pero que también le dio mucho dolor. El diccionario define Aurora como una "Luz sonrosada que aparece en el oriente inmediatamente antes de la salida del sol", mi madre apareció en los campos boyacenses en 1948 en una casa de bareque, de cuero, en la vereda Rincón arriba, en una finca que quedaba en un alto a dos horas de Guayatá. Tenía un patio donde secaban café, jardín, matas de plátano, guatilla, caña de azúcar. Se aprovechaba la molienda, una o dos veces

al año para hacer miel que se usaba en la preparación del guarapo. Para este trabajo alquilaban un trapiche de moler caña en otra finca.

Entonces, mi mamá me cuenta como era ese proceso *"sacaban el jugo de la caña lo cocinaban en unos fondos, cuando espesaba… era miel, la sacaban en una canoa de madera y lo guardaban en los zurrones, de ahí, lo tapaban con el bagazo de la caña, lo metían por el pescuezo del zurrón y la tapa era también del bagazo de la caña".*

"Cargaban los caballos y llevaban la carga a la casa, pa´l guarapo, el masato, la chicha… era para el gasto de la casa… Duraba casi un año. Más de dos cargas eran para la venta con el café, también, vendían un poco y el otro lo dejaban para la casa".

Se cultivaba entre otras cosas; tomate de árbol, lulo, plátano, y con la miel endulzaban las frutas o se hacían dulces de frutas (de tomate y de moras). Vendían las frutas en el pueblo. El cogollo de la caña se les daba de comer a las vacas, la caña que sobraba que no era buena se les daba a los marranos.

Todos estos trabajos los hacía mi mamá desde muy pequeña, mi abuela decía que era una buena hija porque sabía hacer muchos oficios y trabajos en la casa, pero mi madre me dique que realmente a ella le tocó muy duro, se sentía esclavizada, aunque no discutía sobre el asunto. Mis abuelos enviaron a dos de sus hermanas a una casa hogar y luego de eso, ellas se casaron por lo que sus hermanas no vivieron mucho lo que a mi madre le tocó.

Aurora, (me gusta llamarla por su nombre) me relata todo lo que hacía cuando era pequeña con mucha precisión, dice que recuerda muchas cosas de su infancia pero que casi todo tiene que ver con trabajo en el campo.

"El café, el maíz se dejaba en el zarzo en hojas. Se secaba para todo el año, para las sopas. La sopa de dulce se preparaba para el guarapo. Se echaba el guarapo en un chorote (vasija de barro). La sopa de dulce se echaba en una olla de barro, cuando se enfuertaba se volvía una zupia para la mazamorra y el guarapo… La chicha se hacía de la sopa de maíz de dulce con hoja de bijao, una mata que daba un aroma como a masato algo agridulce; se le ponía un poco a la mazamorra dulce para la chicha, el masato y la zupia para el guarapo. La chicha era espesa, y fuerte, el guarapo era claro y una bebida fresca. Era más para el calor, para los jornaleros para ir a trabajar al campo. El masato era para las mujeres, que era suave, de sabor más hogareño. Se le echaba canela. La chicha se usaba en las fiestas para invitar gente, en vez del aguardiente o el whisky."

"En otras fincas se conseguía el guarapo era una cadena de todos los campesinos. En el pueblo se reunían muchos campesinos y vendían y tomaban al tiempo. Vendían vacas o marranos para cría y las cosas que traían del campo, y hablaban de negocios. A veces vendían el café en la mata porque no les gustaba hacer el oficio de secarlo y lavarlo."

Mi mamá era parte de la producción de la finca. La llevaban una sola vez al mes, debía ganarse el derecho a ir al pueblo a ver como vendían, pero con una carga al hombro. En la finca había una parcela para café, otro para maíz, otra para las verduras y otra para el ganado.

Algo que me dice mi madre del campo es que lo amaba. Le gustaba estar en la montaña, hacer los oficios de la casa casi no, pero salir al monte si era necesario para ella. Le gustaba porque disfrutaba de los paseos (mientras trabajaba), de llevar a los animales a pastar y de ir a la quebrada.

"Había una loma grande que era pasto imperial, (de mejor calidad) crecía de un metro, las hojas tienen como serruchos que lo cortaban a uno, pero uno se

acostumbraba, lo cortaban con machetas haciendo un bulto y lo cargaban o manojo y lo llevaban a pie por unos caminitos delgaditos, con un lazo lo amarraba a la espalda, volvía lo dejaba donde estaba el ganao y, volvía por otro viaje, hacia 4 o 5 viajes. Había otros pastos que eran más ásperos, como caña de castilla, que se tenía que cortar allá porque el ganao no paraba en esa loma, con la que se hacían los canastos y un bejuco que se conseguía en el monte". Mi mamá aprendió a hacer canastos viendo a su mamá y a su abuelita y a la señora partera que asistía a mi abuela en sus partos. "De tanto trabajar y por la sed uno tomaba guarapo. Pero no me mareaba. Lavaban la ropa en una quebrada de agua muy fría. Era un ojo de agua, arriba era seco y de repente al pie de unos árboles que llamaban el agua, cafeteros, de la tierra brotaba el agua, mi papá hizo tres huecos el primero, para recoger el agua para comer, el otro para que bebiera el ganao y el otro para lavar la ropa. Y más abajo, había un pantano que recibía toda el agua del ojo de agua, pero había mucha mata. De la casa al ojo de agua había un camino. El agua se llevaba en unas cantinas. Luego la vendieron la finca porque quedaba muy lejos y los abuelos ya estaban mal de salud".

Se les hacían rancho a las gallinas para que tuvieran donde poner sus huevos. Mis abuelos eran solo trabajo y no les contaban las historias de los bisabuelos, los hermanos de mi mamá se fueron jóvenes y mi mamá se tuvo que quedar a ayudar en el campo. Porque a las dos hermanas de mi mama las internaron en una casa hogar porque no eran muy trabajadoras. Cada cosa tenía su lugar y todos debían trabajar para ganarse la comida. No había tiempo para hablar, contar historias y menos para jugar.

4.1.5 Aurora; la muñeca de trapo

Los espacios de juego de mi mamá eran muy reducidos, no tenía tiempo para jugar y tampoco juguetes.

"Me fui a hacer una muñeca y entonces me demoré y tenía hambre, cogí una caña de azúcar para comer y mi papá encontró el cogollo de la caña y me pegó con eso que, porque la caña no era para comer así, era para hacer la miel. Había mucho maltrato sobre todo de mi papá. Me mandaron a cortar el pasto imperial para llevarle al ganao, le quite unos trapos, hilo y aguja a mi mamá porque quería hacer una muñeca, porque yo no tenía juguetes, solo trabajaba. Yo hice la muñeca, le ponía pelo de lanas, hacía una bolita de trapo, le embutía trapos o hilos y le cocía y quedaba una bolita que era la cabeza. Con un tizón del fogón le hacía los ojos y la boca y así... yo formaba mi muñeca, y la escondía. Le hacía hasta vestidos, y todo, porque yo era amante a coser y todas esas cosas. Le hacía taleguitos para los pies, pa´las manos con trapos, quedaba una muñeca bien bonita. Yo la escondía porque mis papás me pegaban si me encontraban eso. Con el tiempo quedó botada porque yo crecí.

Era una mujer: le hacía vestidos y el pelo era de color negro, los ojos eran redondos la nariz, negra y la boca, la cara si era blanca, y lo pegaba al cuerpo, lo cocía. No sé quién me puso eso en la mente, en la imaginación, Pero yo lo hice, le hacía las naguas; cortaba un cuadrito le cocía por un lado a mano, le hacía la cintura y jalaba para apretarlo y quedaba la falda. La camisa no la podía hacer, entonces le hacía circulitos para decir que eran botones que tenía, pero era del mismo cuerpo".

"Duré varios días y la escondía en una bolsa, en unas matas, jugaba un rato y luego el oficio, y lo guardaba otra vez en un matorral. Nunca me la encontraron. Al otro día volvía a cortar el pasto y hacía otra cosa, un día hacia la cabeza, otro día, los pies y otro día las mangas que eran las manos, luego hacia un manojo de pasto y lo amarraba, lo echaba a la espalda y me iba para la casa a hacer otra cosa. Teníamos horarios para todo".

"La hacía con atención para no volver a desbaratar, y vuelta y hacer, por eso no la hice un solo día, 15 o 20 días. Un día

conseguí la bolsa, algo de trapos, otro día más trapos, iba acomodando si este trapo me servía para la cabeza o para el cuerpo, para las manos, si eran más largos que las piernas, yo me miraba el cuerpo. Y nadie me la pilló. De grande ya me empezaron a silbar los muchachos y los obreros a mirar".

Mi abuelo tenía que matar a las gallinas para las fiestas, matrimonios, la primera comunión. Mi mamá mató a una gallina. Ella miró al papá como lo hacía.

"Se correteaba la gallina, se ponía el agua a calentar, cuando el agua hervía, se ponía un pie encima de una piedra o un tronco y recargaba ahí la gallina con la mano izquierda de las patas y con la derecha se retorcía el cuello, se quebraba y se estiraba hacia el suelo. La gallina aleteaba y cacareaba, cuando se quedaba quieta se metía en el agua caliente y se pelaba, se desplumaba".

Más adelante, cuando vivíamos en Mesitas del Colegio, mi mamá tenía que matar muchas gallinas porque era cocinera. Vivíamos en una finca casa quinta, y cuidábamos los pollos que los dueños tenían en una jaula grande, la hacía Don Luis (mi padrastro). Y cuando tenían como 3 meses los mandaba matar para los eventos que hacía el dueño. Mataba 10 en un solo evento. A mi mamá no le daba pesar porque dice que era un trabajo y tenía que hacerlo. Le pagaban por eso. Nos dejaron dos pollos y la menudencia que se dejaba para comer toda la semana.

4.1.6 Aurora y Numael (de presencias y ausencias)

Como los abuelos seguían las costumbres religiosas, tenían que casar a sus hijas igual que lo hicieron con ellos. Aurora era tímida y no conocía muchas personas, le presentaron a Numael. Le decían que ningún otro hombre se iba a casar con ella, que se iba a quedar para vestir santos. En el campo las mujeres son aisladas, sobre todo cuando son menores.

Y así creció mi mamá, pensando que se iba a quedar, sola o con mis abuelos. Con el tiempo Aurora se enamoró, pero Numael se fue para el ejército y cuando volvió se fue con otra mujer, quien a su vez lo engañó. Todo esto hizo que él decidiera devolverse y casarse. Organizaron el matrimonio*," faltaban unos 15 días pa casarnos, ya teníamos el vestido y las argollas, y todo, cuando él, se voló del trabajo, se voló de Bogotá y se largó, quien sabe pa'onde. Y se fue".*

"Entonces yo, me quedé ahí vistiendo santos como dice el cuento". Mi abuela Felisa la llevó al campo otra vez para ayudar en la finca. Mi madre siempre ha sido una mujer muy trabajadora, recolectora de café en sus años de juventud, con un delantal de tela o de hojas verdes se protegía de la humedad de las plantas de café. Con un canasto que se terciaba al hombro, y una mochila donde guardaba las onces o medias nueves, que constaban de una arepa de sagú- una harina que ellos mismos preparaban con la planta de sagú que fue cultivada por los indígenas y que se da en los pastizales en diferentes regiones del país, del sagú se pueden procesar sus raíce y sus rizomas - un pedazo de carne seca que deshidrataban con sal y el humo del fogón y, un zurrón de guarapo dulce hecho con panela y caña de azúcar.

Dos años después, cuando Aurora tenía otro pretendiente, Numael regresó y como ya se tenía hablado el matrimonio los abuelos accedieron a que ahora sí, se casaran. Ahí comenzó una relación dura y difícil donde nadie se podía meter.

4.1.7 La fiesta

Cuando mi mamá se casó con mi papá, ellos tenían unos amigos que trabajaban en la iglesia. Los abuelos les pidieron que fueran los padrinos de bodas, ellos aceptaron felices y entonces comenzaron los arreglos de la boda. En el campo los padrinos siempre ponen una parte de los gastos de los matrimonios, los padres de la

novia otra y los suegros otra. Los padrinos se hicieron cargo de algunas cosas de la fiesta. La fiesta duró tres días pasando de casa en casa.

Mis abuelos tenían una casa en el pueblo. El primer día luego de la boda, inicio con el desayuno, después el almuerzo, música, fiesta y trago. En la noche se iban para la casa de los suegros hasta el amanecer, dormían un ratico y seguían en la casa de los padrinos. En medio de la celebración se discutían las eventualidades del matrimonio; dónde iban a vivir, de qué iban a vivir y desde ya se sabía que unos de los problemas se relacionaban con la manera de tomar de mi papá. En medio de esas charlas se fue develando que mi papá no tenía trabajo, además sus padres no lo querían en la casa, prácticamente estaban celebrando que se iba de la casa. Ahora que tenía mujer debía coger un rumbo. Mis abuelos tampoco querían que vivieran en la casa.

Mi papá era bohemio y tomaba trago, le gustaba el guarapo, la cerveza y el aguardiente. Ya todos lo conocían, le gustaba ir de vereda en vereda buscando quien lo convidara. Se fueron para la Mesa a trabajar. En esta población se vivía de la siembra de arveja, hierbas, frutas, hortalizas. Mi mamá trabajaba recogiendo hierbas para vender en la plaza, mientras mi papá hacía amigos para tomar. Aquí yo me doy cuenta que mi papá desde que se casó quería tener la libertad de hacer lo que quisiera. Tener mujer era importante porque eso les enseñaban en el campo, que la mujer es un bien que todo hombre debe tener, la iglesia así lo mandaba y si no lo tiene no merece respeto. Según los relatos de mi madre los hombres decidían qué hacer con la carga que llevaban. Muchas veces las mujeres eran una carga, como un animalito que servía para darle hijos o para trabajar, si decía algo o se oponía a su voluntad se le castigaba o abandonaba.

"Yo *me fui a Cachipay donde un hermano que era policía, y le dije que ese señor no respondía por nada, y que me pegaba mucho, y yo ya estaba embarazada, que me quería ir. Mi hermano fue a enfrentarlo porque tenía miedo que en una de esas golpizas me matara, y lo que le dijo Numael fue que si quería lo matara que eso eran asuntos de pareja. Mi hermano nos dejó en una finca en un caserío en Cachipay. Allá eso fue peor. Cuando nació el primer hijo, a los 15 días se fue, me dejó ahí y no volvió"*

En este punto del relato me doy cuenta que era la segunda vez que mi padre dejaba a mi madre, y que ella se estaba acostumbrando a esa actitud, que tal vez la veía natural porque no tenía otra alternativa más que seguir trabajando, ahora que tenía un hijo que cuidar.

4.1.8 La familia de mi padre

Mi mamá no habla mucho de su esposo y cuando lo hace no dice cosas muy buenas; *"La familia de mi esposo, no eran tan juiciosos, no les gustaba ahorrar. Lo que conseguían así, a veces, conseguían como una finquita y todo. Eso la vendieron compraron una casita en el pueblo, al lado de la casa, que mis papás habían comprao en el pueblo porque como cuando se iban del campo tenían que quedarse porque era lejos"*

Miguel Cadena y Carmen Rosa Buitrago tuvieron 10 hijos, uno de ellos es mi papá. Ellos peleaban mucho, según mi mamá, peleaban mucho frente a los hijos. *"Desde chiquitos los sacaban también de la casa a trabajar, por allá se iban, entonces unos cogieron mal camino, fueron ladrones, unos, otros fueron borrachos, otros juiciosos, trabajadores… el Alfonso, ese era ladrón. Se robaban por allá las gallinas, se robaban lo que pudieran, el ganao también y los mataban por allá. Hacían fiesta con amigos, con ladrones también por allá, en….en Suba, por allá en esos laos"* En su relato noto que mi mamá no tenía mucho afecto con sus cuñados, pero me ha contado que sus

cuñadas siempre estaban de parte de mi padre aun cuando veían como maltrataba a mi mamá y de sus otros hermanos, hicieran lo que hicieran. Mi mamá narra una historia que me dejó fría sobre cómo mi tío mató a un hombre y a su hijo.

"y matones también. Alfonso mató a un señor y al hijo, unos vecinos, por robarlos, por robarles la plata que él sabía que ellos llevaban que habían sacao un préstamo del banco. En el campo, ellos salieron de la Caja Agraria que era un banco que les prestaba la plata para comprar cosas y para mantener un corte de café, un corte de papa grande o así o tener ganao, así. Entonces él sabía que le habían prestao esa plata y ellos iban del pueblo para allá y fueron, los mataron, les quitaron la plata y los metieron en una zanja, el papá debajo, el hijo encima, ahí muertos. Y se fueron. La policía investigó y los cogieron, a ese y a otro man que era amigo. Alfonso Cadena iba con otro hermano, uno más pequeñito, como de 12 años. Enseñándolo a ser así. El chiquito, que era Efraín se iba a esconder en mi casa y yo pensé que se estaba escondiendo del papá por que le iba a pegar, pero no de eso. Entonces fue cuando por ahí escuche el bullicio y los cogieron a los dos, pero como Efrain era menor de edad no le hicieron nada, él dijo que no sabía que era lo que estaba haciendo el hermano. Que cuando estaban peleando él salió corriendo y no miró nada. Lo mataron de una puntada, con un cuchillo, heridos en todo el cuerpo"

Mi padre ya había abandonado a mi madre tres veces y ya tenía sus tres hijos, las dos últimas producto de sus abusos. Los tuvo en diferentes ciudades porque mi padre la llevaba de un lugar a otro buscando asentamiento. Mi hermano nació en Bogotá, mi hermana en Villeta y yo en Mesitas del Colegio. Luego de aguantar tres años de casados donde el maltrato era el pan de cada día, mi padre no regresó más. y yo estaba a punto de nacer. Mi madre me cuenta que yo nací camino al pueblo, en el campo. Es una imagen bonita, pero al mismo tiempo me imagino el dolor corporal de mi madre, la astucia y el entrenamiento de mi abuela para asistir un parto. Mi abuela siempre la ayudaba, cuando ya mi madre estaba bastante mal. Mi madre tuvo que regresar al lado de mi abuela, donde consiguió un poco de estabilidad.

Mi madre se dedicó al trabajo. Vivía en una casita que estaba en obra negra y pertenecía a mi abuela. Estaba ubicada a las afueras del pueblo. Allí mi madre construyó un horno de bareque donde cocinaba almojábanas, pan de yucas y buñuelos para vender. Toda la gente del pueblo sabía lo rico que cocinaba y le compraban mucho.

Duró algunos años sola, pero cuando yo tenía 5 años conoció a otro hombre.

Mi mamá se reunía con la familia en una tienda del pueblo donde departían y se tomaban unas cervezas. Se divertían, hablaban, reían y a veces se quedaba hasta tarde allí. En esa época conoció a Luis Mesa. Él se enamoró de mi mamá y comenzó a cortejarla. El problema es que este señor estaba casado con una señora que era reconocida en el pueblo y tenía 4 hijos con ella. La señora comenzó a perseguir a mi madre donde ella iba. Aunque ella no le ponía cuidado a Don Luis. Con el tiempo mi mamá terminó haciéndole caso, porque como ella me dice, se sentía sola y tenía que pensar en mis hijos.

4.1.9 La fuga de mi madre

Mi madre se aguantó muchas cosas, entre esos golpes abusos sexuales y humillaciones, pero en un momento de su vida todavía siendo joven, se sentía fuerte y capaz de salir adelante con sus hijos, fuera como fuera. Se sentía bella y decidió darse una oportunidad con este hombre. Sin importar lo que su familia le dijera, un día tomó una decisión: Salir del pueblo con Don Luis como ella lo llamaba. Él ya se había separado de su esposa porque

quería estar con mi mamá, pero esto era algo que su exesposa no quería aceptar. Entonces, una madrugada, contrataron un camión, mi madre llevaba unas pocas cosas de la casa y sobre todo la ropa de nosotros tres y la suya. Esperamos en la habitación de Don Luis para salir a escondidas del pueblo.

Ese día casualmente la iglesia del pueblo se incendió y como en una profecía y a la luz del fuego que consumía la iglesia, salimos del pueblo para arribar de nuevo a Bogotá. Duramos un año en Bogotá y luego volvimos a Mesitas del Colegio.

4.2 Etnografía performática (Taller II)

Desde la materia Taller II de la maestra Sonia Castillo se realizó un taller a partir de la performance como metodología y etnografía de estudio de las inter-sensibilidades. Para este taller nos reunimos en la casa de una compañera del semestre con la intención de "Vestirnos del otro" o "ponerse en los zapatos del otro" que así se llamó el taller, dirigido por la maestra. La idea era aplicar los registros de la estesis de la autora Katya Mandoki, (Somática, escópica, proxémica, léxica, acústica, entre otras), para vestirnos de personas cercanas a nosotros y poder realizar un análisis de desde la performancia nos permitiera adentrarnos en las inter-sensibilidades de otros cuerpos.

Desde mi experiencia, el taller me arrojó diferentes posibilidades de análisis desde las inter-sensibilidades al vestirme con la ropa de mi pareja. El pantalón y la camiseta.

Pude encontrar algunas relaciones desde la materialidad de las prendas, la manera como me quedaban o cómo me sentía al usarlas. El pantalón es de un material elástico, lo que me hace ver desde la somática táctil que, Camilo (mi pareja) es una persona relajada, y en ocasiones evasiva. El contacto con la tela me hizo sentir su temperatura corporal, producto entre otras cosas de su calor y sudor intenso ya que él camina mucho por su trabajo. Él vende joyas en diferentes universidades y lugares lo que hace que permanezca en movimiento.

Por otro lado, y desde la somática olfativa, la mezcla de olores es recurrente en sus prendas; un humor característico de cada persona que en Camilo se compone de humo de cigarrillo, humo de fogata y perfume. Esta mezcla es algo intensa ya que él fuma mucho y también se perfuma mucho, porque es algo que su abuelo y su tío, quien ya murió y que lo crio, le enseñaron. El cigarrillo es un aroma que yo reconozco y recuerdo, ya que también fumé durante muchos años y también relaciono con mi padre que todavía, sé que fuma mucho. El humo del cigarrillo es un elemento constante y que tiene cargas muy importantes en mi relación con mi padre. También lo relaciono con el humo de la leña que también es muy constante en mi historia de vida. Ya que desde mis abuelos la cocina con leña está muy presente. Cuando era pequeña mi mamá cocinaba con leña y generalmente en el campo hay mucho contacto con el humo y la quema de madera. Al mezclarse el humo del cigarrillo con el perfume se crea un nuevo perfume que es el que reconozco en mi pareja y que me hace pensar en su historia también. Recuerdo a propósito de esta reflexión las palabras de Rosil, una compañera investigadora del olfato, perteneciente a la Línea de investigación, sobre la experiencia olfativa: "El olor de la lonchera me hace recordar mi infancia y las infancias de este país, como una herencia de nuestras prácticas familiares que se perpetúan en nuestras historias; existencias infantiles dispersas en muchas partes, en muchas casas" (Rodríguez, 2020, p. 21).

En esta medida la etnografía performativa me permite encontrar elementos que me ayuden en mi ruta investigativa- creativa, por ejemplo, desde las somáticas olfativa, táctil y desde la acústica en la observación, y la léxica en las maneras de la conversación y la palabra poética para el análisis e interpretación de dichas inter-sensibilidades del afecto que estoy indagando en mi familia. Esta puede ser: El humo, el olor, la ropa, el cuerpo desnudo, los gestos, el perfume, entre otras.



Figura 27. Ejercicio realizado en Coloquio II con la maestra Luisa Piedrahita. 2019.



Figura 28. Fotoperformance “Diva de las frutas”. Performer Mery Cadena Roldan. 2019.

4.3 Cocinando pensamientos y comiendo con las manos.

En el contexto rural el comer con la mano se relaciona con las costumbres heredadas en un primer momento de las prácticas indígenas que a su vez son muy cercanas a la manera como el humano primitivo se alimentaba. En el campo en algunos contextos los trabajadores de la tierra o jornaleros que en muchas ocasiones hacen parte de la familia- quienes tienen una cocinera quien les prepara las comidas – muchas veces se reúnen frente a una mesa cubierta con hojas de plátano ahumadas donde se coloca el cocido y se le agrega el hogao. De otro lado, las familias campesinas tienen costumbres de encuentro donde cocinan en compañía y gracias a ese nivel de confianza no se tienen modales de etiqueta porque para ellos significa unidad, sencillez y libertad poder comer sin cubiertos, tanto así que a veces quien cocina le da bocados a los demás directamente de su mano para que degusten la sazón y se preparen para la comilona. Esta práctica es más común de lo que se piensa y hace parte también de los momentos más importantes de reunión donde se conversa acerca de temas de relevancia común, asuntos familiares y hasta se solucionan conflictos de índole afectivo.

En el campo, en muchas ocasiones, el cocido se sirve en hojas de plátano previamente ahumadas en un mesón grande y se sirve sin platos ni cubiertos porque, como me dice mi madre, la gente se reúne a comer y no es necesario usar utensilios, sino que se hace con la mano directamente de la mesa. Agrega que la comida se disfruta más de esta manera. Se pensaría que estas costumbres son antiguas pero hay muchos lugares campesinos dónde el tiempo parece no pasar, no sólo en Colombia sino en otros lugares del mundo como la India por ejemplo, donde muchos platos se comen directamente con la mano e incluso algunos chefs reconocidos valoran esta práctica y la llevan a la cocina internacional como se relata en el programa documental Ugly Delicious[47], T2, capítulo 2, donde también se señala que las comidas regionales viajan con los inmigrantes a otras regiones donde sufren transformaciones pero siempre conservando los elementos básicos de su origen porque al hablar de comida y llevarla a otros lugares es importante asociarla siempre a su comunidad de origen. En la India comen con los 4 dedos largos de la mano, poniéndolos en forma de cuchara para poder agarrar el líquido que acompaña las comidas, pero lo hacen de su propio plato, lo que a su vez está relacionado con el recibir también el alimento como un alimento espiritual. Nada diferente al campesino, aunque depende de qué tan seco esté y qué tipo de comida sea la que se coma con la mano, pero la diferencia radica en que, en los piquetes campesinos, como también se les llama, se come con la mano más de manera comunitaria. Todos de las hojas servidas en la mesa como también lo hacen en las comunidades indígenas en su cocina comunitaria que en las comunidades originarias se hace como un ritual donde se comparten muchos saberes desde prender el fuego, la caza, recolección de los alimentos, la preparación conjunta donde todos participan y finalmente el momento de agasajo al consumir la comida como un ejercicio de convivencia.

Al cocido campesino se le pueden agregar muchos ingredientes dependiendo de la región de Colombia: en algunos lugares lleva cubios, guatilla, ahuyama, arracacha, arvejas, habas, y mazorca de maíz. Al llegar a las ciudades en los hogares se ha reducido a los ingredientes básicos que son: papa, yuca, plátano y pollo o carne. Como se ha vuelto típico en muchas

[47] Serie documental producida por Netflix. Dirigida por Eddie Schmidt y presentada por el chef Dave Chang.

familias también se llama popularmente "sudado". Estos materiales se combinan con otros alimentos como arroz, ensalada o aguacate, pero en el campo muchas veces se sirve sólo con el hogao, ají y la bebida que puede ser jugo, guarapo de caña, de piña o de otras frutas. También con cerveza.

La reunión que voy a relatar se pactó con mi tía con la idea de un encuentro con mi madre y yo, el pasado 16 de abril de 2019. Un almuerzo en la casa de mi tía. Además de las tres estaban el hijo de mi tía y mi pareja.

Luego de media hora de no encontrar la casa de mi tía en el municipio de Mosquera a 40 minutos de Bogotá. Por fin vimos a mi mamá y a mi tía en la puerta esperándonos. Mi mamá ya había llegado porque ella ya la había visitado.

Nos saludamos con mi tía Rosa, y ella como siempre hace bromas de porque estábamos perdidos, si es fácil encontrar la casa. Entramos a la casa, y ella nos muestra cómo la fue arreglando los últimos meses. Le colocó baldosa y una reja nueva. Ella tiene un negocio en casa. Vende cerveza y trago por la ventana. Tiene un pequeño aviso en neón que dice "abierto". Hace unos meses sacaba el trago por una pequeña ventana para dárselo a sus clientes, pero ahora como la policía la ha molestado con ponerle un comparendo, los atiende desde el segundo piso. Abre la ventana y se asoma de lado a lado para ver que no venga la patrulla, en una canasta baja las botellas, los cigarrillos o el aguardiente, pero no antes de recibir el dinero. Ella se separó del padre de sus dos hijos hace muchos años, pero ahora esta con otro señor, y mientras él trabaja en el día, ella atiende todas las noches; se levanta corriendo cuando suena el timbre de la ventana los atiende y vuelve a la cama para dormir o para esperar que vuelva a sonar el timbre y de vuelta a la ventana. Dice que ya se acostumbró a dormir a medias.

Nos disponemos a almorzar en una pequeña mesa de tienda que tiene como comedor tres sillas de cafetería. Mi tía preparó una comida típica de la región cundiboyacense; un suculento sudado con papa sabanera, yuca, arracacha, guatilla, pollo campesino, (que es el que conserva su sabor a campo, según su argumento de porque había quedado tan rico), arroz blanco, aguacate bien maduro y jugo de lulo con papaya. Nos sirvió bastante, porque mi abuela les enseñó así. Primero le sirvió a mi pareja, supongo que por la costumbre de servir primero a los hombres y luego a mi mamá y a mí. Mi tía y mi mamá a veces comen con la mano, sobre todo cuando son carnes o tubérculos, no usan mucho la cuchara porque se sienten más cómodas y disfrutan más la comida con las manos. Mi tía se levantaba todo el tiempo para saber cómo estábamos y porque estaba esperando al hijo mayor que venía del trabajo a almorzar. Cuando llegó mi primo, lo saludo con un cariño en la voz como a un niño pequeño o un cachorro.

Como no cabíamos en la mesa, ella se sentó en otra mesa pequeña donde tiene el computador y mientras comía iba hablando acerca del tiempo en que no nos veíamos. Comenzamos a comer. Yo estaba observando el plato porque para mí era mucha comida, cuando mi tía me dijo: ¡Aquí no hay perrito, se comen todo!, sin embargo, ellas dos se sirven como comida de pajarito, es decir, un poquito de todo. En ese momento yo me doy cuenta de que mi madre y mi tía son muy parecidas y replican las maneras de comportamiento que les enseñaron de pequeñas en el campo y que hacen parte de unas formas de ser, de las cuales no se pueden desarraigar, aunque vivan en la ciudad, porque a pesar de todo, mi tía me dice que a ella el campo no le gustaba y que no recuerda mucho de lo "poco" que vivió allá.

El sudado de pollo es una de las especialidades de mi mamá y por lo visto también de mi tía. Yo percibí en mi boca

algunos de los sabores que resultan de la mezcla de ingredientes que al cocinarse se disuelven y se funden en una salsa casera que me recuerda la época en que yo era pequeña en el campo, pero también en la ciudad cuando viví con mi mamá y mis hermanos. Lo sazona con cebolla larga, tomates maduros, ajo, sal, comino y color., aunque cada una tiene su sabor particular porque el sudado de mi mamá no sabe igual al de mi tía. También me di cuenta de algo que nos conecta a las tres, y es que a mí también me gusta cocinar este plato, cuando lo preparo me queda de buen sabor, aunque diferente.

Mi tía y mi mamá hablaron todo el tiempo de mis tíos, los hermanos de ellas, se reían y hacían comentarios de qué será la vida. Yo quise saber sobre mi abuela y su relación con sus hijos. Le pregunté a mi tía porque mi mamá ya me ha contado cosas y a veces me dice que hay partes que no recuerda. Mi tía me cuenta que mi abuela era una mujer muy trabajadora. En medio de la conversación descubro que mi abuela -de la cual yo tengo una imagen un poco borrosa y quisiera descifrar- era una mujer muy guerrera. Llevaba la batuta en la casa y gracias a ella y su manera de negociar con los productos de la finca, pero sobre todo con ganado, sacó adelante a todos los hijos porque mi abuelo, (del cual yo tenía una imagen terrorífica, porque lo que más recuerdo de él es su pequeño bigote al estilo Hitler), solo se encargaba de los animales y las cosas de la finca. Me doy cuenta que mi abuela no era la mujer sumisa que siempre pensé porque al relacionarlo y compararlo con la mala vida que le dio mi papá a mi mamá, mi abuelo nunca le pegó a mi abuela, a los hijos sí, pero no a ella (según mi tía, aunque mi madre dice que si, tal vez poco, pero si lo hizo). El desgaste físico y corporal de mi abuela se relacionaba más con el trabajo que ella tenía que asumir por toda la familia. Sin embargo, lo que sí podían observar es que no había signos de cariño, de amor. En los recuerdos de mi tía no hay una cogida de mano o un abrazo, tal vez porque se casaron obligados y nunca se dio algo más allá de la costumbre de estar juntos como en un negocio. A pesar de ser una mujer robusta y de mejillas rosadas ella murió de un ataque cardiaco, cuando yo tenía 9 años. Mi tía dice que su muerte fue ocasionada por las constantes peleas que tenían mis tíos por la herencia de ella. Se amenazaban de muerte y le recriminaba a ella porque le daba a uno más que al otro.

En plena conversación mi mamá interrumpió para adicionar algo o decir lo que pensaba, pero mi tía le decía que ella era la que estaba hablando y que ella recordaba mejor las cosas. Varias veces pude observar que hay una pequeña rivalidad entre las dos, que no es muy notoria pero que si hace que se cree una tensión corporal y emocional entre las dos. Mi mamá quiere decir algo y se siente que no puede, luego se ríe y mueve la mano como para dejar así, mi tía tuerce los ojos, mientras critica a mi mamá por ser tan terca y le dice de nuevo que ella no se acuerda, sube la voz y se frota las manos. También le dice algo muy fuerte a mi mamá, y es que según mi tía mi abuela la quería más a ella que a mi madre y por eso mi madre era la que hacía el oficio y los trabajos del campo en la finca, que mi mamá era mala para el estudio y por eso, mi tía si estudio en el internado del pueblo, y luego se vino para Bogotá con la ayuda de mi abuela para poder conseguir un trabajo y no quedarse en el campo. La mayoría del tiempo fue mi tía quien habló, yo hice algunas preguntas y me limité a observar cómo mi madre bajaba la mirada y escuchaba lo que se decía. Mi primo y mi pareja intervenían con cosas muy triviales y se limitaban a mirar.

Sin embargo, la reunión fue muy amena, mi tía nos ofreció tinto y nos invitó al segundo piso porque ella tenía ganas de fumarse un cigarrillo ya que la conversación le dio mucha nostalgia de mi abuela y nos invitó a una cerveza de las que ella vende. Mientras nos tomamos la cerveza y saludamos a su gato, ella se reía con mi madre y nos invitaba a que

volviéramos pronto. Mi madre también estaba contenta de visitar a su hermana.

4. 3. 1 Un cerebro "lleno" de recuerdos

Nuestro cuerpo es un universo de materialidades que trabajan en conjunto encargadas de regular las funciones de todas las dimensiones de nuestro ser. En el cerebro tenemos una parte que se encarga de la formación y organización de los recuerdos, el hipocampo. Allí es donde se forman nuevas memorias y se conectan las emociones a través de los sentidos como el olfato y el sonido con las memorias. El hipocampo tiene una serie de fibras nerviosas que lo conectan con los dos hemisferios cerebrales.

Según la neurociencia el hipocampo está rodeado por el giro parahipocámpico que está involucrado en el almacenamiento y recuperación de la memoria e intercambian información con diferentes regiones cerebrales. Es por eso que en la performancia del comer se activan estos estímulos directamente la zona del hipocampo, en función de la consolidación de nuevos recuerdos de los acontecimientos experimentados y las respuestas emocionales, esto sucede porque concretamente trabajan a la par con la amígdala (reacciones emocionales), que también implica la memoria espacial con la cual recordamos lugares y entornos. El hipocampo también se comunica con otra zona llamada hipotálamo, encargado de la función del apetito, regula el hambre y la saciedad y, donde se encuentra localizado el centro de la sed. Aquí, se encuentran neuronas osmoreceptoras que inducen el deseo de beber. Es importante esta observación que desde la biología y la neurociencia me permiten la compresión de funcionalidades específicas del cuerpo implicados en esta investigación-creación alrededor de la comida como apertura hacia otras inter sensibilidades, ya que la estimulación de ciertas regiones del tálamo (actividad de los sentidos) por ejemplo, son las que retransmiten las señales sensoriales, y el hipotálamo (conecta el sistema nervioso con el sistema endocrino) que producen conductas emocionales como la cólera y la lucha.

Quiere decir que cuando hay daños en estas zonas podemos experimentar pérdida de la memoria a largo plazo, ocasionado en muchos casos por el estrés emocional. En esta investigación - creación me interesa confrontar algunos elementos traumáticos ejercidos por acciones violentas que son muy comunes en nuestras relaciones inter sensibles, a través de procesos corporales y performativos que estimulen la memoria y la evocación como un proceso regenerador de bienestar emocional. En este punto me surge una pregunta ¿Cómo la experiencia de comer es un detonante de sensibilidades para la creación que a su vez contribuya en nuestros encuentros emocionales expandidos?

La actividad interconectada de estas partes cerebrales permite la creación de la Serotonina … (hormona de la felicidad, del bienestar o del amor) neurotransmisores ubicados en varias regiones del sistema nervioso central[48] como el núcleo accumbens, el cual se encarga de clasificar las sensaciones que percibimos, negativas o positivas como el placer o el castigo. Esta también puede ser estimulada por los placeres como comer influenciando el estado de ánimo y la función intestinal, relajación, autoestima y concentración, ya que también se sintetiza en las células del tracto intestinal, regulando sus movimientos. Todos los estudios realizados acerca de esta sustancia explican las posibilidades terapéuticas y su contribución a nivel creativo y transformador en los seres humanos. Por ejemplo, los niveles bajos de serotonina pueden ocasionar pérdida de memoria, sueño, tristeza, agresividad, y los niveles

[48] Revisado en https://www.lifeder.com/serotonina/

altos pueden ocasionar ansiedad, alucinaciones y euforia. Se conectan entonces, todos los lóbulos de nuestro cerebro desde el lóbulo occipital

responsable de la percepción visual, hasta la parietal encargada de la interpretación sensitiva general del cuerpo. Recordemos que, en la interpretación del gusto por la comida se suele decir que el gusto entra por los ojos.



Figura 29. Archivo personal Alba Cadena. Arqueología de la comida. Museo Nacional, Bogotá. 2019.

Con esta investigación-creación busco reflexionar acerca de otros modos de relación entre estos elementos de nuestra corporalidad a través de prácticas que estimulen la creación de estados de bienestar para la re-existencia, ya que como hemos observado, la medicina occidental trata algunos trastornos emocionales con medicamentos farmacéuticos que pueden conducir a nuevas patologías. También quiero denotar que, esta sustancia (serotonina) cumple una función relacionada con el placer que, junto a la dopamina, permite la experimentación de sensaciones gratificantes, como el orgasmo sexual y el placer que se despliega cuando comemos algo que nos gusta.

4.3.2 Relaciones con la comida desde la antropología de los sentidos.

Durante las conversaciones con mi madre he pensado mucho en lo que nos gusta comer y el mismo gusto que se me ha ido despertando por cocinar. Probar diversos platos o comidas para saborear aquellas cosas que desde chica no como. Mi madre a su vez me cuenta todo lo que tenían que hacer para cultivar y luego recolectar los alimentos para preparar en la casa en el campo. Desde el desayuno hasta la cena y los pasabocas entre comidas. Todo esto me hace pensar en la diversidad de comidas que hay en el mundo, lo que cada región según sus costumbres ha llevado generación por generación y también la capacidad creativa de las personas que han permitido no solo conservar comidas ancestrales y a su vez crear nuevos platos basados en aquellas búsquedas de antaño.
"Es entonces cuando el ser humano, en su calidad de artista, quien materializa en un platillo una infinidad de sentimientos que busca traducir en sabores y aromas, convierte a la comida en una experiencia sensorial, y, además de deleitar los sentidos, crea una gran cantidad de emociones y lazos sentimentales entre los comensales que difícilmente se rompen…"[49]

[49] Cocina y arte. La doble significación de la gastronomía. Lina Sarai Mejía López, Ricardo Hernández López, Edith Mejía Castillo. Culinaria. Revista virtual especializada en gastronomía. UNAM Julio-diciembre 2013.



Figura 30. Museo de Antropología CDMX, México 2019. Archivo de la autora.



Figura 31. Museo de Antropología CDMX, México 2019. Archivo de la autora.

Los seres humanos como omnívoros comemos de todo, pero, así como ponemos límites por miedo a que nos cause daño también desplegamos la creatividad para permitirnos darnos el gusto de comer lo que nos hace bien.
"Nos deleitamos en la diversidad. En tiempo de sequía podemos irnos a otra parte o cortar un cactus o cavar un pozo. Cuando la plaga de langosta destruye nuestras cosechas, podemos comer plantas silvestres y raíces" (Ackerman, 1992, p. 162). Así, con el tiempo, cuando en nuestros grupos familiares o sociales nos acostumbramos a un sabor lo hacemos parte de nuestra dieta, y lo enseñamos a nuestros hijos para que se conserve la costumbre a través de una receta que se vuelve parte de una especie de ritual de familia. "Los pueblos primitivos vieron la creación como un proceso a la vez personal y universal; el suelo produce comida…La lluvia cae del cielo e impregna la tierra, lo que hace surgir la fruta y el grano de la carne bronceada de la tierra…" p. 160.

Cuando nos reunimos en familia entonces preparamos la comida que se heredó de la abuela o de la madre. En mi familia por ejemplo recuerdo mucho que mi madre preparaba los alimentos con todos nosotros en la cocina porque en algunas ocasiones no teníamos más que la luz de las velas y debíamos cuidar de que no se acabara. Entonces mi madre nos reunía en la cocina para comenzar a preparar las arepas de maíz, generalmente en la cena.
En otras ocasiones cuando el sol abrazaba muy fuerte mi madre se sentaba sobre una piedra o cerca de la cocina para preparar las verduras, pelar las papas, o despellejar los ajos para la sopa. Algunas cosas que yo hago cuando preparo la comida las hago sin pensar, es algo que hago tal vez por instinto o porque en mi inconsciente sé que lo guardo de mi madre.
Ella al igual que mi abuela cocinaba mucho, demasiado. Todo el día, todos los días. Lo hacían para la gente que trabajaba en las fincas, cafetales, obreros, empleados o familias dueñas de fincas. El gusto por la cocina es algo

natural porque, así como gusta cocinar gusta comer.

Yo cociné para mi familia cuando era adolescente, a veces no me gustaba porque me decían que tenía que hacer, pero cuando era yo quien tenía la libertad de hacerlo a mi gusto, lo disfrutaba mucho. Recuerdo que me decían que ya había aprendido bien como una especie de aprobación de que sabía hacer la receta. Luego se va probando y la creatividad aflora y ya se vuelve un estilo propio como cuando se hace una performance que de tanto probar maneras uno crea su propio estilo.

La comida en familia siempre significo un lugar de tregua, o reposo de los conflictos. Ahí se olvidaba la discusión o la pelea y se limitaba toda la gente a comer, disfrutar, saborear y el placer de comer limaba las asperezas. Todavía funciona así. El comer con las manos es y ha sido una costumbre que viene de la cultura del campo; la indígena y la africana, incluso en muchos lugares del mundo aún se conserva esta forma de compartir, por ejemplo, en la India muchas de las recetas se comen con la mano.



Figura 32. Museo de Antropología CDMX, México 2019. Archivo de la autora.

La comida como proceso de creación es constante, allí nos encontramos todos los que cocinamos y ofrecemos a los demás, es un acto de seducción con el cual nos acercamos y nos encontramos con los que queremos. Es un proceso creativo y corporal del cual hacemos parte todos los seres vivos. Se configura en nuestros procesos de conquista, de comunidad, de sobrevivencia y también tiene relación con nuestra sexualidad. El apetito por ejemplo es una palabra que se usa para hablar de estas dos manifestaciones, cuando tenemos hambre puede usarse también como referencia a la comida o al sexo, cerebralmente gracias a los efectos de estimulación de los neurotransmisores como la dopamina y la serotonina. Las ganas, el gusto y el placer también son conceptos que relacionamos en ambos sentidos.

"Usamos la boca para muchas cosas; para hablar y besar, tanto como para comer. Los labios, la lengua y los genitales tienen los mismos receptores nerviosos, llamados "bulbos terminales de Krause", que los hacen hipersensibles. Hay una similitud de respuesta entre todos esos órganos" (Ackerman, 1992, p. 161).

La boca parece que cambiara con cada sabor, con cada nuevo ingrediente con cada nueva materia. Se transforma el gusto, un día puede que un sabor sea agradable pero luego se vuelve simple y necesita de algo nuevo. Por eso se va transformando la comida, también el cuerpo, también el afecto. Se transforma también la forma de nuestro cuerpo "Tenemos incisivos para morder la fruta y molares para moler semillas y bayas, así como caninos para desgarrar la carne" (Ackerman, p.163)

Los sentidos involucrados en estos procesos no se pueden separar, sino que, al contrario, están activados de manera simultánea para llevarnos en último término, en un viaje hacia la sensación del placer, un sentimiento de satisfacción corporal que se nos sale por el alma. Este sentimiento es mucho más potente cuando comemos en compañía y es por

eso que también resulta muy placentero cocinar para otros. Tal vez por eso es que cuando comemos entre familia se transforma en una acción cotidiana muy favorable para nuestro bienestar. Hemos escuchado decir que "no es saludable comer en soledad" o personas que conozco que no comen porque según ellos "me da pereza cocinar solo para mí" aunque en ocasiones puede resultar un acto de amor propio como yo lo hice durante algún tiempo cuando tuve que irme de casa.

Para comer se pasa por todos los demás sentidos. Cuando nos llega un aroma de inmediato lo visualizamos y nos imaginamos su tamaño, su textura porque la recordamos o porque queremos llegar a ella. De inmediato movemos la lengua y mojamos los labios, saboreamos y "se nos hace agua la boca" decimos cuando algo nos deleita demasiado y no lo poseemos. Cuando tocamos la comida que queremos las papilas gustativas se alertan y producen saliva, es cuando recordamos un sabor o añoramos tenerlo en la boca. "Con la punta de la lengua gustamos las cosas dulces, las amargas con la parte posterior; las agrias, con los laterales, y las saladas con toda la superficie, pero sobre todo con la punta delantera." (Ackerman, 1992, p.168) Este tacto gustativo de la papila[50] que viene de la olfacción y pasa por la imaginación como una pupila gustativa para terminar en la gustación, sucede de manera mágicamente rápida e igualmente permite que nuestro cuerpo se llene de sensaciones, emociones y sentimientos que nos llevan a lugares, momentos, personas y un centenar de motivaciones relacionadas con nuestros afectos más profundos, así como experiencias que tal vez hemos olvidado y que es atraída por estos olores, texturas o sabores. Los sabores que resultan en un proceso de gustar diferentes materialidades desde la experiencia hacen que dichas sustancias dulces, acidas, saladas, amargas, aceitosas, duras, secas, suaves, o agrias se entremezclen en nuestras vidas con lo que sentimos como metáforas de nuestros momentos de felicidad, soledad, amor, desolación, romance y en general pasen por nuestra cotidianidad de un lugar a otro en un juego emotivo. Corporalmente pasa de nuestras manos, de los dedos a nuestra lengua como un acto banal pero lleno de profundidad en nuestra memoria afectiva.

Este proceso de reconocimiento a través de la consciencia de los sentidos es muy importante en mi proceso creativo en performance porque el uso de la comida que ya se había manifestado alguna vez, no lo había llevado (conscientemente) hacia la reflexión desde la experiencia familiar. Por eso es que este proyecto empieza "mal" pero termina "bien". A través de todo el proceso de investigación- creación me he dado cuenta que existen muchas sensaciones, emociones y sentires que se escondían a través de las inter-sensibilidades de los sentidos desde la tactilidad, el olfato, la visualidad y el gusto- disgusto desde mi experiencia familiar, y esto a su vez, me introduce en nuevos estados de comprensión acerca del amor. Cómo huele el amor, como se siente el amor, como es tocar el amor, como sabe el amor. Ese amor que pensé por mucho tiempo se escondía porque no me quería ver. Surgió entonces a través de la comida.

La comida de mi madre y la mía se parecen mucho. Tanto que cada vez que preparo algo -ahora en el confinamiento lejos de ellas, de mi hermana y de los demás de mi familia -siento que cuando cocino estoy en familia. Pienso en la suavidad del sudado de pollo, del guiso que me enseñó mi madre, cuando pasa

[50] En inglés las papilas gustativas se llaman *buds*, capullos; la denominación proviene de dos científicos alemanes del siglo pasado, Georg Meissner y Rudolf Wagner, que descubrieron los montículos de células gustativas, solapados como pétalos. Una historia natural de los sentidos, Ackerman, 1992, p. 169.

por mi garganta, el tomate maduro y rojo que sembraba ella en la parcela y que yo arrancaba para comerlo como una fruta húmeda. Cuando toco la masa, por ejemplo, me transporto en el tiempo y veo mi hogar en el que crecí, disfruto mucho la comida, las frutas, el aire, las noches con estrellas sobre nosotros. Cocinar es un proceso cambiante, también lo es el proceso creativo artístico y ahora la mezcla de las dos acciones es una oportunidad para compartir una parte del conocimiento que nos alimenta todos los días.

Lo resalta Ackerman cuando afirma que "dos personas nunca sienten el mismo sabor de una misma cosa." Es así como nuestros gustos pueden cambiar ya sea por costumbre o porque queremos abrir nuestra mente a nuevas ideas o porque las condiciones biológicas, culturales y sociales así nos lo exigen "la saliva de cada uno es diferente y distintiva, condicionada por la dieta, por ser o no fumador, por la herencia, quizá incluso por el humor" (Ackerman. 1992, p.171) al respecto, recuerdo que mi madre siempre que cocina está de muy buen humor. Generalmente se ríe mucho, disfruta conversar y cuando se trata de hablar de la comida o prepararla aún más. Siempre se alegra cuando le pregunto cómo preparar algo de lo que ella tiene mucha experiencia. Se ríe y me dice "Ahh eso es muy fácil" luego comienza a explicar detalle a detalle como una receta aprendida como algo sagrado. De estos cambios que se dan a través de los sentidos en la comida, podemos deducir la capacidad creativa que emana de la acción de cocinar y también cómo el gusto es cambiante.

4.3.3 Los sabores de mi madre

Cuando yo era pequeña no me gustaban ciertos sabores que de grande disfruto mucho. Un ejemplo de este cambio es el chontaduro, que es un fruto de palma que mi padre solía comer y tengo una asociación del bronceado de la piel de él con el color del chontaduro, pero también del olor que llega de los carritos de vendedores y que me es muy agradable. El dis-gusto estaba en el sabor, porque al probarlo me resultaba demasiado simple, seco y arenoso. Con los años aprendí a comerlo y disfrutarlo; lo relaciono con el dis-gusto que tuve con él debido a su abandono que con el tiempo se fue suavizando. Estos sabores que muchas veces no nos gustan o nos resultan prohibidos ya sea por costumbres sociales o porque nuestro cuerpo no está acostumbrado en ocasiones ordenado por la razón, con la apertura de la experiencia sensible amplían nuestra posibilidad de disfrute lo que a su vez expande nuestra experiencia de vida.

Así como desde el origen como primitivos aprendimos con el tiempo a cazar y recolectar para sobrevivir hemos aprendido a perder ese sentido del equilibrio, a desperdiciar, a consumir dejando de lado lo que nos procura tranquilidad y salud.

Cuando dejé mi casa empecé a comer mal y no veía la necesidad de disfrutar mientras comía, pero eso es algo que con el paso de los años se extraña. Por eso siempre volvía donde mi madre a compartir la cocina y a conversar la comida. Comencé a comer más frutas porque me di cuenta que le hacían bien a mi estado de ánimo. Preparaba jugos haciendo mezclas nuevas. En esta experiencia de investigación creación las mezclas han hecho parte como metodología creativa. Hacíamos con mi pareja un juego con el jugo; se trataba de adivinar que nuevos sabores tenía la mezcla antes de comenzar a comer. La sensualidad de los sabores nos hacía reír.

4.4 Corpo-grafía como metodología e investigación-creación

Parto de la experiencia corporal y de vida creando algunas relaciones desde las valencias de Arturo Rico Bovio y algunas huellas del cuerpo, observaciones desde lo

social y personal y algunas transformaciones de las cuales he tenido experiencia a través de la creación y la reflexión corporal.

Para realizar la corpo-grafía primero releí la información acerca de las valencias de Bovio y dispuse papel cartulina blanca en el piso me acosté y mi pareja me ayudó haciendo el croquis de mi cuerpo. Luego señalé las valencias para comenzar a comprender como todas dialogaban entre sí, pero me di cuenta que sobre salía la física, social, la psíquica y la energética a partir de mi historia personal. Aunque creo que todas se manifiestan simultáneamente.

Luego dibujé las valencias con colores diferentes y me dispuse a señalar con dibujos o símbolos algunas partes del cuerpo con algunos textos acerca de recuerdos, palabras, impresiones o huellas que quedaron allí. Cosas que me dijeron personas, o que me hicieron sentir en determinadas etapas de mi vida. Algunos textos surgen de recuerdos de acciones directas sobre mi cuerpo como huellas de violencia o acciones directas como una cirugía a los 4 años. También algunas palabras que determinaron mi manera de comportarme o de ser en el mundo. Miedos, negaciones o cualidades que señalé en algunas partes del cuerpo, como extremidades, corazón, cabeza, manos, pies, garganta, pechos, la boca y los ojos.

Terminé de escribir textos que evocaban mi proceso y confrontación personal o la manera como me veo en la actualidad. Luego comencé a escribir en las partes que seleccioné de mi cuerpo con un color negro, directamente sobre la piel, algunas cosas como respuesta al texto que escribí en el papel. En algunas partes del cuerpo dibujé símbolos y escribí frases de reconciliación con dichos recuerdos o huellas y en otras partes del cuerpo donde todavía me siento inconforme o afectada. Luego me tomé una fotografía a cada parte del cuerpo dibujada con las improntas y me volví a acostar sobre el croquis de mi cuerpo para tomar una foto final. Fue como crear un diálogo entre las huellas y textos del papel y lo que escribí en mi piel para reconocer mi existencia.

Hice una lista de aquellas huellas o marcas corporales

- El diente, un pólipo en el útero, cicatriz en el cráneo occipital por caída (desmayo) 4 puntos. Cicatriz en centro del cuerpo por cirugía intestinal (cirugía)

- Dedos torcidos, uñas comidas (nervios, inseguridades)

- Golpes en brazos, cabeza y piernas, (sensación muscular rígida)

- Dolor articular, exceso de movimiento, rigidez en articulaciones descalcificación-descalificación, dolor en el fémur, dolor de rodillas, tobillos y muñecas.

- Quedarse trabada o inmóvil por dos semanas, dolor y miedo a perder la movilidad.

- Las formas del cuerpo como piernas o espalda reciben críticas de la sociedad como parejas, amigos, amigas, y familia.

- Búsqueda de sanación del dolor.

- Consumo de medicamentos.

- Manos de hombre, venas brotadas, manos feas. (Me lo dicen los hombres o parejas)

- Corazón: cambio del ritmo cardíaco, taquicardia, ansiedad y estrés, angustia.

- Palabras que me dicen o me decían: chiquita, enana, torcida, huesuda, bruja, ojos chiquitos, india, tetona, la espalda torcida, artista encorvada.

- Palabras que me decían con rabia: perra, zorra, enferma, loca, resbalosa, no sirve para nada, horrible, todo lo hace mal, cállese, no diga nada. Usted no sabe de eso. Una mujer no sirve para eso. Usted no

puede. Usted no me da la talla, usted no es la de mostrar.

- Ser mujer, hija, hermana, trabajadora, docente, amante, amiga, muchos roles sociales y cumplir en todos para poder ayudar a la familia.

- Sexualidad, reprimida en ocasiones, algunas veces mis parejas me critican mi cuerpo físico y mi forma de pensar o decir, también que me gusta mucho sentir placer, falta de deseo. Críticas hacia mis momentos de disfrute o placer.

- Cicatriz en el labio por cortada con un hacha.

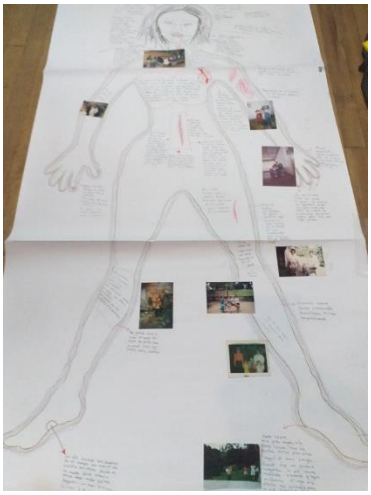
- Tirones de pelo, por celos o rabia

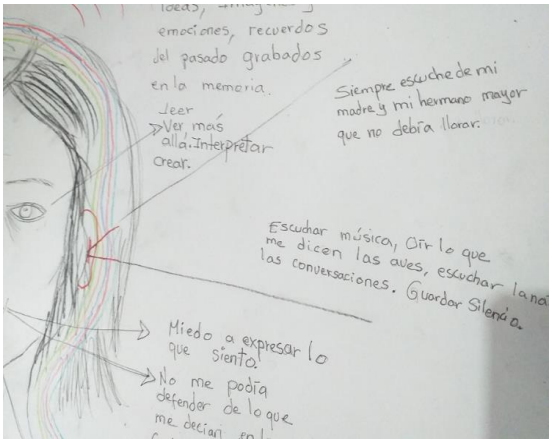
- Empujones y cachetadas, por peleas por celos, para callarme o por dominación.

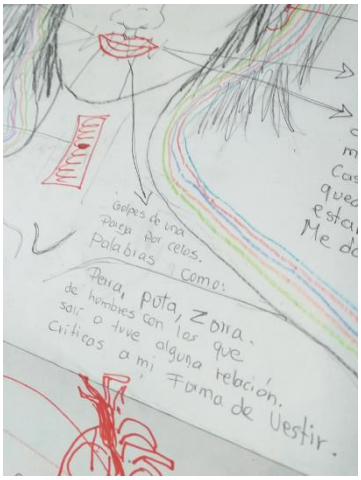
- Caricias y abrazos de amigas, amigos, parejas. Abrazos de familia.

- Amor propio, masajes, ejercicio físico que me da relajación y placer. Tocarme. Cuidarme en la alimentación. Dejar algunos vicios y costumbres insanas. Mejor respiración, búsqueda de alternativas de sanación, disfrute y amor propio. Amar como quiera.

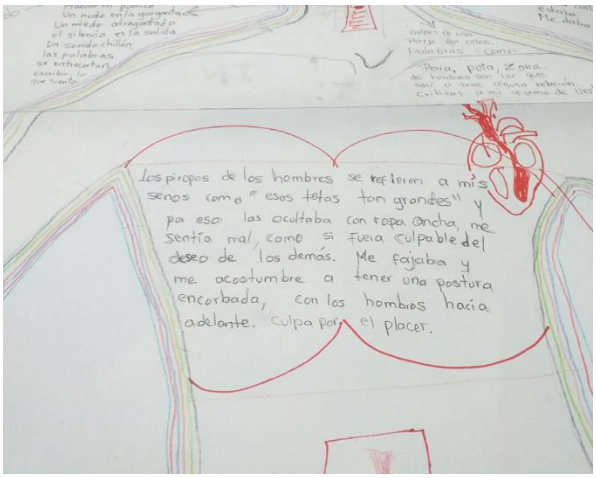
Ahora amo mi rostro, amo ver mis flacas manos que son capaces de desenterrar las ganas de mi espíritu. Hoy me miro las cicatrices que en otros tiempos me hacían bajar la cabeza y les digo con sutileza, ustedes son mis hermosas grietas. He tocado mis relieves a través de mi piel desde el suelo hasta la imaginación. He descubierto otros goces y otras penumbras, y todas ellas me hacen estremecer en autoconocimiento. Me he frotado con las sensaciones que antes me hacían llorar pero que últimamente solo me hacen florecer, porque me he reconocido potente. Porque he descubierto las formas nuevas que a otros hacían palidecer, porque me he descifrado como no era para ser otra mujer. Tengo las venas como ramas de donde fluye la respiración. Tengo las piernas como rocas y las caricias como hojas que el viento deja mover.

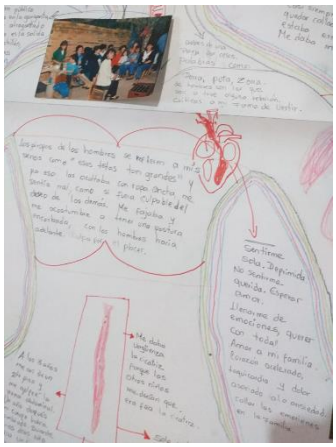


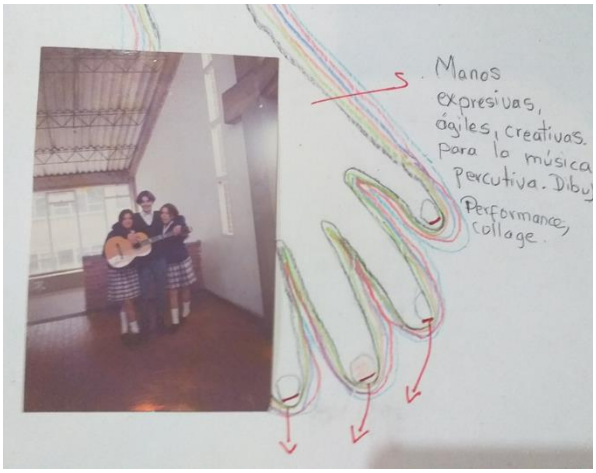


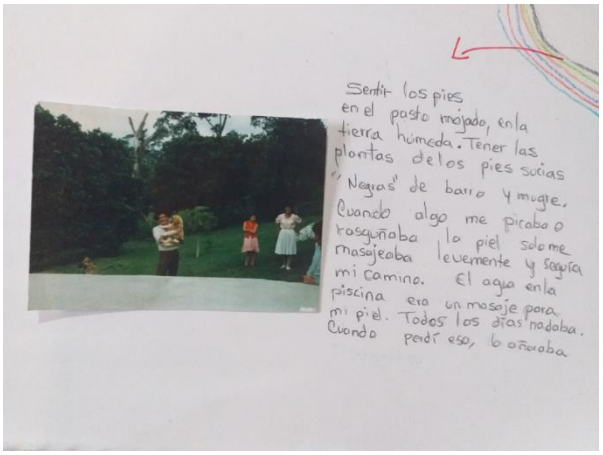


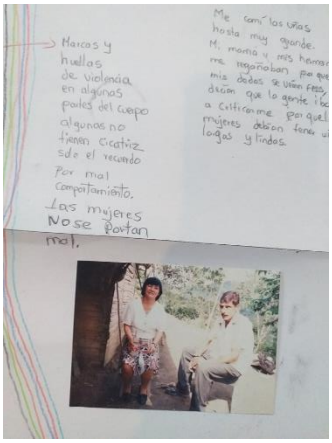
Figuras 33, 34 y 35. Corpo-grafías para taller creativo II con Sonia Castillo.











Figuras 36, 37, 38, 39 y 40. Corpo-grafías para taller creativo II con Sonia Castillo.

4.5 Fotoperformance basado en corpografia: Cuerpo “rayado”



Figura 41,



Figura 42,



Figura 43,



Figura 44,



Figura 45,



Figura 46,



Figura 47,

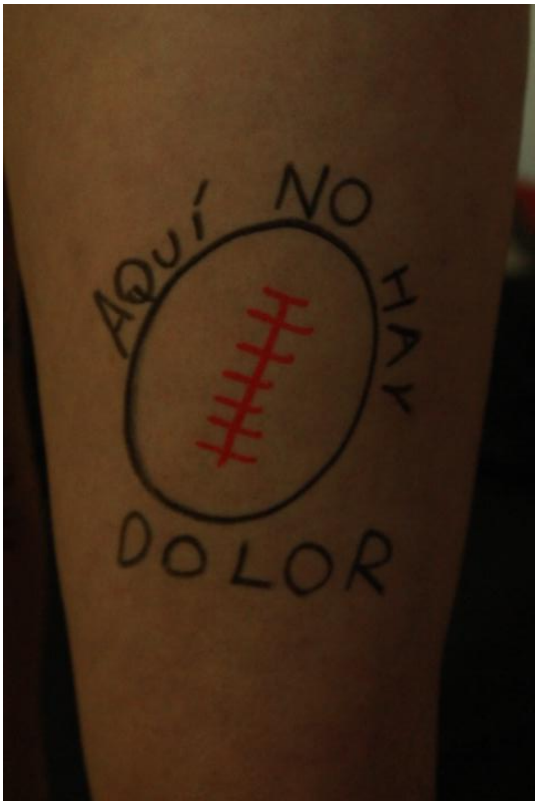


Figura 48,



Figura 49,



Figura 50,





Figura 51,



Figura 52



Figura 53,



Figura 54,



Figura 55,



Figura 56.

De la figura 41 a la 56, fotoperformance, resultado de la corpo-grafía para Taller II. 2019

4.6 Laboratorio de los sentidos "El Festejo": una experiencia performativa

Para la clase de Taller II con la maestra Sonia, se crea el laboratorio en grupo que buscaba crear un espacio de experiencia a través de los elementos teóricos que arrojó la lectura del texto Prosaica 2 de Katya Mandoki. En este caso trabajamos las siguientes somáticas a través de la realización de una fiesta o festejo donde se unificaron diferentes acciones performativas de la cotidianidad que observamos en una fiesta. (Grupo del laboratorio: Javier, Ingri, Crístian, Viviana y Alba)



Figura 57. Foto: Residuos de comida. Por Alba Cadena. Laboratorio de los sentidos. Taller II con la maestra Sonia Castillo. 2019.

La comida: Cocido campesino o poteco de campo (Receta de mi madre que recuerda de las reuniones o fiestas en el campo) Esta receta me la contó mi madre con detalles: Es un cocido que se prepara con Plátano popocho, Yuca, arracacha, papa, pollo y hogao, - por cierto, una receta muy variada de la receta tradicional- primero se van agregando los ingredientes de acuerdo a la duración de cocción, del más duro al más blando, en el orden anteriormente descrito. Como nos recuerda el investigados de la cocina colombiana, Carlos Ordoñez Caicedo[51]: "Viejas y nobles fuentes revelan los platos combinados: los cocidos de chuguas, cubios, hibias que espesan las mazamorras boyacenses tienen un claro sabor indígena". Mi madre me aconsejó que no le agregara arracachas porque hay gente en la ciudad a la que nos le gusta mucho. Una ironía total pues en los tiempos de la conquista este tubérculo se volvió popular entre los sabores del nuevo mundo, "Los conquistadores aprendieron a gustar de estas raíces duras que se sacaban de la tierra: La yuca, la arracacha,

[51] Ordoñez, Caicedo. C Gran libro de la cocina colombiana. Biblioteca básica de cocinas tradicionales de Colombia. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2012.

la mandioca, se volvían tiernas y sabrosas al calor de las brasas. Y los comedores de la colonia conocieron el refinamiento de las mezclas”

Luego se prepara el hogao. En esta fiesta mi madre me indicó la manera como se preparaba el cocido para luego indicarle a mi compañero Javier, quien me ayudó a cocinar. El hogao lo preparé con las indicaciones exactas que mi madre me hizo por teléfono, pues, aunque parezca una preparación sencilla, tiene unos tiempos precisos de cocción para que no pierda los sabores naturales del tomate y la cebolla. Me di cuenta que a mi madre le gusta mucho contarme acerca de lo que vivió en el campo y sobre todo de la cocina. Ella siempre trabajó de cocinera y mucha gente admiraba la manera como lo hacía. A mí también me gustó mucho reconocer que me gusta preparar estos platos típicos de la cocina campesina. Puedo ver entonces que ahora cada vez que llamo a mi madre o me reúno con ella para preguntarle este tipo de cosas, nos sentimos muy unidas y nuestras conversaciones se hacen largas y amenas. Ella es muy detallista cuando me explica cómo se deben preparar los platos, también dice que no se usaban cubiertos, ni cucharas, y que no recuerda que la gente se lavara las manos. Para Este cocido se sirve en hojas de plátano previamente ahumadas en un mesón grande y se sirve sin platos ni cubiertos porque en el campo, como me dice mi madre, la gente se reúne a comer con la mano en ciertas reuniones de campo donde se invita a los compadres, familiares y obreros y no es necesario usar utensilios. Agrega que la comida se disfruta más de esta manera. La bebida era el guarapo, jugos de fruta o la cerveza. Al cocido campesino se le pueden agregar otros ingredientes, pero este es el más sencillo y quisimos compartirlo con nuestros compañeros de taller II.



Figura 58. Fotografía: Alba Cadena, Laboratorio de los sentidos, taller creativo II. 2019.

Para el laboratorio se tuvieron en cuenta algunos elementos para unificar la fiesta, los cuales presentamos en un texto. Y también usamos un instrumento tipo encuesta para recoger algunas valoraciones que sirvieran a nuestros trabajos. Los cuales presento a continuación:

a. Texto introductorio.

   El presente laboratorio interpondrá la práctica de fiesta para desarrollar las propuestas de investigación de cinco estudiantes de la maestría de estudios artísticos. La fiesta como práctica se manifiesta de acuerdo con las condiciones sociales en que se desenvuelve. De esta manera las permanencias, cambios, mutaciones o rupturas que experimenta son estados propios que tienen una relación con lo social, la música, el juego, la comida, el baile y el ritual.

Con el objeto el juego tomará un papel, logrando modificar el gesto, evocar recuerdos y generar diálogo a partir del hecho relacional.

Desde la música y el baile, es desde donde entenderemos lo somático con el movimiento, acercamiento, contacto y observación del cuerpo, es esta la imagen

que se busca para dar pie al paréntesis social que presenta la fiesta.

En la práctica del festejo como elemento unificador en las inter-relaciones familiares y sociales, la comida, y con ella las maneras en que se come, son también manifestaciones táctiles que se dan en las performatividades cotidianas relevantes en esta experiencia colectiva. De esta forma se van integrando diferentes aspectos que nutren la fiesta hacia una experiencia de los sentidos.

Otras formas de cocinar (cocido campesino) permiten indagar sobre el intercambio sensible que hay al mezclar los sabores de sus ingredientes (papa, yuca, arracacha, pollo, plátano, hogao), su forma de presentarse en la mesa, retornando el uso de la hoja de plátano para disponer una mesa comunitaria y las interacciones sociales que en ellas se plantean como laboratorio de experiencia somática de intercambios sensibles.

b. Según su experiencia responde las siguientes preguntas.

1- Según esta experiencia táctil: ¿Qué sintió al comer con la mano?

2- Describe su sentir a través de su postura, temperatura, tacto en el momento del baile.

3- describa su sentir desde el baile proxémica somática (Este tipo de proxémica consiste en mirar o no al otro, situarse espacialmente cerca o lejos del otro, tocarlo o no y de qué modo, sonreír o ser indiferente.)

4- Describa su sentir a partir de la experiencia táctil al comer en grupo, cómo siente a los otros y a sí mismo/a.

5. Y, en relación a esta experiencia responda la pregunta: ¿Cómo nos tocamos cuando estamos reunidos en torno al festejo?



Figura 59. ¿Qué nos queda del festejo?, laboratorio d ellos sentidos. Foto: Alba Cadena. 2019

Estos ejercicios de exploración performática me han permitido desocultar, desenterrar y visibilizar muchas de las razones por la cuales a partir de mi historia de existencia, escogí la ruta de la performance como un camino con el cual restablecer y crear una nueva existencia entre ellas aquellas marcas de violencias en mis relaciones afectivas, familia y parejas ya que están cruzadas por rasgos culturales similares cuyas contradicciones revelan cómo esos afectos sobrepasan sus propias fronteras. Surgen entonces otras maneras de tocar con las palabras, de violentar con la mirada, pero también, de querer desde el ofrecimiento de una comida o como con el sabor se puede acceder a los afectos. No solo hay sabor en la boca ni únicamente se toca con el tacto


Digerir para
escribir

4.7. OTROS RESULTADOS DE CREACIÓN

4.7.1 Digerir para decir y escribir (Escritura autopoiesis)

"Coser una Muñeca" Poema y otros escritos.

Escrito en coloquio I Para la acción "Coser una Muñeca" (noviembre de 2018)

Tu IMAGEN en mi mente

Repetición de mi cuerpo que se retuerce

La mente se curte

Recuerda…

YO callejeaba

Pensaba en las voces

Esas voces me gritaban y me abofeteaban

Voces ruines que se fueron diluyendo en la carne, en el hueso, en la sangre…

Con la sangre

de la familia queda la palabra.

Del cuerpo queda la carga.

CALLEJEABA MIRABA HABLABA

Y la gente me acompañaba SOLA

Una historia suelta, otra historia suelta, muchas historias

LAS AMARRO A MI GARGANTA Y LAS suelto

De la mano iba con mi madre. VOLVER. Sus voces también le persiguen

Del olvido ya no recuerda

De la noche y el dolor del cuerpo

Por decir

POR HACER

Por ser

Una vez escapé de repente

Y me dolían las extremidades

Pero ahora que me releo, me duelen los ojos.

Calma

También a mi madre y a mi abuela

Y a la abuela de ella

A LA GENTE EN LA CALLE.

La caricia extraña

Es un miedo ILUMINADO

Estoy aquí como soy

Estoy y desaparezco

Y aparezco

Cuantos caminos

Cuantas veces me fui

Cuantas desaparecí

Ahora el dolor es persistente

Y no comprendo por qué estoy con ustedes

En el pasado veo otros dolores

Acuérdate como me reventabas
Me hago pequeña
Me veo pequeña
Soy pequeña

Desfilo en las noches
En las calles
En las tiendas
En las palabras

Resisto como antes
Re insisto en las confusiones
Me veo, me libero y me sacio
Me bebo, me lavo y me amo

Más
Resisto,
Vivo
Silente.

Una
Otros
Madre
Padre
Yo.

Padre se fue
Madre palabra
Palabra persiste

Repeticiones en el cuerpo
Repeticiones
Golpes en mi cabeza dañada
Se apaga
Se incendia
Se estremece

Insisto
Repito
Camino

UNA PEQUEÑA NIEBLA (Silencio)

En el bosque que imagino
Hay un pájaro vestido de luz.

En el bosque de las fieras silvestres hay una niebla casi feroz
Mientras baja entre las ramas florecidas se deja confundir con los sueños
Un aroma cítrico en sus vientos se mece con la espera.
En ese bosque, nos quedamos dormidos un día todos los seres sin palabras.

Tomate

Acaricio un terreno completamente natural
En un rojo insondable
La piel de un fruto grotesco
que despide su sabor
a través de un inhóspito pensamiento.

Un aturdidor placer

como una tormenta en mi cuerpo.

Mundo táctil

Memoria de una casa viaje

Un sabor antiguo

Campo de comida

La casa de barro y las mujeres dentro

Tocar, oler y comer

Cocina herida

Las manos. Las cosas

Mentiras de sal

Dulce verdad del cuerpo

Bosque de muchos sabores

Perfume, sabor, tacto, garganta y voz

Sumergirse en la guanábana

Sabor familiar

Saborearme

Nos pasábamos el líquido por la lengua,

Llevando su textura hasta los rincones de la boca

LÚLO

El olor agridulce ya se había transportado hasta el túnel

Y ahí se expandía el color.

PAPAYA

Masticar los residuos para identificar

Saborear en la punta para disfrutar

El calor de la mezcla que se deshace

HIERBABUENA

Escuchar el sabor en la garganta

Disipar el placer en la pupila

la imaginación.

AZÚCAR

Haiku

El dolor del sabor

Sonidos lejanos que recuerdan una vida de infancia.

Una cuchara amarga

Esas tardes de recolección en el páramo y el sol adentro.

Garganta amanecida

Con el amargo y último sabor de la cena familiar.

Humo de leña saliendo por la ventana

Imagen vista a través de los ojos de mi abuelo.

La pared está llena de tizne porque mi abuela estuvo toda la tarde escribiendo una historia.

Mis manos estaban tan frías

Tocando el tejido de los pastos que saben a leche espumosa.

Susurro en la boca cuando la sopa me recuerda a mi madre.

Se ha quedado la casa vacía.

Hay un juego de invierno que se hace infinito

Es una niña que carga el agua desde la quebrada.

La soledad no es solo de la lluvia

También bajo el sol se extraña el abrazo.

Se hizo tarde cruzando el bosque

Y el trueno nos recuerda que somos piedras pequeñas.

Amanecemos con la luz.

¿Qué horizonte nos espera cruzando la montaña?

Hay otro horizonte detrás de cada jornada. La noche oculta el paisaje.

Gente del campo alrededor del fuego

Olores calientes desaparecen en sus bocas,

Mientras el ruido del río arrastra sus voces.

Brujas Exquisitas (escritura experimental)

Un sonido exquisito se mete en mi lengua me afloja la **dicha** y me hace saltar de placeres corrientes porque no son distantes son los placeres de todos los días aquellos que siempre me guían donde **nadie me los robe** porque al fin y al cabo son míos como lo es mi **sangre** caliente de tierra caliente de mente caliente de vino caliente que me calienta y te **calienta** se sube por tu cadera y te hace desvanecer de dolor, pero no ese dolor de las flores marchitas sino quizá es el dolor del **PLACER** que también es el que te desquicia te hace chillar de alegría y te lleva y te trae hasta la vendita y desquiciada muerte, más no es aquella muerte de gris y de negro donde te cantan pasito sino aquella muerte de fuego porque te haces la más, la reina de esta y todas las calles, las ventanas, los bares, o los antros como dice mi amiga la **chingona** que me llevó un día a pasarla bien **RICO**… Ese deseo crocante de noches y de días enteros que se asoman por la vida no importa si ya eres vieja, si eres atenta o **despistada** o **LENTA** eso rico que te sale por las manos arrechas o los hombros desnudos que te sirve de prenda el ardiente picante que se te mete por **ENTRE LAS PIERNAS** que te saca gritos de monstruos ancestrales. Eres como yo mujer que con la fuerza de un animal sales corriendo a la calle porque no hay nada en la fiesta, eres como yo una dulce fruta que se sonroja, se madura y se abre cuando el verano o la primavera eres **fruta caída** revolcada o rastrera pero siempre firme y lista, sabes que tu color es **SABOR** que se sale por la piel de tu sexo y que se asqueen los poetas que se retuerzan las tripas **POBRES SUS libros** no cabe una letra maldita con más intención que las de estas brujas exquisitas que también vienen siendo mi madre mi abuela y todas las ancestras con la que un día me voy a reunir así sea solo para preparar un festejo y una gran comilona que nos haga reventar hasta el **FIN.**

Poema acción mínima

Me muevo lento.

El espacio me abraza.

Estoy cansada y mis piernas se quedan quietas

para tomar más aire.

Miro todas las cosas que tengo en la habitación

Los objetos me tocan

están muy cerca.

Los ruidos de la calle penetran mi sentido,

el pensamiento,

el tiempo,

las voces.

El cuerpo caliente me duele

está en la rodilla el dolor que hace que me agache

me quedo en un rollito

aire por mi nariz

la boca amarga humedece las palabras

El piso me sostiene como la tierra a la planta

El dolor hace que me tenga que quedar callada

como un objeto

sin embargo, el objeto habla

me toca el pie porque está cerca

Las cosas se mueven conmigo

en armonía con el tiempo.

Me he quedado desnuda

la cámara me observa.

En esta primera etapa de mi indagación escribí este ejercicio autopoiético, catártico al tiempo que escribía la genealogía que en un primer momento me resultó muy incómoda, quiero decir, muchas cosas fueron apareciendo a medida que el ejercicio de la memoria me iba develando cosas que tal vez quise olvidar, sin embargo, muchas imágenes poderosas han traído consigo múltiples, personas, materiales, objetos, caricias, vivencias, aromas, sabores, palabras, sensaciones que se han develado a través de la poesía.



Figura 60. Mango manzana. Archivo de la autora

4.7.2. Evocaciones del campo: Mi experiencia con los pájaros invisibles (Audiciones propuestas por la maestra Sonia Castillo en Taller creativo de donde surgen algunos escritos)

En las mañanas el copetón me despierta. Entre las 4: 30 y 5: 30 de la mañana soy invitada al concierto. Abro los ojos porque un silbido fino atraviesa la ventana, la cortina, pasea por las cobijas y se entra en mis oídos, se condensa en mi membrana empujando mis párpados. Luego un trinar repetitivo me recuerda que ya casi comienza el día pero que me puedo quedar otro ratico arrullada por sus voces. Es un silbido dulce que se eleva y luego desciende, una frase sonora que está viva. Hay un silencio y vuelve. Es un canto entrañable, que me lleva en el tiempo al lugar donde crecí. En ese campo de tierra caliente donde esta especie se junta con otras aves para rellenar el paisaje. En Mesitas del Colegio, también me levantaba a la madrugada y como aclaraba más temprano estos cantos se alcanzaban a mezclar con mis sueños infantiles.

El diálogo con otros pájaros invisibles inicia poco a poco, van entrando como en una orquesta otros cantos, están en bandada. No los puedo ver, solo se escuchan sus entradas y salidas como en una canción acompañada por la noche que poco a poco se transforma en día. Es calma. Me hace pensar en el afuera, la humedad de las hojas y los pastos, el leve movimiento de las ramas con el viento que despierta.

De fondo está el cielo en un color que va del negro, al gris y al azul amarillado y, maravillado con él, el trino de dos o 3 o 6 copetones que festejan la aparición de la luz. Cuando yo era niña, el canto de los pájaros me acompañaba de camino a la escuela, en la vereda Santa Rita. Aunque ya había amanecido y el sol era cada vez más rechinante, ellos cantaban. Eran muchos, se pasaban de árbol en árbol como si me llevaran de la mano hasta mi destino. Y cuando entraba al salón de clases, seguía escuchando sus voces encima del tejado junto con los golpes de las guamas frescas que caían a montones.

A veces aparece con su pareja, o por lo menos eso creo yo, con la que vive en su nido y cuando no está con ella, es porque es el momento de cortejar un amor con su canto, puede repetirlo por mucho tiempo y nunca se cansa, es su manera de manifestarse, de estar presente, de ser. Algunas veces lo he visto con la mirla que es un poco más grande, con la Tingua bogotana, que no es muy amigable porque se come sus huevos y destruye sus nidos. El canto de la Tigua es más ronco, con una descarga de una respiración como un aletear intenso, y con el colibrí, que es de canto más corto, acelerado y seguido en su sonido, aunque también tiene pequeños silencios como un *staccato*, es mucho más agudo, supongo que debido a su tamaño. En la mañana pueden cantar juntas todas estas aves, pero en el transcurso del día sus cantos se escuchan más solitarios.

Desde un día que tiramos un pedazo de manzana sobre el muro que hay frente a mi ventana, se paran para que les demos pedazos de pan que él picotea mientras levanta su copete y mira moviendo su cabeza en sorpresivos saltos, y que luego deja para que otro pájaro termine. Yo no sabía que les gustaba el pan, pero intentamos un día, cuando un copetón llevaba un tiempo esperando, miraba hacia adentro. Le dimos un bocadito y él iba probando, hasta que notamos que le gustó. Es un muro con un pequeño balcón donde caen las hojas secas y los desperdicios de semillas de los pocos árboles gigantes que quedan en el jardín de los vecinos. Ya han cortado dos; gracias a las quejas de los vecinos porque según ellos sus raíces han “invadido” las casas, amenazando con romper los muros. De un Eucalipto motilado hacia la mitad del tronco, de donde le han salido nuevas ramas de un color verde nieve, saltan dos copetones comedores de moronas de mogolla. Esperan hasta que son percibidos y van dando salticos en el borde

del ladrillo. Comen galletas saltinas, pan francés y trozos de fruta. Este encuentro cara a cara con los pájaros es muy esporádico porque a veces tienen temporadas en las que se esconden por días y solo se escuchan sus trinos a la madrugada.

Somos madrugadores, siempre me han acompañado. Hace dos años vivo en esta habitación en Teusaquillo, antes, pasé por muchas, pero ninguna con pájaros con los cuales charlar, por eso no duraba mucho, buscaba otra casa y otra, hasta que encontré ésta con la ventana que me comunica con la naturaleza, y me recuerda el campo, su tranquilidad y a los seres que más me gustan, los animales. Recuerdo que cuando llegamos con mi familia a Bogotá, habitábamos una casa al sur de la ciudad, tenía dos patios grandes y un día aterrizó un pato de colores; sus plumas eran grises hacia las alas, y cerca de sus patas un color negro intenso. El cuello tenía una parte negra separada de un verde brillante, por un aro blanco, y cerca de sus ojos como dando forma a su mirada el azul del agua profunda. Tenía un sonido ronco en su queja. Estaba desolado y correteaba el patio como buscando una salida. Logré abrazarlo-yo tenía como 13 años- le di agua y migajas de pan, mi mamá me dijo que esa ave venía migrando y que algo la había hecho caer, que tocaba buscarle un lugar natural. Lo llevé al parque Simón Bolívar, en una caja de cartón que terminó mojada y llena de caca. Me subí en un "cebollero" que así se les decía a los buses urbanos y luego de casi dos horas de trayecto y de graznido intenso, lo dejé en el lago. Fue todo un ritual la despedida, creo que lloré, pero también recuerdo que estaba feliz.

Escuchar a los pájaros puede ser muy sanador, y ahora que lo pienso puede ayudar a entrenar el oído musical. Siempre me han dicho que tengo buen oído y que soy buena escuchando, ¿Será gracias al canto de los pájaros?

4.7.3 Etnografía poética

Vivaldi camina conmigo por el campo

17:23

Mientras la orquesta llena un espacio imaginario con el sonido de las flores coloridas, el violín acentúa una danza melódica que va de un lado a otro, se balancea como la mirada con las ramas verdes.

Y parece que brotan, por momentos, nuevas y florecidas ramas que saturan la mirada humana.

Todo un paisaje aparece y el prado se acolchona para recibir a los cuerpos de las aves y de los paseantes.

Serena es la belleza que calma los pensamientos tormentosos, cuando de fondo se perciben leves movimientos de las ramas altas. El sonido de la tarde es brillante cuando el sol acaricia un millón de colores con su calor.

Abrir los ojos para ver al infinito. Poco a poco se esparce la tierra cubriéndolo todo.

Se asoman los rayos como dioses destructores, pero sutilmente derraman alegría sobre las pieles.

Calientan el agua, los bosques y las piedras. El sudor de las cortezas se pega a los ojos y la música discreta se refleja en los ríos.

Los violines se aceleran y corren mientras los demás instrumentos los persiguen, muertos de sed, cansados y calientes se acercan, mientras el violín agudo emprende de nuevo la huida. Así los dedos ágiles y sonoros, toquetean las cuerdas para callarse en la sequía de la noche.

La figura de un árbol tupido pasea por el pensamiento fluido. Otro aparece escondido detrás de su sombra, mientras otros cuatro o cinco se asoman más allá.

El color de la copa verde se desdibuja y se mancha de amarillo, ocre, ocre rojo y café, rojo intenso y no sé cuántos ocres más. Cae una hoja y se encuentra con la tierra cubierta con las hojas muertas que han tapizado las tardes.

Cae otra hoja muerta que llena de vida la mirada de los niños que saltan y arrojan otras hojas a la cara de sus padres. El esqueleto de un árbol. Su silueta oscura se posa frente al sol caído.

El sonido cae como aquella hoja, y vuelve. Se lo lleva el viento. Uno sobre otro, caen los sonidos entrecortados, de un violín que insiste en un mismo sonido. Al fondo están las otras cuerdas soportando la quietud del seco horizonte. Todo se transforma en una caminata feliz.

El cielo está sorprendido, se juntan sus sombras. Se cubren sus sueños.

Un pizzicato de notas que caen. Me mojan, salpican la ropa y se estrellan con el suelo donde se mezclan con el barro. Caen las notas más agudas en el frío, en el rostro. Un ruido rompe la imagen cuando se libera la lluvia con la fuerza de los timbales. Es el violín que aúlla y luego salta sobre el paisaje. Aquí el violín llora, ha llorado ya muchas veces y llora para seguir saltando. La orquesta lo espera para consolarlo en un segundo movimiento. Lo acaricia en un sonido armónicamente caliente alargando sus sonidos como las llamas de una fogata silente.

Y la lluvia sigue llorando, en una escala más aguda, y en otra aún más fina y punzante. Cuando se calma la lluvia, el sonido fluye y se dispersa la mente. Es esa la alegría.

Vivaldi concentra toda la fuerza sonora en la vibración de las cuerdas. Los violines y la música de cámara permiten que la mente del oyente dibuje en cada movimiento paisajes diversos, aromas, y texturas que van apareciendo a medida que pasa el tiempo en su música. Es tan relajante y a la vez tan intenso que me lleva en un viaje de sensaciones y sentimientos, por ejemplo, me puedo imaginar que el frío que describe con sus sonidos me penetra la piel y a su vez en el siguiente movimiento me lleva hacia una cabaña donde me esperan las personas que quiero con un café caliente y una fogata llameante. Estos paisajes que Vivaldi describe son parecidos a los sonidos que recuerdo en el bosque donde conocí a las ardillas voladoras, donde caí al pozo de la quebrada pensando que moriría, sintiéndome desvalida. Al monte de ramas secas que crujían mientras pisaba afanosamente para salir al otro lado del camino, donde por fin se veía mí casa, pequeña y lejana. Me lleva de la cabeza caliente a imaginarme de nuevo, el sol ardiente que me quemaba, pero que en su resplandor musical se hace más dorado, ¿cómo será ese sol donde Vivaldi creció?, ¿esas hojas que crujían cuando arrastraba sus tormentas para llegar a casa y sentarse a escribir sonidos? Esa primavera que estrepitosamente es elegante y sofisticada pero que en mi cabeza busca un ramillete de flores silvestres como la llamada Ojo de poeta, o las que crecían en la maleza que eran de muchos colores, violetas, azules, rosadas, amarillas o naranjas, y que yo me comía porque eran dulcecitas, o que en época de abundancia, metía en una bolsita junto con algunas mariposas que luego soltaba solo para ver como escapaban, creo que eran las violas, que casualidad que también se llamen así, como las de Vivaldi, con las que oscurecía la brillantes de sus violines. Los sonidos dibujan los bosques, los pájaros, los insectos en el piso que se esconden de los pies que corren y el camino de hormigas que trabajan sin descanso. A su vez, estos sonidos, recorren los espacios, la temperatura y los cuerpos, dejando sentir como el frío es un recuerdo misterioso, y la nostalgia puede ser un sonido cálido, dejando vivir, como el viento te mueve el pelo mientras silva en el oído un recuerdo lejano que te hace estremecer, con la intensidad de una orquesta o la suavidad de un sonido infinito que se pega a tu espíritu.

4.7.4 Audición Música concreta: Habitando un lugar en la ciudad

Pierre Shaeffer

Prossopopeé I

Duración: 2:59

Interpretación

Entró un sonido de golpe. Una lata que golpea como haciendo pulsos constantes, o un golpeteo en una puerta, insistiendo, también puede ser un taconeo. Después de unos segundos entra un grito de un hombre, es como un grito en el campo o un llamado familiar. Hay un sonido lejano que parece una sirena como en la calle. Mientras los demás sonidos están dentro de un lugar.

Varios objetos van rellenando los espacios sonoros. La textura, y la vibración de los objetos.

Hay un resorte que es como un sonido digital que empieza bien y luego se distorsiona y termina siendo como una gota que cae al vacío

Algunos silencios me dejan una impresión de vacío espacial y de repente parecen sonidos cortos y suaves que semejan grillos.

Sobre este golpe constante entran otros sonidos que parecieran latas, materiales duros, y algunos silbidos, pequeñas melodías que van mezclando con los gritos y a su vez rellenan e intensifican el espacio sonoro.

La sensación que me da es una casa de inquilinato donde todos dialogan desde sus habitaciones. Una casa vieja con pocos muebles, con un patio amplio donde hay algunos personajes conectados artificialmente.

La voz del hombre dice algunas cosas ininteligibles. Luego de algunos silencios hay unas melodías mínimas con cuerdas. Me recuerdan los tangos, pero luego hay unos pequeños pasos como los estacatos que se hacen con los instrumentos de cuerdas. Y de nuevo las distorsiones electrónicas.

La pieza se desarrolla en el tiempo desde una composición donde los silencios son muy importantes porque le dan un dramatismo constante y el misterio que, en mi caso, produce imágenes en mi mente con las que voy recreando y sintiendo. Este misterio es el espacio que permite que mi imaginación navegue en objetos desconocidos y me permita dibujar en el tiempo una casa en la ciudad construida de recuerdos.

4.7.5 Audición de paisajes sonoros: Cuerpo sonoro

Mapasonoru.com. Obras en patio interior.

Duración: 5:02

Interpretación performativa

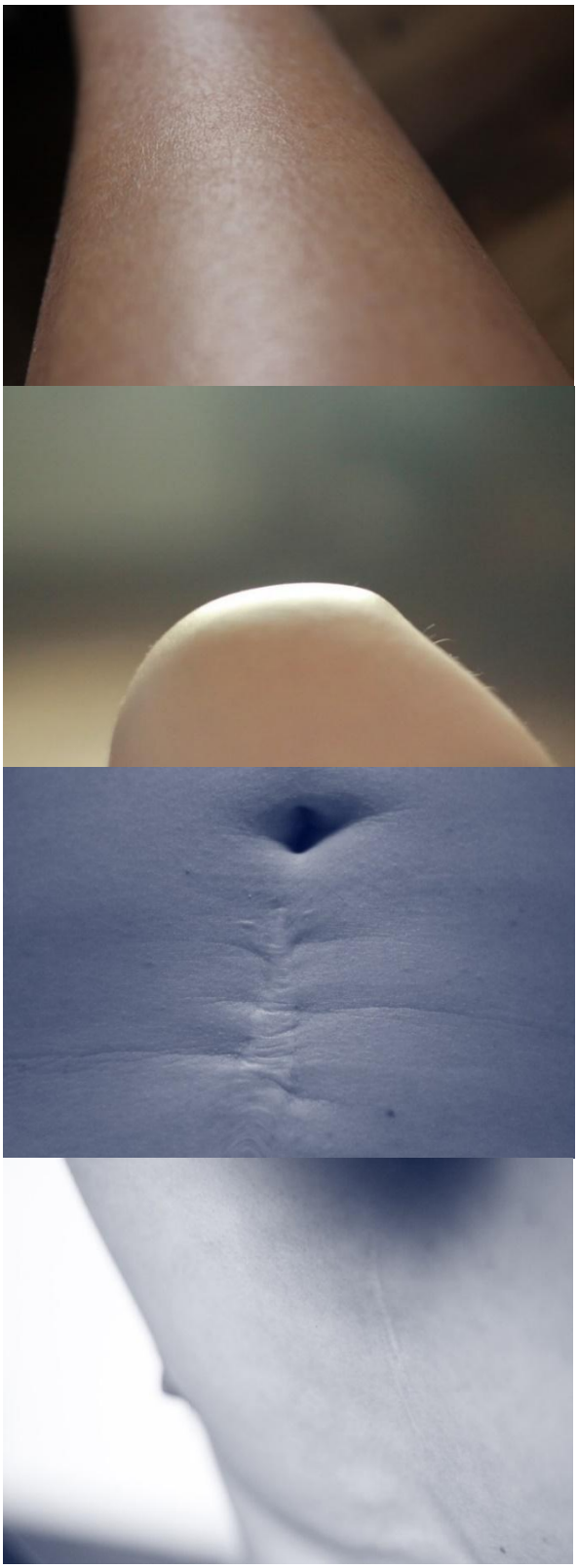
Un motor inicia una intervención que es interrumpida por algunos silencios o descansos de la presión que ejerce al parecer una mano humana que aprieta un botón para que la corriente entre y haga funcionar el motor.

Al inicio es intenso, pero a medida que pasa el tiempo el sonido se hace cansado, este sonido se queda de fondo mientras aparece un sonido parecido a una pala que recoge escombros del piso. Este sonido es parecido a un vuelo de un cucarrón que sobrevuela un lugar cerrado. Pero el ronquido de este motor que en ocasiones es intermitente, es un paisaje sonoro de un lugar de trabajo, de construcción con materiales pesados y duros, que deja ver como algunas personas se mantienen en una actividad constante, casi sin descanso pero que en ocasiones y gracias a los silencios deja imaginar que puede estar pasando, que cosas u objetos están allí aunque no los podamos ver, y cuáles son los esfuerzos de los cuerpos que cargan, arrastran, corren, alzan, perforan, performan, rompen y transforman ese

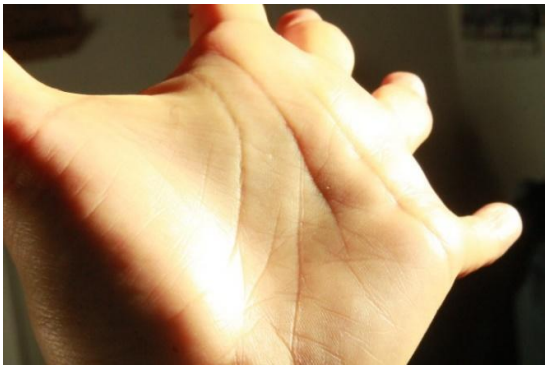
espacio, hasta que finaliza el trabajo. Esto me hace pensar que el sonido constante que se va cansando mientras se desvanece, es un sonido de una actividad repetitiva y la percepción que me ocasiona es de cansancio corporal y una rutina desoladora que conlleva mucho esfuerzo. El trabajo de la acción corporal como una performance en el tiempo, descrita a través del sonido. Donde el cuerpo sonoro dibuja las emociones.

4.8 Piel (com-partir las cortezas)

Ejercicio de fotografía que hago con la intención de señalar de manera visual algunas cicatrices y marcas que quedan en la piel, que con el paso del tiempo quedan como improntas recordando también aquellas circunstancias de dolor, pero también que me hacen reflexionar acerca de la piel como un material de resistencia, una corteza que se regenera para transformarse, para partir las múltiples cortezas que hay, como las serpientes cuando mudan de piel con el paso del tiempo. La piel donde quedan estos dibujos hace parte de nuestras texturas, formas y emociones.











Ejercicio fotográfico “ com-partir las cortezas. Camilo Luna y Alba Cadena. Ejercicio. 2019.


FAGOTOLOGÍAS
DEL QUERER(SE)
Propuesta
metodológica

4.9 FAGOTOLOGÍAS DEL QUERER(SE) contribución metodológica.

Acciones del compartir el querer(se) comiendo con las manos, transformando experiencias cotidianas.

La Fagotología como estrategia metodológica de autopoiesis, es una propuesta que surge en este punto de la investigación integrando de manera desfronterizada diversos elementos para la creación de experiencias a partir de las intermaterialidades de la comida (y otras materialidades surgidas desde la transformación de alimentos y corporalidades) en su relación social en contextos de resistencia y re-existencia.

Entre ellas está la escritura apoyada en el relato autoetnográfico, la creación de acciones donde se exploran las cualidades infinitas de la comida, la acción de comer con la mano como un acto emancipador de convenciones sociales alrededor del alimento y, los reflejos (como metáforas del espejo) del ser mujer en un contexto social determinante de violencias. Proceso reivindicador de empoderamientos diversos y emocionalidades dirigidas al querer(se). Esta estrategia se apoya en los diálogos y conversaciones alrededor de la comida con diferentes personas en diversos escenarios teóricos y prácticos.

Esta propuesta metodológica como una respuesta a la pregunta de investigación-creación, es una contribución metodológica y creativa de investigación-creación a la línea de investigación y al campo de los Estudios Artísticos en Colombia.

4.9.1Relatos del cuerpo sobre la comida.

Saborearme

Nos pasábamos el líquido por la lengua,
Llevando su textura hasta los rincones de la boca
LÚLO
El olor agridulce ya se había transportado hasta el túnel
Y ahí se expandía el color.
PAPAYA
Masticando los residuos para identificar
Saboreando en la punta para disfrutar
El calor de la mezcla que se deshace
HIERBABUENA
Escuchando el sabor en la garganta
Disipando el placer en la pupila de la imaginación.
AZUCAR

Conversando con mi madre en esta cuarentena le propuse que cocináramos las dos para compartir por llamadas, videos y fotografías todo lo que sucedía mientras cocinábamos y comíamos.
Reflexioné el sabor de mi madre en cuarentena. Mi madre preparó las arepas y yo también. Era un sábado, sábado 25 de abril de 2020, a las 11 am) no nos pusimos de acuerdo, pero como son las cosas, coincidimos. Luego de varias conversaciones con ella escribo a continuación algunos fragmentos de estas entrevistas acerca de los procesos que ella vivió en el campo en relación a los alimentos: Cultivo, recolección, preparación de la comida, y sus experiencias personales.

"Nosotros cultivábamos muchas cosas para comer. La arracacha, se cortaban unos gajos y se metían en la tierra, con las manos se tapaba. El café se sembraba aparte del plátano y del maíz, una parcela para la papa y en el mismo surco una mata de maíz. Al lado del maíz una de frijol. Se formaba un buen surco, pero laaargo. La papa estaba más rápido que el maíz, menos de 6 meses, igual el frijol. El maíz cuando se maduraba que era mazorca lo cogíamos para hacer envueltos. Tocaba dejar maíz seco para que aguantara todo el año para hacer la harina para las arepas. También se podía con el maíz tierno"
El sagú era en una parcela aparte. Se daba cada año. Es una mata parecida a la

arracacha. Es grandecito como una mata de plátano, mediano. Se parece en las hojas. Tenía una sepa entre la tierra y se sacaba, se escarbaba la tierra alrededor y la sacaban, parecían unos pies. Tenía muchas hojas, de color amarillento. (Lo sacaban mis papás) Se pelaba y se rayaba. Le ponían agua para amasarlo. Sacaban aparte el hunche para el abono de las matas. Y el almidón que quedaba en el agua se dejaba aclarar hasta el otro día. Tocaba escurrir el agua y se sacaba el sagú que era de color negro que se vendía en el mercado o se preparaba sopa de dulce, y con el sagú blanco se hacían unas rosquitas con queso. Las arepas se mezclaban con harina de maíz, mantequilla, y queso. Se me vuelve la boca agua jaajaja

Esas arepas las llevaban los campesinos cuando cogían café con guarapo y un pedazo de carne. Yo tengo un recuerdo comiendo este bocado en medio de un cafetal.

"Si… En esa finca grande donde mi mamá. En la finca que se llamaba El Banco de la República porque ellos les prestaban plata a otros campesinos" ahí sembraban mucho sagú. Las arepas eran para el consumo porque como ahí no había pan, sólo se comía en la cena. Las mujeres hacían las arepas y los hombres se iban a desyerbar y a sembrar"

Receta de las arepas del campo.
Moler el maíz cuchuco para que no rompiera el molino.
Se mojaba con agua y leche o mantequilla.
Sal al gusto.
Se amasaba la mezcla que quedara blando.
Y se deja secar media hora mientras se alistaba la laja (piedra pandita, delgada y lisa) Tocaba buscarla que fuera una laja, de piedra necesariamente.
Se hacía el fogón con tres piedras y se amontonaba el chamizo, madera, palos 8 palos secos se llamaba leña) se prendía candela con un fósforo. Se le metían hojas secas de caña de azúcar bajo la leña. Ahí se ponía la piedra panda hasta que se calentaba bien (bien limpia).
Luego se soasaba (término que se refiere a: marchito) hojas de sagú o de plátano.
La masa se volvía a moler en el molino para que quedara más fina.
La masa quedaba calientica. Se hacían como una telita, bien delgadas. Una arepa de esas delgadas se ponía en una hoja y la otra en la otra hoja. La cuajada también tocaba alistarla porque tocaba escurrirla muy bien, casi seca.
Luego se ponía la cuajada en una de las arepas esparciéndola por toda la piel de la arepa sobre esa se ponía la otra arepa, entonces se cerraba. Con una mano se le daba vuelta y con la otra se iba cerrando el borde uniéndola en una sola arepa.
Era una arepa grande. Yo le decía a mi mamá –a mis hermanos si le dan una arepa grande de trompa, quija, cintura- de la boca la cintura jajaa
A mis hermanos se las hacían más grande porque ellos se iban a jornalear. Llevaban el guarapo y sus dos arepas grandes.
Se echaba con todo y hojas sobre la laja de piedra para que se asaran las arepas. Cuando se marchitaban mucho las hojas se sacaba la arepa y se podían en la pura piedra. En frente del fogón poníamos una lajita más pequeña frente a las brasas para que se asara el borde. Ya teníamos práctica y era rápido que se hacían veinte o treinta arepas porque eran para el desayuno y el almuerzo de los que se iban y para el desayuno de los que nos quedábamos.
Se retiraban los tizones y se le echaba ceniza para que no se apagara el fogón hasta la hora del almuerzo.

4.9.2 Guarapo de caña

El guarapo de hacía con miel de la caña que sembrábamos en la misma finca. Cada año se hacía la miel. Había una enramada, un rancho grande donde estaban las pailas grandes y encima un horno para echar el jugo de la caña. El jugo de la caña lo sacábamos con dos toros y yugo que tenía una viga encima de

un eje de madera que daba vueltas. Se llamaba trapiche. Ahí metían la caña mientras los toritos daban vuelta porque un señor lo iba arriando. El trapiche daba vuelta y salía el jugo de azúcar por un canal y salía aun artesa de madera, canoa de madera, pero chiquita. De la canoa sacaban el jugo y lo echaban por otra canal larga donde caían a las pailas que iban a cocinar. En la última paila de atrás del horno donde se calentaba y se le quitaba una espuma que se llamaba cachaza. En un colador de cuerda que se amarraba en un palo largo para sacar esa espuma y se echaba en una canoa aparte para que los caballos y los toros se tomaran eso. El jugo caliente se echaba en la otra paila y hervía más y soltaba otra cachaza más delgada. Lo pasaban a la última paila donde se formaba la miel. Y la sacaban con unas tazas a las canoas bien limpias, las tapaban y les echaban candado. Para que no se metiera ningún animal. A veces se metían las abejas.
Dejaban varias cargas de esa miel, la cogíamos con una jarra y se echaba en unos zurrones de cuero de ganao que se amarraban con una cabuya en la jeta del zurrón no del caballo jajajaja y los ponían sobre los caballos. Guardaban la miel así para todo el año.
De esa miel se sacaba todos días una totumada para echarla en unos chorotes de barro y se le ponía la zupia (una mazamorra de dulce, es decir, harina maíz miel y agua, con hojas bijao que era aromática) se dejaba fermentar ocho días. Siempre había guarapo y se rendía con más miel, agua y seguía fermentando.

4.9.3 Masato de arroz

Arroz
Agua de panela
Cascara de piña
Clavo
Canela
Tres días se cuela y agrego melao
Tres días más, tapado.
Lo pruebo para ver si está fuerte.
6 u 8 días se puede tomar.
Se le puede agregar más melao.

4.9.4 Sembrar un tomate

Relato de la siembra de una mata de tomate

Mi mamá traía se sacaba la semilla y se dejaba sin lavar para que se secara un poco y se le ponía una pizca de ceniza del fogón para que los bichos no se comieran, igual al maíz y al fríjol. También se le podía poner un poco de cal, pero poquita.
Las semillas las poníamos a secar las hojas de mazorca y luego hacíamos un cerco con palos para hacer la parcela con surcos de tierra. Picábamos bien la tierra con una pica y un azadón para volverla más delgada y luego con la pala, se agregaba el abono rociado, el abono era con estiércol de vaca, con cáscaras de fruta verduras. Hacíamos un hoyo en la tierra y se colocaba todos los residuos, cuando estaba ya descompuesto o podrido se usaba para colocarlo en la tierra donde se sembraban las semillas.
Se dejaba uno o dos días y se le iba agregando agua. Se removía la tierra y se colocaban las semillas, se agregaba más agua. En una semana ya había brotado una hojita, luego dos que son lisas y luego son carrasposas. Después surge un vejuco y va creciendo echando gajos. Con una piola se colgaban sobre unas cabuyas sostenidas con palos. De vez en cuando se fumigaban para que los insectos que se comían la flor o las hojas no dañaran la mata.
Primero florecía como una mata de flor y en la flor brotaba la pepita de tomate, crecía y crecía. Cuando ya estaban grandecitos salían de la flor como una lenteja, se ponían de verde al amarillo se va poniendo rojo y ya tocaba cogerlos.
Cuando había varios se preparaba el guiso para el almuerzo, o la ensalada. También se comían maduros como una fruta. Eran muy ricos, entre ácido y dulce

A veces se cogía el tomate entero y se comía. Era muy jugoso, se lo comía con todo y cascara y la pepa. Lo importante era disfrutar, comer. Algunas matas no daban fruto. Si tenían mucho abono se embanaban (quedaba como macho y no paría) crecen mucho y echan flor, pero ya no echa pepa. Las hembras eran las que daban fruto. Se conocía porque se esponjaba y florecía más dejando brotar el fruto.
Para la siembra del tomate de árbol no se arreglaba tanto la tierra, se aprovechaba cuando se caían los tomates al suelo y las mismas semillas daban origen y aparecían otras plantas, se le echaba más agua y abono y crecían más. Ese fruto crece como un árbol.
Crecen y echan gajos, luego flores y luego el fruto. Ese fruto lo llevábamos de onces a la escuela. Se bajaban del árbol con un garabato y se comían. El lulo también, aunque la planta tenía espinas y la pepa, La textura era como tocar lana, cuando iba creciendo se iba poniendo como espinosa la lana de la pepa, tocaba cogerla con un guante de caucho porque la pepa hacía daño. Había matas que se extendían como un árbol coposo, con muchas hojas anchas con racimos de lulos como una penca de uvas. Luego lo recogíamos en canastos de chusque que era caña de castilla y vejuco que hacíamos nosotros para recoger todos los frutos entre esos el café.

En Mesitas del Colegio. Cuando yo era niña sembramos muchos frutos. El maracuyá era uno de mis favoritos:
Es parecido como se siembra el tomate. Se hacía como una especie de rancho y se tejían los bejucos cuando la mata se enredaba en los palos con alambres y se amarraban con cabuya. El vejuco floreaba y surgían los frutos que crecían muy amarillos. El maracuyá es muy fuerte, ácido. Preparábamos jugos para bajarle el sabor.

4.9.5 El cuerpo táctil en la comida de Svankmajer (Una interpretación del video *Food,* 1992)

Una comida suculenta ¡

Almuerzo ¡

Sistema de comidas estructuradas desde que nacemos.

Desayuno si hago la fila. Cambio de cuerpo, del cuerpo del hambre al cuerpo máquina.

Experimentar con la materia hasta sobrepasar los límites.

En "food" todos los personajes tiene hambre. Un hambre monstruosa.

Explorar algo nuevo en cada encuentro con el tacto.

El material filmado es un mundo que le permite viajara otros niveles.

Combina las imágenes de la animación con otras técnicas de otros artistas.

Mezclador de imágenes satíricas con misterio y absurdo.

Esta película fue realizada en 1992, con un guion original que data de 1970

Esta película trabaja diferentes niveles narrativos y que permite analizar hasta donde nos puede llevar el consumismo.

La figura de la antropofagia es muy recurrente en las imágenes que trabaja el autor.

Svankmajer hace un juego táctil desde la visualidad.

Trucos creativos, mezclas, sonidos, juguetes.

Lo imposible no existe cuando un hombre se come un plato entero.

El movimiento del tenedor, el movimiento de la salchicha, la expansión de la mesa.

Los aromas de las flores que saben bien. El olor de la ropa que suda por la garganta.

La vida de los objetos en la muerte de los comensales.

Stopmotion stopmotion stopmotion stopmotion

Praga traga Praga traga Praga traga Praga traga

La imaginación de Jan, las manos de Jan, la visión de Jan

Alterar la interpretación. Dislocar los sentidos.

Dar un rumbo nuevo a la producción. Surrealismo fantástico.

Criaturas artificiales, deseos que se han salido de los sueños.

Peligro ante los secretos oscuros del gusto.

Monstruos capaces de devorar y corromper la imagen predispuesta.

Un viejo maestro sorprende al espectador confundido.

Romper las convenciones de lo humano, de la comida.

La comida tragándose al hombre.

Un autor que dialoga con Allan Poe y Sade.

Pesimismo grotesco en la trampa de todos los objetos.

Esa resistencia

Pensamiento del autor

Acerca de terminar fagocitado por esta cultura.

Examen exhaustivo de la relación del hombre con la comida

Estrenado el 13 de abril de 1994 en Nueva York

Una película nacida en Checoslovaquia

La violenta lucha de la comida y el cuerpo humano.

Un corto atravesado por la exageración en el desayuno, el almuerzo y la cena.

Animación claymaton, plastilina, barro o cualquier material maleable.

Fotografías de objetos en movimiento.

Pixilation; stop motion con humanos que parecen marionetas.

Movimientos naturales del hombre que se vuelven antinaturales.

Cuadro a cuadro la comida puede ser todo.

Chupar los dedos, dejar que salga el sonido

Los pasos del cuchillo que se atraganta. La tela del saco produce indigestión

La flor en los labios y el suculento cuchillo

La mano en la garganta y el resto desnudo.

Svankmajer desobediente quiso tragárselo todo. La mezcla, la plastilina la foto.

El espagueti de tela en la boca que muerde la madera.

La mirada al cuerpo, la comida suculenta.

AJO CEBOLLITAS CREMA MANÍDEDOS PIMIENTO LECHE PIMIENTA AGUA carne ACEITUNA sangre sexo y metal. Un golpe. Un sonido de cucharas. Un final desorientado. Un sonido de zapatos. Un sabroso vals. Fin

4.9.6 Voces de vapor (video- performance - espacio público) Bienal del barrio-Salón Nacional de Artistas 2019

Este performance se realizó para la convocatoria Trashumantes que tenía como objetivo trabajar este concepto a partir de la experiencia de los vendedores

ambulantes de canelazo en la zona de La Candelaria. Relacioné este proceso de creación con mi proyecto por varias razones; una tiene que ver con el proceso de trashumancia de mi familia del campo a la ciudad y otra es la experiencia con las frutas y las hierbas desde la práctica cultural de la venta de aguas aromáticas en relación a un saber medicinal de origen popular, que también era una práctica de mi madre cuando trabajó en l aplaza vendiendo hierbas y preparaba aguas aromáticas para cuidarnos.

Realicé entrevistas a 4 vendedores y con este material realicé un paisaje sonoro llamado "voces de vapor" y la acción con el mismo nombre en un recorrido por las rutas de estos vendedores. Para esta convocatoria argumento de la siguiente manera mi participación:

Para mí es muy importante el trabajo de observación que se hace desde contextos cotidianos. Por eso, en mi trabajo de investigación relaciono el arte acción y la escritura como proceso sintiente. Del dialogo entre el arte y la vida en la ciudad con prácticas de otros lugares como el campo, surgen nuevas posibilidades creativas y comunicativas. Desde hace algunos años me he interesado por el trabajo artístico en espacio público porque encuentro en él una oportunidad de intercambio de saberes con las personas que todos los días habitan las calles como lo son los vendedores ambulantes y, también con el ambiente. Mi propuesta de acción se relaciona con la trashumancia desde dos puntos: primero desde la exploración creativa intentando ampliar las nociones de migración, desplazamiento y tránsito que, de alguna manera, desdibujan mapas, propician diálogos y crean narrativas desde el campo corporal y creativo pero además, desde una noción que me permita abrir nuevas rutas metodológicas en contextos cotidianos y desde lo común, todo esto como una contribución en el ejercicio de comprensión de otras maneras de hacer y de existir.

Desde los aspectos formales propongo una pieza de video compuesta por archivos audiovisuales de la acción sonora "voces de vapor" realizada en un recorrido por La Candelaria. Para la acción se utilizan la hierbabuena y la fruta; ingredientes esenciales de la preparación del canelazo y el agua aromática de vendedores ambulantes de esta zona. Esta hierba y la fruta se usan para activar algunas percepciones sensoriales; sinestesia (olfato, gusto, tacto, otros) como un ejercicio de memoria. La acción consiste en acercarme a las personas en la calle para ofrecerles una hoja de hierbabuena en la mano mientras escuchan el audio "voces de vapor "5 experiencias ambulantes de vendedores de canelazo.

La idea es descomponer la bebida para usar algunos de sus elementos por separado, la hierbabuena y alguna fruta Uchuva), con la intención de entregarlas a las personas con las que me voy encontrando. Al final realizar una pequeña acción de comer la fruta en medio de la calle como un homenaje a las voces recogidas durante esta experiencia de encuentro con los vendedores de canelazo.

Voces de vapor (Fragmento para video) [52]

Así como el humo aparece

el aroma fortuito

el verde dulce que atraviesa la pupila

Así también su caminar

Tirado por su carrito

Con una voz lejana y madura

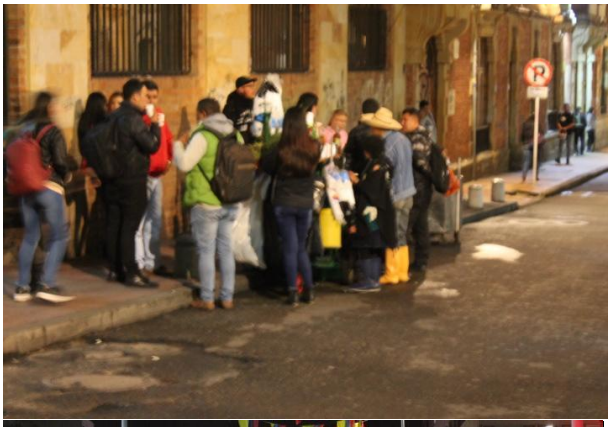
[52] Cámara para video y fotos: Camilo Luna Gutiérrez

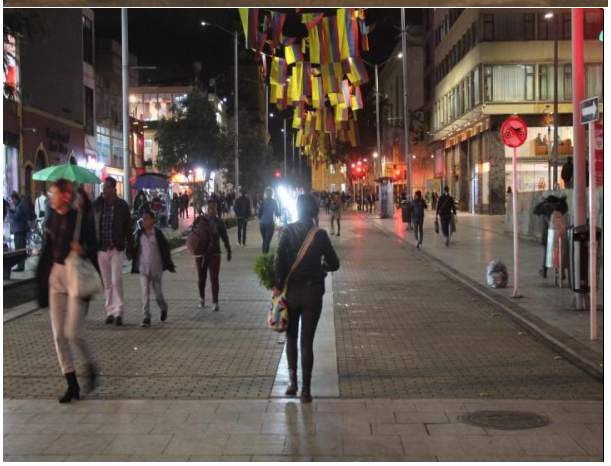
Con un suspiro inaudito
Con una liquida sonrisa.

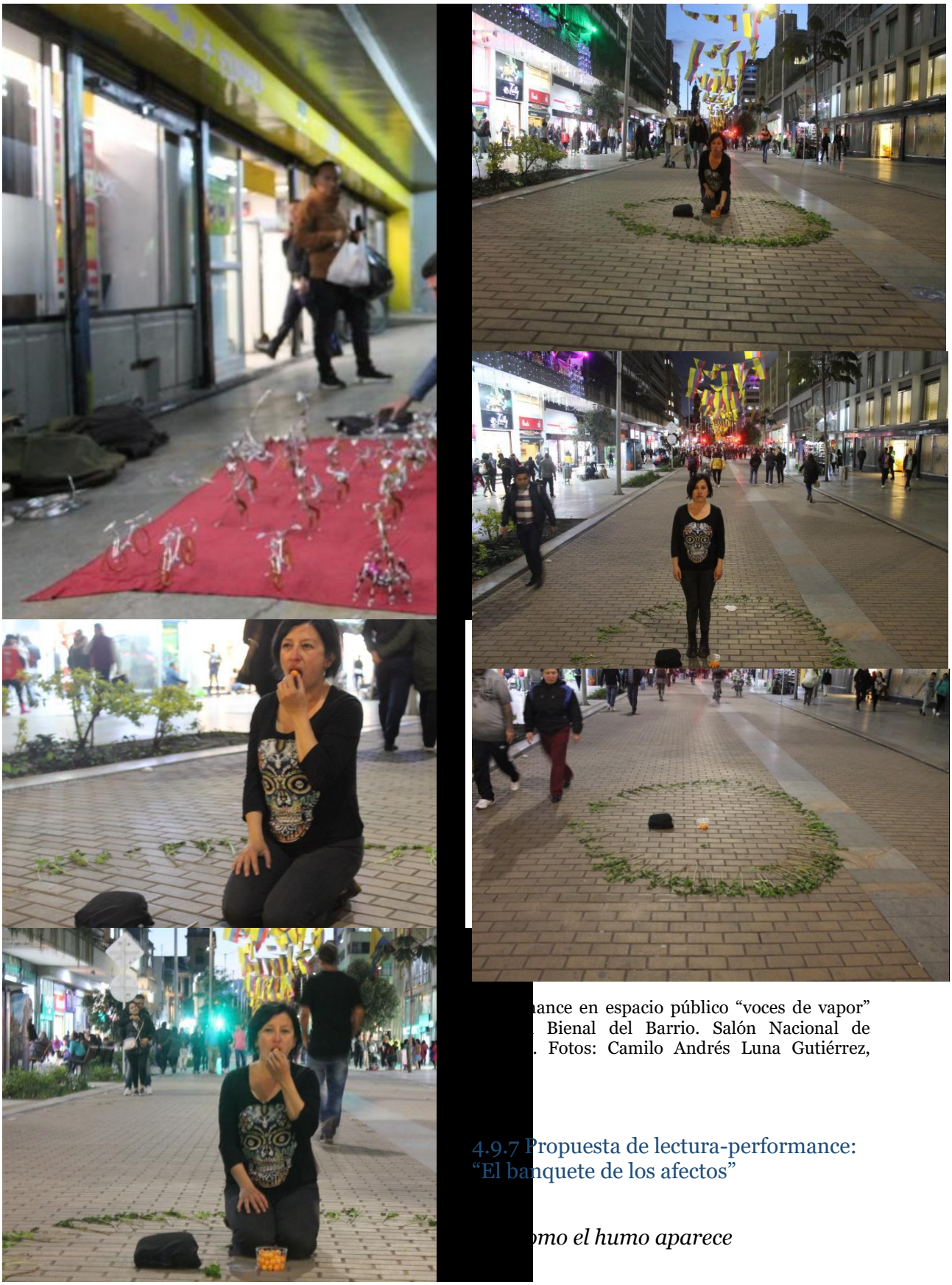
Una parada insospechada.
Levanta la mirada
Hacia el atávico humo
Rueda otra vez en silencio
Mientras su voz se aleja.
Entonces, va recordando
Hablándome con voz más baja,
como un hilo de aliento.
Perfume de campo,
Sabor de la tierra,
Fruta de la presencia.











…mance en espacio público “voces de vapor” … Bienal del Barrio. Salón Nacional de … Fotos: Camilo Andrés Luna Gutiérrez,

4.9.7 Propuesta de lectura-performance: “El banquete de los afectos”

…omo el humo aparece

El aroma fortuito

El verde dulce que atraviesa la papila"

En el Banquete, la palabra surge con la conversación, parte de la necesidad de decir mientras se saborea lo que se come. El gusto se unifica con eso que se manifiesta. Es placentero y relajante, sin embargo, cuando se ha sesgado la voz y se ha callado la voz puede ser generador de miedos. Sacar la voz es un acto de resistencia y emancipación. En mi familia muchos de los momentos de encuentro se hacen en silencio, pero a la hora de comer surgen los sonidos, las voces, las palabras. Es entonces cuando las palabras se deshacen con los sabores en las bocas.

En mi pasado está el sabor a fruta del campo. Lo femenino que surge del cuerpo, que me recuerda donde crecí. Lo femenino que guarda relación con el amor. Entonces ¿ofrecer un banquete es un acto de amor?

Esta experiencia performativa hace parte del proceso de investigación creación que parte de la reflexión acerca de las inter-sensibilidades del gusto y el tacto en la experiencia familiar como una búsqueda de los afectos ocultos que se han manifestado a través de prácticas del encuentro, la comida y el festejo o banquete.

Teniendo en cuenta diversas condiciones sociales y culturales en mi familia como la migración, donde las condiciones del habitar se fueron transformando, tomo para este caso la experiencia del sabor para hablar de metáforas del gusto y la tactilidad a partir de frutas que comí con mi familia en mi infancia campesina, vivenciando también cómo mi madre me daba sus afectos a través de la comida. En este caso, las frutas permiten la manifestación de las inter-sensibilidades de los sentidos, aportando a la acción performativa los insumos para abordar la poética como proceso metodológico de esta investigación creación.

Las inter-sensibilidades del tacto, el olfato y el gusto se han manifestado en mi proceso de escritura de relatos relacionados con la experiencia afectiva que se fue dando en diferentes niveles. Con el objetivo de poner del revés algunas manifestaciones relacionadas con las violencias generalizadas en la familia como grupo social, mi interés es desarrollar con esta experiencia performance una experiencia de la memoria corporal. El recuerdo y el gusto tejen una metodología creativa, desde la experiencia del comer con las manos, pero también desde la manifestación de la voz que surge, como la manera en que se manifiestan sensaciones como la abundancia de comer en el banquete. Algo que noté en la lectura de los relatos de mi madre y en los recuerdos que de ella y mis hermanxs, sirviendo grandes cantidades de comida a los comensales que en su caso eran de clases sociales diferentes, por un lado, los obreros de la finca y por otro los dueños que venían de familias acomodadas.

Las frutas y elementos dispuestos para esta experiencia son sacados de los relatos y textos poéticos trabajados en mi proceso de investigación-creación. La pregunta por el cuerpo se asocia inmediatamente a partir de la reflexión por la memoria, igualmente la pregunta por lo femenino que en este proceso se relaciona directamente con las inter-sensibilidades del gusto en la escritura poética porque simplemente me gusta escribir.

Es así como lo femenino surge aquí de una manera potente (en mis performances anteriores se ha manifestado sutilmente por obvias razones) desdibujando lo que socialmente se ha construido alrededor de este concepto. Por eso en esta acción performativa lo femenino no pretende ser resuelto, sino manifestado en la experiencia misma del comer y de la lectura de los textos que aquí manifiesto. Tal vez no desde las teorías feminista que estoy aprendiendo a conocer, sino desde mi experiencia de ser mujer, desde mi historia y desde la experiencia en relación con mi familia. La voz femenina

escondida. La comida es entonces una manera de comprender cómo se han dado esos procesos inter-sensibles que además son muy variados, con diferentes niveles de intensidad, matices creativos y sobre todo que pertenecen a una historia común, la historia social de lo cotidiano en un país como Colombia.

Mi invitación a comer: Tocar, saborear, conversar y escribir.

Los comensales. (Las personas que deseen se acercan a la mesa)

Todos sin distinción comemos para vivir, para sentir fuerza, porque nos gusta lo que comemos, porque nos encontramos con otros, para demostrar afecto, porque nos hace sentir placer, para satisfacer nuestras necesidades corporales, porque queremos demostrar a otrx nuestra empatía, para conversar, para celebrar, por amor, para curar, para acompañar otras emociones, con otras maneras, de otras comidas, de muchas maneras. Comemos con las manos porque el humano primitivo en el campo comía con las manos los frutos del bosque. Hoy los invito a comer y escribir lo que los sabores, aromas y el contacto con las frutas despiertan en cada unx acerca del afecto. Aquellos sabores nos transportan al pasado y nos transforman de una manera sensible.

Escribe aquello que ha despertado al probar y degustar la fruta. Aprovecha todas las posibilidades que te da la experiencia ¡Puedes contarle a los demás lo que sientes!

Las semillas están presentes como indumentaria, vestido, objeto que adorna. Vestigio de la memoria.

Descripción de la acción performativa**:**

1. Lectura y muestra simultanea de un corto video de una mujer que come una fruta sentada en el campo. (Mi hermana en un proceso de creación en video performance) Primeros 5 minutos.

Se dispone una mesa que invita a la participación en el “banquete de los afectos” que a su vez contiene algunas frutas (mangos, chontaduro, guayaba, patilla, guama). Las frutas están dispuestas regadas por toda la mesa. También contiene otros elementos (objetos) como semillas, cabuya de fique.

2. La anfitriona inicia la lectura de algunos fragmentos de texto que han surgido de su investigación. En algún punto de la lectura comienza a comer. Come mientras lee dejando que emerja el sonido. Sacar la voz.

3. Al mezclarse los textos con la comida, la anfitriona invita a algunas personas del público para que se acerquen al “Banquete de los afectos” tomen lo que quieran y escriban sus evocaciones en una libreta dispuesta al lado de la mesa.

4. Los comensales pueden ser libres de hablar acerca de lo que sienten o simplemente escribir y comer.

5. Los residuos y semillas de lo consumido se disponen en el mismo lugar donde se encontró la fruta. Al terminar la lectura algunos de los participantes pueden leer sus escritos.

Duración: 30 minutos

Requerimientos técnicos:

1. Micrófono inalámbrico
2. Mesa circular grande
3. Espacio amplio
4. Lámpara o luz tenue

La reflexión acerca del cuerpo creador en mi práctica artística como performer, siendo esta una práctica que se desarrolla a partir de la experiencia social-familiar, hace parte de mi proceso en investigación-creación de la maestría en Estudios Artísticos. El estudio está relacionado con la práctica de la performance como una posibilidad de transformación del ser a

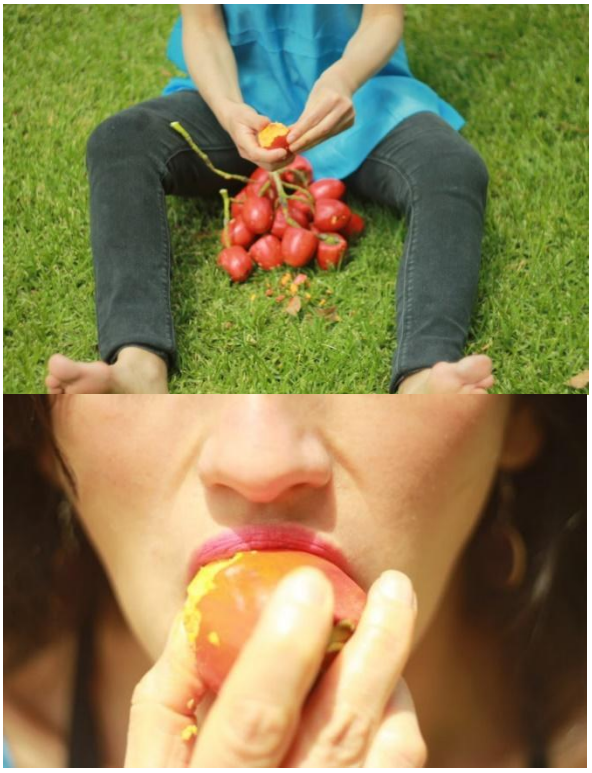
partir de procesos de autopoiesis, que surgen con los relatos genealógicos y que hacen parte de la materialidad con la que construyo la acción performativa. Es así como se vincula con el eje temático sobre materialidades, sensibilidades y significación en la producción de conocimiento.

En la experiencia del "Banquete de los afectos", es importante mencionar que la palabra como materialidad, y la voz como manifestación de lo sensible, se unifican con la acción de comer en la performance buscando crear una ruptura dentro de los cánones convencionales del comer, dando así nuevas posibilidades creativas y argumentativas surgidas de procesos de producción de conocimiento acerca de lo afectivo desde la apertura de la estesis que propone Katya Mandoki.



"Mi hermana evocando fruta" Performer: Mery Cadena Roldan Fotoperformance por: Alba Cadena Roldan. 2019

Experiencia proceso en investigación-creación Maestría en Estudios Artísticos Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2020.



4.9.8 videoperformance "El banquete de los afectos"

A partir de la experiencia con mi hermana y las conversaciones con mi familia grabo en mi habitación un videoperformance como un recorrido creativo que parte de la escritura de un poema, luego pasa por la preparación de mi espacio íntimo para grabarme comiendo algunas frutas de mi infancia mientras leo el poema: "¿Y si el amor está en el sabor de la guanábana?" que hace parte del diario poético.



Fotogramas del video performance: “El banquete de los afectos” versión pandemia, 2020.



Fotocollage con comida por Alba Cadena

4.10 Comer como performancia y estesis para la resistencia

En el contexto cotidiano se relacionan algunas problemáticas sociales como:

- La pérdida del valor hacia lo que consumimos y consideramos como alimentos naturales y tradicionales (del campo) "comer como nuestros antepasados" para volver, evocar y crear mientras comemos.
- El olvido sobre la biodiversidad y la importancia de comer como un espacio de encuentro y reconciliación social con lo humano y la naturaleza.
- Las violencias simbólicas y directas contra los productores en el campo.
- La falta de reconocimiento y memoria acerca de las prácticas alrededor de la comida como la conversación, acciones del compartir y los placeres del gusto; sobre todo por las circunstancias en épocas de pandemia y nuevas generaciones consumidoras de alimentos perjudiciales para el cuerpo, debido a la falta de conciencia del cuerpo que se alimenta y las relaciones con la comida en la sociedad.
- Un menor valor a la agricultura rural (pequeños agricultores) que en este momento se ven amenazados porque ya no es competitiva con las grandes industrias creadoras de semillas híbridas que, ocasionan problemas como la pérdida de los nutrientes, cambios en el sabor y la alteración de los alimentos y los cambios transgénicos que ocasionan en nuestros temperamentos y emociones cambios convulsivos que tienen que ver con nuestro malestar con lo que somos.

Esta tesis quiere contribuir a mejorar nuestras inter-relaciones, las prácticas relacionadas con la comida; cómo producimos, preparamos y comemos para un mejor vivir en comunidad a través de la investigación-creación.

- Cómo me procuro desde la acción de comer con la mano, un ambiente transformador que desde el autoconocimiento me permita compartir con otras comunidades.
- Cómo esta puede ser una apuesta de lo político en la performancia de comer con la mano como una reflexión de nuestros hábitos alimenticios y los efectos en nuestra vida cotidiana.
- Cómo reflexionar a propósito de la peformancia de comer con la mano como proceso colaborativo en el campo de los estudios artísticos:
  * Conciencia corporal en la acción de alimentar alimentar-se (intermaterialidades para el bienestar y la re-existencia)
  *Autoconciencia de la transformación de las proxémicas y las somáticas a través de la performancia del comer a través de la comprensión del trabajo colaborativo.
  * Reflexión alrededor de la acción de comer como un acto político transformador desde la consciencia de la estesis o apertura sensible, en la acción de comer con la mano.

4.10.1 Aplicabilidad de la propuesta metodológica.

E-BOCADOS. Laboratorio creativo Cuerpos en transformación: De placeres, performancias y comida

[53]



Figura 61. Flyer para laboratorio creativo. 2021.



Figura 62. Agua de aromática para bienvenida asistentes al cierre del laboratorio. Archivo de la autora. 2021

SESIONES	MATERIAL	CONJURO PARA LA MEMORIA	ACCIONES-IMAGEN
1. CUERPO-CÁMARA 2. EVOCACIONES DESDE LA TACTILIDAD Y EL GUSTO	Cuerpo Caramelo Receta para el otro (bocado) Comida al gusto Búsquedas de materiales Desde el gusto, el recuerdo y la intensión creativa. Fotografías, vestidos archivos	DESOBEDIENCIA -COMER CON LA MANO HABITAR-DESHABITAR ¿Aquí qué se come?	Detonar a partir de la tactilidad-sentir Ruptura de lógicas cotidianas y materiales Crear-cocinar- El bocado Pareja dando bocado-sonidos del campo. Comerme a mí misma (memoria) Comida caliente

[53] Mezcla de la aromática preparada para el laboratorio como propiciador de las evocaciones al inicio del taller-laboratorio y en el cierre antes de la experiencia de e-bocados. Ingredientes: Hierbabuena, limonaria, manzanilla y papayuela con frutas silvestres mora y la rica maracuyá.

			Bio-lógicas para comer con la mano fragmentos
3. CUERPO POÉTCIO -HABITAR UN LUGAR c		CONTRADICCIÓN IMAGEN+MATERIAL PARA COMER- añorar en pandemia. ACCIÓN DE RECONSILIACIÓN de dos Términos contradictorios DESHABITAR PARA HABITAR	Grabar la acción del proceso de comer con la mano en la casa Cualquier plano Relación cámara-cuerpo-intención El espacio en relación al contexto -giro Yuxtaponer Una mesa similar a un bodegón en la calle se colocan todos los objetos se aleja. Una persona hace una lectura Hay un intercambio de comidas x cosas efímeras. Ejercicio 2. Una comida preparada en casa se llena un recipiente de llevar comida al trabajo y se sienta a comer en un picnic en la calle, usa un traje que raya con la acción de comer con la mano. Ejercicio 3. Vestirse de fruta O usar una fruta para crear una relación del concepto y el cuerpo. Fruta colgada que puede hablar de algo contradictorio, la media naranja por ejemplo es un juego de significados. HABITAR EL BANQUETE

BANQUETE CON-SENTIDO	Comida seleccionada para la acción Elementos de la esópica adecuados a la acción	PLACERES COLECTIVO INVITAR MEZCLAR Y PROBAR RESIDUOS	BANQUETE PUESTA DE UNA ACCIÓN COLECTIVA Preparar Videos resultados, aromática y bocados INVITAR COMER

METODOLOGÍA, MATERIALIDADES Y EMOCIONES: TALLER -LABORATORIO



Primera sesión del laboratorio: De placeres, performancias y comida. Fotos Camilo Luna y Alba Cadena. 2021

Al inicio del taller usé como método para la evocación, la conversación con Jenny, quien acudió de manera muy emotiva al laboratorio y con quien compartí dos semanas de muchos recuerdos que sorprendentemente estaban llenos de similitudes entre historias de vida.



Jenny F. Martínez participante del Taller- laboratorio Cuerpos en Transformación: De placeres, performancias y comida. Fotos de Camilo Luna Gutiérrez y Alba Cadena. 2021. Casawarmi Bogotá.



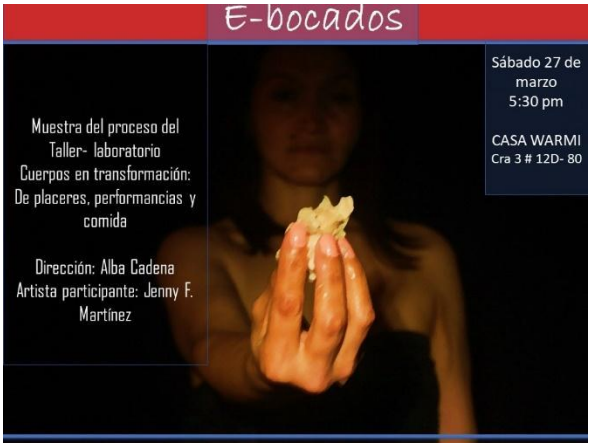
Fotos del cierre del laboratorio: De placeres, performancias y comida. Archivo de la autora. 2021.



Fotogramas del videoperformance E-bocados realizado por Alba Cadena para la acción, 2021

Ver video aquí:

https://drive.google.com/file/d/1DWehcxi-3Kwjuip3Dobai176clu1TUBU/view?usp=sharing



E- bocados acción cierre del laboratorio, Afiche y fotos por Alba Cadena, 2021.

Es el resultado del laboratorio donde compartimos desde la experiencia sensorial-sensocial, parte de lo que pasa con nuestros afectos a través de la comida. La apertura sensible y la posibilidad de crear un espacio para pensarse el origen, el placer, el apetito, el gusto y el dis- gusto, la intimidad y la resistencia, a partir de una conversación, una comida y un bocado.



Foto1. Linna Rodríguez Foto 2. Alba Cadena Fotos del cierre del laboratorio: De placeres, performancias y comida. 2021.



Foto Miguel Falla. Cierre del laboratorio: De placeres, performancias y comida. Archivo de la autora. 2021.





Figuras 63. Jessica Esther Moreno Artista, activista y feminista Mexicana Compañera de Línea de investigación en la maestría y quien me abrió su espacio cultural @casawarmibogota para realizar este laboratorio y con quien estoy muy agradecida.

Figura 64. Arroz con pollo cocinado para la acción con un poco de salsa mexicana compartida por Jessica.

4.10.2 E-BOCA-DOS
VIDEO PERFORMANCE: El dulce de moras con leche de Mery (Espejos)



Figura 65. Fotograma del video "E-boca-dos" presentado en el III Encuentro Nacional de Investigación sobre el cuerpo. Red Nacional de Investigación. El Giro corporal. Abril -2021. Ver video aquí https://drive.google.com/file/d/1vL9COGmJHR-QmNIRdtpEJDoeVOtjYX3R/view?usp=sharing

Muchas evocaciones surgen de la manera más inesperada. Con Mery Cadena, mi hermana, no fue diferente. Yo la había citado varias veces durante pandemia. Era difícil por las restricciones, pero siempre mantuve una conversación con ella por teléfono. Hablamos mucho de la vida y de mi madre. Solo nos llevamos un par de años, pero desde pequeñas nos decían que si éramos gemelas. No sé de dónde se les ocurría, porque siempre pensé que éramos diferentes. Somos más parecidas de lo que pensé. Era como estar frente a un espejo.

Mi hermana ha tenido una vida diferente, caminos bifurcados. Aun así, nos encontramos, hablamos y compartimos desde las cosas más sencillas. Es mi amiga con la que puedo ser como no puedo ser con otras personas. Hemos vivido juntas los rezagos de la herencia agreste que por mi parte he relatado en retazos en las primeras líneas de este proyecto, y sin embargo estar juntas, suele ser parecido a una salida de campo. Como volver en el

tiempo, detenerlo y observar, bajo la influencia persuasiva del sabor de un dulce de mora con un baño de leche. Mezcla del ácido de la fruta con la crema un tanto insípida de la leche, pero de cálida bebida que me recuerda la teta flácida de mi madre por la que pasamos tres hijos. Mezcla de panela raspada sellada con clavo y canela. Una rica mezcla de las manos acariciando la tibieza…anotaría la señora Gloría Valencia en el libro ya mencionado El gran libro de la cocina colombiana "Nada reconstruye mejor los tiempos de la infancia ni endulza los recuerdos con azúcar más vivo que pensar en las golosinas "Todo tiempo pasado fue más dulce", decimos ahora al evocar ese mundo de masillas y hojaldres, de mieles transparentes, de harinas esponjosas, de frutas recubiertas" (Ordoñez Caicedo, 2012). Es la segunda vez que la invito a hablar sobre lo que comíamos cuando vivíamos en la finca. Es la segunda vez que la pongo frente a la cámara dejando que se sea ella quien me recuerde las historias mínimas que mi hipocampo ha suprimido en silencio, al querer suprimir también las historias más duras.

Como ya escribí en alguna parte de este texto, mi infancia sucede en el campo. Un esplendor se ha encendido nuevamente al recordar las acciones de mi infancia. Actos sencillos de juego cocinado con el calor sobre la copa de un mandarino. Imágenes que han ido apareciendo como la luz del sol aparece detrás de las montañas. Tal vez con ello, el proceso creativo de videoperformance E-boca-dos, ha sucedido como una especie de ritual de mi infancia. Se presentó como un sueño que no es un sueño. Como un recuerdo recreado ante una lente, en un juego de cuerpos primitivos, como un gran acontecimiento que vuelve a la vida. Una experiencia provocada por la imagen de una hermana lejana que vuelve a mis brazos, comiendo un vaso con dulce de moras, acompañado con leche. Una compañía silvestre. Un devenir de sabores. Un sueño de placeres atrapado en el tiempo.

E-boca-dos

Llegamos todas antes del atardecer

Nos dispusimos a cortar, Lavar, picar.

como las brujas nos ocultábamos en el bosque

Las uñas llenas de tierra y la frente sudorosa

No éramos pálidas, ni rosadas, éramos de un color oscuro

Como el café

Todas veníamos de distintos lugares de la tierra

De distintas tribus.

Comenzamos a cocinar

Con guisantes de todo tipo

Luego vendría el dulce

El agua caliente dejaba fluir su vapor

Los frutos morados jalados de la planta,

Caían como rocas dentro de la olla.

Estaba mi madre, mi abuela y mi hermana

Ella movía el agua

La otra ponía panela

La tercera solo miraba…

como la pulpa se rebosaba,

era un volcán.

Lo mezclamos bien para que fluyeran los sabores

Y creamos algo

Algo que ahora comes.

Creamos una historia

Creamos muchas historias

comes tú lo mismo que comían ellas

Y la historia sigue.

¿qué nos queda ahora?

Podemos comerlo todo

Liberar a las aves para gritar juntxs

Volver los ojos al pasado y regurgitar con ellas.

5.Resultados Esperados

Además de la fagotología para el querer(se) como aporte metodológico de investigación-creación surgen también nuevos elementos que contribuyen en el proceso y que se han derivado tanto del proceso de indagación teórica como del proceso creativo como son: **Tactilidades expandidas** como nuevos sentires desde las performancias del gusto en expansión hacia otras corporalidades. Las **somáticas del compartir de lo personal a lo sensocial,** término que surgió durante la escritura de este proyecto y que en su necesidad azarosa al aparecer, me fue mostrando la necesidad de pensar y sentir que a través de la comida y sobre todo del acto de comer con las manos y de compartir, se configuran y reconfiguran nuevas maneras de inter-relación a partir de proceso de consciencia corporales (experiencias sensoriales) que nos ayudan a redirigir ámbitos de dis-gusto o violencia en contextos sociales cercanos.

De igual manera y gracias a estos procesos de consciencia sobre los afectos, se da la apertura hacia las **inter-sensibilidades de la reconciliación y la reparación** que como podemos observar desde la propuesta metodológica de esta Investigación-creación, nos ayuda a conducir todos aquellos sentires vividos a través de la evocación -y que muchas veces son razón de malestar-, hacia la resiliencia, el amor y el disfrute (fruición) a través de acciones más placenteras en la búsqueda de la transformación de experiencias cotidianas.

Se hace evidente entonces, el **comer como performancia de fruición** en la posibilidad abierta de intercambio con nuestras posibilidades de sentir placer y disfrute en nuestras acciones cotidianas y cargadas en nuestra memoria como sucede con el comer, sin ser controlados, señalados o cohesionados por una sociedad y un ambiente que, condicionada por procesos históricos, políticos y culturales, han obviado, negado, dilatado y devastado el saber de lo sensible. Es así que, en el caso del placer, se ha querido desplazar su poder transformador, y, aun así, resurge desde procesos inter-sensibles en investigación-creación, con propuestas desde la Maestría en Estudios Artísticos y en la Línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las performatividades y las Sensibilidades.

Dentro del proceso de la valoración se dan algunas interpretaciones importantes relacionadas con:

-Autoconsciencia en la acción de alimentar(se) desde el contacto con materialidades dispuestas para el bien-estar.

-Autoconsciencia de las posibilidades de transformación de las proxémicas y las somáticas a través de la performance del comer y disfrutar.

-Comprensión de las proxémicas del trabajo colaborativo.

-Comprensión de las performancias del comer como actos políticos que se dan a partir de la valoración de las somáticas cotidianas en la relación campo-ciudad.

-Transformación de las proxémicas y las somáticas en las inter-relaciones para aportar en proceso de re-existencia, de lo personal a lo colectivo.

Estos elementos de transformación que se han podido evidenciar a través de la investigación-creación de performanceart y videoperformance han pasado por 4 puntos detonantes que son:

1. Una consciencia crítica entre el gusto y el disgusto.
2. La transformación somática del dis-gusto, desde corporalidades afectivas externas e internas como es el caso de la propuesta digerir para escribir: escritura autopoiética.
3. Apertura hacia los sentires del goce y el disfrute a través de comer

con las manos como evocación desde el origen de las inter-sensibilidades del dis-gusto.
4. Edulcorar o endulzar las somáticas y las proxémicas como acción de re-existencia desde la performaceart y el videoperformance en proceso colaborativos de transformación de realidades.

6.Conclusiones

Este trabajo se abordó desde la comprensión, la reflexión y la creación de una ruta de investigación-creación desde la práctica de la performance, en un sentido autopoiético para la construcción de re-existencias, donde surgen algunos hallazgos de diferentes inter-sensibilidades: Inter sensibilidades del compartir y la consciencia reparadora, Inter sensibilidades del gusto y el dis-gusto, Tactilidades expandidas, experiencia de desobediencia como política, Inter-sensibilidades migrantes, acciones de edulcorar la vida para el disfrute y de la reconciliación a través de la comida como creación y performancia.

A partir de la teoría de los sentidos, profundizo específicamente en los estudios de las tactilidades y el gusto dis-gusto como una ruta para lograr acercarme a nuevas posibilidades de transformación, otros modos de tocar y gustar el entorno, la familia, a mí misma y a la sociedad, y con ello aportar en la construcción de un camino de investigación-creación en el campo de los estudios artísticos.

También, es importante comprender y valorar, cómo las violencias se hacen contacto en los contextos familiares y sociales en Colombia, y cómo a través de la autopoiésis se puede dar un giro hacia la re-existencia. Surgen reflexiones acerca de cómo nos adentramos en procesos sensibles y conscientes desde la performancia del comer con la mano teniendo en cuenta nuestro contexto histórico, personal-social y cultural.

La posibilidad de cambiar los paradigmas en las relaciones cotidianas con la familia, las acciones que nos hacen sentir que no somos amadas; palabras, rechazos, violencias, etc, mirar hacia mi(s) familia(s) como un proceso de reconciliación (sensocial), por ello, este proyecto quiere reflexionar en primera medida en un proceso de conciencia de la historia de amor en mi familia y también del mío propio a partir de las inter-sensibilidades del gusto y el dis-gusto en el ámbito cotidianos y, la creación de una ruta para la recuperación, la reparación, el sentir, y el reconocimiento del amor y la dulzura en dicho contexto, como una contribución social desde el campo de los Estudios críticos y artísticos.

Tactilidades expandidas según esta indagación es una manera de expresar las relaciones que se van construyendo entre la sensorialidad y la consciencia del aprendizaje de los sentidos en procesos de investigación- creación, más aún dentro de la experiencia de autoconocimiento que desde la evocación permite profundizar en todas aquellas vivencias impresas en la memoria corporal. Esto permite reinventar nuevas percepciones de lo acontecido, algo que sucede en la performance porque se da desde el mismo impulso de vivir la acción que surgió de un recuerdo con el sentido de volver a vivir. Se da por una nueva experiencia de la presencia/ausencia y, a partir de la interpretación de relatos autoetnográficos se dirigen hacia una percepción transformadora de lo afectivo. En esta indagación se conecta precisamente con la metodología de **la performancia de comer con la mano** en la búsqueda del giro afectivo, donde los límites dibujados sobrepasan los límites de percepción ya conocidos, valoradas a partir de las

proxémicas y las somáticas del gusto y el dis-gusto.

A partir de aquí, surge como propuesta metodológica que contribuye al campo de los estudios en performance y los Estudios Artísticos; la **Fagotología** emocional (propuesta como método de indagar. Fago: origen griego "que come, que se alimenta") es posiblemente un estudio que implica lo corporal, lo emocional y lo social. Una búsqueda de una ruta en proceso creativo para edulcorar los cuerpos de las violencias cotidianas. Estos procesos epistémico-metodológico-creativos se dan a través de las posibilidades que dan los giros corporal, emocional y performativo, desde un proceso que va de lo personal a lo social. Muchas de estas reflexiones surgen desde la exploración de las materialidades de la comida y del alimento-cuerpo, del alimento-pensamiento, alimento-alma que, proponen variadas maneras de expresión hacia el placer, el disfrute, el compartir y en últimas, se mezclan en acciones como el edulcorar; sacar y dar lo dulce que hay en los cuerpos a través de proceso de evocación en la vida cotidiana.

En esta última propuesta, el edulcorar (quitar el sabor amargo o áspero, sobre todo de experiencias violentas) a través de performancias de comer con la mano, se refiere a la etimología de la dulzura, para hacer que algo penoso o duro resulte más agradable, suave, afable, sosegado, expresivo-afectivo, meloso, bondadoso y placentero. De forma natural, el dulce es el único sabor aceptado de manera global por todas las culturas como placentero. Se detecta con la punta de la lengua por las papilas gustativas activando y afectando la memoria a través de neurotransmisores como la serotonina causante de momentos de felicidad, que también se activan en el estómago produciendo placer al comer algo que nos gusta. Un endulzar colectivo que se da cuando compartimos, pero también en todo el proceso de **preparar-reparar**. Los encuentros alrededor de la comida hacen parte de manifestaciones (auto)transformadoras en todas las culturas. En mi proceso, específico las evocaciones dadas en los procesos de trans-migraciones en el campo y la ciudad, hacen parte de mi historia personal y familiar, y se transfiguran a través de la realización del videoperformance E-bocados, pero también en todo este recorrido escritural.

Desde lo personal y familiar, este proyecto me ayudó en la comprensión del poder trasformador y reparador de los procesos de autoconocimiento que fueron surgiendo a partir de la genealogía y las búsquedas creativas de performances. Mi autorreconocimiento como una mujer empoderada desde la creación, me permitió conocer muchos aspectos de mi historia personal que podrían ser transformados y proyectados como herramientas de reconfiguración de aquellos discursos hegemónicos de violencia, a partir de procesos colectivos en re-existencia.

Este proceso de investigación-creación hace una contribución a los estudios de performance y de los Estudios Artísticos en Colombia, entre otros, desde el aporte metodológico **Fagotologías del querer(se)**: acciones del compartir el querer(se) comiendo con las manos, transformando experiencias cotidianas en la colectividad, ya que señala la tensión afectiva que se da en las relaciones inter-personales, evidenciada entre el gusto y el disgusto en la acción cotidiana de comer con la mano y con la que se reconocen las posibilidades de aplicar una metodología transformadora en el campo de grupos sociales en contextos de vulnerabilidad en Colombia; entre ellos grupos de mujeres, en la relación campo-ciudad a través de proceso artísticos, creativos y de colectividad en procura de caminos de trabajo colectivo hacia un mejor vivir. Se proyecta desde la aplicabilidad en talleres, laboratorios, encuentros, y diversos espacios para compartir la vida.

7. Bibliografía

Albán, A. (2016). *Estéticas de la re-existencia: lo político del arte*. En Estéticas y opción decolonial. Bogotá: UD. Editorial, 2012, Pg. 281-295

Alcázar, J. (2014). *PERFORMANCE. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México. Grupo editorial siglo veintiuno. P, 48.

Ackerman, D. (1992, primera edición). *Una historia natural de los sentidos*. Editorial Anagrama. Barcelona.

Andrade, M. (2018). La Performance del Tejer. Una práctica hacia la re-invención y empoderamiento de mi experiencia de ser mujer. Maestría en Estudios Artísticos. Facultad de Artes ASAB.

Arcos- P. R. (2016). *Arte y Política en Colombia. Dos décadas del performance y el arte acción 1990-2010. Artículo. Kaypunku*. En Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura. 3 (1).

Beuys, J. (1972). *Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5*- (p. 8).

Bourdieu, P. (1966b). *Condition de clase et position de clase*. En Archives européennes de sociologie, VII, 2. Condición de clase y posición de clase. En: Barbano, F.et al., Estructuralismo y sociología. Nueva Visión. (72-100)

Blanco, M. (2012). Autoetnografía: Una forma narrativa de generación de conocimientos. Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 9, núm. 19, mayo-agosto, 2012, pp. 49-74. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Distrito Federal, México.

Castillo Ballén, S. (2016). *Algunas reflexiones sobre investigación- creación*. Niño Morales Santiago et al. (eds) diálogos sobre investigación-creación. Perspectivas, experiencias y procesos en la maestría en Estudios Artísticos. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB. (17-27).

Castillo Ballén, S. (2016). *Modos de relación sintiente bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades*. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. 10 (1), (129-150), http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.mrsb

Cortes, M.A.G. (1996). *Cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Valencia. Generalitat Valenciana.

Despentes, V. (2012) *Teoría King Kong*. 1° edición. Editorial El Asunto.

Díaz, K. (2017). Añosas, de la esclavitud doméstica a la juventud acumulada. Un estudio de las inter-sensibilidades en ámbitos de celebración de cinco mujeres representativas del proyecto 742 de la Secretaría de Integración Social de Bogotá. Maestría en Estudios Artísticos. Facultad de Artes ASAB.

Elias, N. (1982). La sociedad cortesana. Fondo de Cultura Económica. México.

Guber, R. (1991). El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del trabajo social en el trabajo de campo. Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.

Le Breton, D. (2007). El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.

Levi-Strauss, C. (2003). El origen de las maneras de mesa. Mitológicas III. Siglo xxi Editores. Buenos Aires, Argentina.

Mandoky, K. (2006) *Prosaica dos. Prácticas estéticas e identidades sociales*. Siglo XXI editores. CONACULTA-FONCA.

Maturana, H, R. y Varela, F, G. (1998). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Colección El mundo de las ciencias. Editorial Universitaria.

Pedraza, S. (2009). Derivas estéticas del cuerpo. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Distrito Federal, México.

Perea Restrepo. M. (2015). *Limpieza Social. Una Violencia Mal Llamada*. Informe Centro Nacional de Memora Histórica.

Piedrahita, S. (2021). Inter-sensibilidades normativas contenidas en mi piel. Maestría en Estudios Artísticos. Facultad de Artes ASAB.

Pizarnik, A. (2010) *Antología Poética*. UNAM.

Ramos, T. (2020). Ser mujer en mi familia. Entre lo que se dice y no se dice. Maestría en Estudios Artísticos. Facultad de Artes ASAB.

Rico Bovio, A. (1998). *Las Fronteras de Cuerpo. Critica de la Corporeidad*. Ediciones Abya Yala.

Rodríguez, A. (2020). *Aromas e Historias*. Maestría en Estudios Artísticos. Facultad de Artes ASAB.

Rodríguez, L. (2019). *Intersensibilidades de la burla. Prácticas de investigación-creación para la transformación de la experiencia de mí misma, en relación a la gordura*. Maestría en Estudios Artísticos. Facultad de Artes ASAB.

Salcido, M. (2028). Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (citru)Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, delegación Miguel Hidalgo, C. p. 11560, Ciudad de México.

Saldarriaga, G. (2011). *Alimentación e identidades en el Nuevo Reino de Granada siglo XVI Y XVII*. Biblioteca básica de cocinas tradicionales de Colombia. Ministerio de Cultura.

Sánchez, G. (2015). Limpieza social. Una violencia mal nombrada. Centro Nacional de Memoria Histórica. Bogotá. D.C. Colombia.

Sánchez-Prieto, J. (2013). *Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner*. Plaza y Valdés.

Sepúlveda, Y. (2018). Territorio Pereirano o Territorios de Olvidos: Una radiografía de los Modos de Relación Sintiente en tres obras representativas en tres obras del 44 Salón Nacional de Artistas AÚN 2016. Maestría en Estudios Artísticos. Facultad de Artes ASAB.

Seremetakis, N. (2019) *The senses still. Perception and Memory as Material, culture in Modernity*. Ed. Routledge.

Silvertown, J. (2019) *A la mesa con Darwin. Tras las huellas de la evolución en nuestros alimentos*. Ariel. México.

Stewart, K. (2019, enero-diciembre). *El mundo que se hizo visible a través de lo afectivo*. En Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos. 6 (6)

Svankmajer, J (2012). *Para ver, cierra los ojos*. Pepitas de Calabaza ed. El Rioja.

Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Instituto Emmisférico de Performance, New York University. Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2015). *Archivo y Repertorio. El cuerpo y la memoria cultural perfomática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado Ediciones.

Vidal Auladell, F. (2003). *La genealogía como método y el uso genealógico de la historia*. A parte Rei. En Revista de Filosofía.

Woolf, V (1986). *Una Habitación propia*. Primera edición en Biblioteca de Bolsillo.

Webgrafía

Alcázar, Josefina. L performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica.

https://mundoperformance.net/2021/04/22/la-performance-autobiografica-la-intimidad-como-practica-escenica/

De la Colina, L. (2011). La posibilidad de un mito. Especificidades del accionismo vienés. Grupo de investigación de Mitocrítica. Universidad Complutense de Madrid. https://webs.ucm.es/info/amaltea/acis/docs/20110209_de_la_colina_%20accionismo.pdf

Federici, S. Historiadora y feminista italiana. Primer congreso de comunidades en Puebla, México. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=U7NsEvMKElo

Gómez López Claudia, Murad Rocío. Investigadoras principales y Calderón María Cristina. Coinvestigadora. Historias de violencia, roles, prácticas y discursos legitimadores. Violencia contra las mujeres en Colombia 2000-2010. 2013. Bogotá.https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/INEC/INV/7%20-%20VIOLENCIA%20CONTRA%20LAS%20MUJERES%20EN%20COLOMBIA.pdf

Guerra Manzo, Enrique. Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: Los conceptos de campo social y habitus. Estidoa socilógicos, vol. XXVIII, num. 83, mayo-agosto, 2010, pp. 383-409. El Colegio de México. A. C. México. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/598/59820673003.pdf

Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital*, *13*(3), 101-119.

http://dx.doi.org / 10.5565/rev/athenead/v13n3.1060.

Saldarriaga, E., G. (2016) Comer y ser: la alimentación como política de la diferenciación en la América española, siglo XVI y XVII. Varia Historia, 32(58), 53-77 https://www.scielo.br/j/vh/a/8nSRxvM3yxvzth6Yv7YTSVG/?lang=es

O'Connor, Flannery. La buena gente del campo. Traducción de Marcelo Covián. Nørdicalibros, 2011.

https://www.nordicalibros.com/wp-content/uploads/2018/10/labuenagentedelcampo.pdf

Ordoñez, Caicedo. C Gran libro de la cocina colombiana. Biblioteca básica de cocinas tradicionales de Colombia. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2012.

https://www.mincultura.gov.co/Sitios/patrimonio/bibliotecas-de-cocinas/tomos/tomo09.pdf

Taylor, D. Entrevista a Richard Schechner. https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/rs-spanish

Videografía

Cine

Maya DEREN: At Land (1944)

https://www.youtube.com/watch?v=KKvlzBY7vOI

Jan Švankmajer-Conspiradores de place

https://www.youtube.com/watch?v=rDpI5dFjIzg

Food

https://www.youtube.com/watch?v=rPPw1c7lrA0

Como agua para chocolate

El olor de la papaya verde

Comer, rezar y amar

Comer beber y amar

Alfred Hitchcock Presenta 1x12 Accidente Imprevisto (1985-1988)

https://www.youtube.com/watch?v=_hrQ5J7YhuU

Documentales

Los orígenes de la humanidad. La odisea de la especie

Nuestro cerebro es lo que comemos

El amor, más que un sentimiento DW documentales

https://www.youtube.com/watch?v=5x4K8tQCw-U

Ugly Delicious

Street food Asía

Cocinando en la Selva | Tribus y Etnias – PlanetDoc

https://www.youtube.com/watch?v=e5nJvKUNc2A

Videoperformance y video arte

Bruce Nauman Manipulating the T-Bar (1966)

https://www.youtube.com/watch?v=Td5ajnjj-EE&t=149s

Andy Warhol eating a hamburger 1982 Jørgen Leth

https://www.youtube.com/watch?v=5LDHSBVZpzc

Bill Viola - Egg Hatch - I Do Not Know What It Is I Am Like 1986

https://www.youtube.com/watch?v=DftfH1gYw0w

Vito Acconci: Where We Are Now (Who Are We Anyway?) | ARTIST STORIES

https://www.youtube.com/watch?v=HAGHz27Flcg&t=9s

Vito Acconci - Three Adaptation Studies 1970

https://www.youtube.com/watch?v=EX6f_8FzZns

El cine íntimo de Chris Marker

https://www.youtube.com/watch?v=Ku5gm-q_fjs&t=115s

Pipilotti Rist, Pioneer of Video Art | Brilliant Ideas Ep. 55

https://www.youtube.com/watch?v=nCusgvPo5vM&t=146s

Páginas web

https://100cia.site/index.php/biologia/item/2183-que-es-el-hipocampo-y-cual-es-su-funcion

https://www.youtube.com/watch?v=nfZ4tYNuMMw

https://www.youtube.com/watch?v=ORmRJUchBK8

https://www.youtube.com/watch?v=1rirHJXmrPs

https://www.youtube.com/watch?v=XTWTo8jB_z8

8. ANEXOS

8.1 Propuesta de taller desde mi experiencia actual con la performance



Háptica y performance

Reversos autopoiéticos en re-existencia



CDMX, Junio de 2019.Hemispherico de performance
NY. Taller de los sentidos.

8.2 De la punta de la lengua al regurgitar amoroso (taller- experiencia)

El pájaro se come el fruto porque es dulce y se traga al mismo tiempo la semilla que es indigestible. El pájaro vuela y devuelve poco después, tal como la recibió, la semilla desembarazada de su vaina y dispuesta a germinar lejos de los peligros del lugar natal.

La inteligencia de las flores. Maeterlinck

Como Maeterlinck en su obra, esta propuesta se alimenta de una metáfora del regurgitar y el germinar como una metodología de la performance, donde la percepción sensorial devuelve el sentimiento en escrituras corporales. En esa medida me pregunto ¿hemos ido más allá de la punta de la lengua? Aquí también me refiero a la profundidad con la que la memoria puede develarnos.

En este momento estoy adelantando una investigación creación a partir de la percepción conjunta de sensaciones donde se involucran varios sentidos (sinestesia) en una experiencia performativa. Es por eso que uno de mis intereses es relacionar las maneras con las cuales las personas activan dichos modos de percepción en sus encuentros con otras personas alrededor de la comida, en este caso, las frutas y hierbas aromáticas. Además de identificar algunas sensibilidades que se manifiestan en dicha relación como promotoras de creación de poéticas de rexistencia. En un ejercicio de memoria sensorial se espera que las personas que quieran participar se encuentren con su memoria personal y que después puedan escribirlo para luego recomponerlo en un video final.

La idea del campo en la ciudad es algo que añoramos cada vez más. Un planteamiento urgente de la biopolítica, como lo plantea Foucault “El cuerpo es una entidad biopolítica, la medicina es una estrategia biopolítica”, por ejemplo, en el uso de alimentos frescos o el uso de frutas o plantas como “medicamentos” para aprovechar sus beneficios y sus propiedades naturales dada la necesidad del consumo sano y el deseo de volver al pasado. Quiero aprovechar este espacio para reconstruir memoria, además la experiencia personal y familiar con la que las personas se identifica al tener contacto corporal relacional con estos elementos. En el campo la experiencia sensorial es más desinhibida porque el espacio y el recorrido por la naturaleza hacen que nos sintamos más tranquilos a la hora de tomar una fruta y explorar su sabor, su forma, su olor. En la ciudad se ha vuelto una rutina sintética alejada muchas veces del placer que puede producir desde la experiencia del tacto, el olfato, la visualidad en su color y forma o el sabor. La exploración con las frutas y las hierbas aromáticas surge desde mi experiencia vivida en el campo en mi infancia, y como a través de mi memoria corporal hace parte de mi proceso de autopoiesis. Luego con algunos acercamientos a la medicina popular cotidiana, que no quiere decir que sea una experta pero que en este momento hace parte de una indagación relacionada con la comida y lo que consumimos como elementos constructores de relaciones sociales de afecto y solidaridad.

La experiencia que quiero propiciar en espacio Odeón es a partir de una instalación taller performático con algunas plantas aromáticas y frutas que se dan en poblaciones cercanas a Bogotá. Estos alimentos estarán dispuestos para que las personas inducidas por mí se acerquen e inicien un contacto a partir de los sentidos donde ellos puedan tener una relación corporal y de memoria. Luego de este encuentro y compartir podrán hablar, probar, usar, combinar, manifestar su conocimiento acerca de la experiencia con la fruta o la planta y comer para escribir un texto sensible como memoria de esta acción. En el espacio hay una cámara que grabará y proyectará sobre uno de los muros, algunos detalles de la experiencia sensible para que las personas que participan puedan ver con mayor claridad la imagen táctil. Se podrán disponer otros elementos que ayuden a potenciar las cualidades de las frutas y hierbas por ejemplo una tetera, pero una acción central en esta experiencia es

hacerlo todo con las manos (pelar, romper, lavar, mezclar, comer, compartir etc) Se plantea una instalación taller performático como ruta metodológica donde las personas asisten activamente o como espectadores. Con el taller sensorial se espera recoger un archivo de imágenes, textos y videos que luego serán instalados en la segunda parte de la exposición.

8.3 Videos realizados durante el proceso y final de la investigación creación Inter-sensibilidades del disgusto. "Performancias del gusto y afectividad. Prácticas sensibles y colaborativas para la re-existencia"

Los siguientes videos se realizaron durante proceso de investigación-creación

Inter-sensibilidades del dis-gusto. "Performancias del gusto y de la afectividad. Prácticas sensibles y colaborativas para la re-existencia"

1. Poesía visual. Suspendida. Experiencia táctil-y gustativa para la cámara. Realizado por Alba Cadena como proceso final de la electiva el poder del video a cargo del maestro Francisco Ramos. 2020. Ver video Aquí https://youtu.be/Ts-AZzhTksY
2. E-bocados I. Videoperformance resultado del laboratorio de creación "Laboratorio creativo Cuerpos en transformación: De placeres, performancias y comida. Dirigido por Alba Cadena y con la participación de Jenny F. Martínez. 2021, video aquí: https://drive.google.com/file/d/1DWehcxi-3Kwjuip3D0bai176clu1TUBU/view?usp=sharing
3. E-boca-dos. Videoperformance. Basado en la evocación de mi hermana comiendo moras silvestres con leche. Videoperformance realizado como proceso y resultado de esta investigación creación. 2021. Ver video aquí https://drive.google.com/file/d/1vL9COGmJHR-QmNIRdtpEJDoeVOtjYX3R/view?usp=sharing
4. Díptico autorretrato del placer. Videoperformance. Por Alba Cadena Y Linna Rodríguez para el Seminario Arte y Feminismos. realizado y socializado en el Seminario Arte y Feminismos dirigido por la Dr. Sonia Castillo Ballén. Ministerio de Cultura. 2021. Ver video aquí https://drive.google.com/file/d/1ZwaGc7VUoUHDM88hNtVU9Mc5w6aJEwgX/view?usp=sharing
5. Video del proceso taller- laboratorio Entre gustos y disgustos con diferentes comunidades, presentado en la sustentación. 13/10/2021 https://drive.google.com/file/d/1ZAqpJJHejM4Ee7MiCugPYE9zSsAotU0b/view?usp=sharing