

[EDITORIAL]

# Relatar en el arte: materias, dramaturgias, imbricaciones y perspectivas de mundo en América Latina

Alejandra Marín\*

TELLING IN ART: MATERIALS, DRAMATURGIES, OVERLAPS AND WORLD PERSPECTIVES IN LATIN AMERICA  
NARRAR NA ARTE: MATÉRIAS, DRAMATURGIAS, IMBRICAÇÕES E PERSPECTIVAS DE MUNDO NA AMÉRICA LATINA

> Este dossier tiene su origen en una inquietud fecunda que, en su momento, me tomó desprevenida. Esta llegó con la invitación de Sara Regina Fonseca, editora general de *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, a preparar un número de la revista en torno a "relatar en el arte". La misma formulación de la expresión me sorprendía quizá porque había dado por terminados o poco conducentes los debates al respecto. Suponía, sin saberlo ni pensarlo muy bien, que ya desde la segunda mitad del siglo XX, declarada la muerte de los grandes relatos y de la representación en los ámbitos del pensamiento y el arte occidental, no quedaba más que tomar posición con respecto a estas muertes: negarlas o asumirlas, y hacer de esta posición un marco dentro del cual caben, o no, determinadas decisiones poéticas.

Esta presunción se reveló muy rápidamente como superficial y poco meditada, tan pronto como atendí de verdad al calado del problema que Sara me proponía, que entonces encontró la necesidad de formularse situadamente, ante la urgencia manifiesta de visibilizar, escuchar, dar voz o amplificar la voz de relatos poco escuchados. Situar la pregunta, esto es, reconocer en ella la interpelación al contexto en el que se plantea, su interrogación para el presente de las prácticas artísticas, y su apertura a una conversación real, no retórica, de los problemas que esta invita a pensar, exigió, por una parte, delimitar su alcance a las coordenadas geográficas y culturales de América Latina, y allí vislumbrar las líneas de tensión que configuran un campo problemático para convocar esta conversación.

Lo que había tomado por una cuestión de posicionamiento simplista se mostró entonces como una paradoja, la coexistencia de dos posiciones que no podían ser simplemente contrapuestas, sino que estaban superpuestas e implicadas en las múltiples operaciones del arte latinoamericano respecto de esos relatos poco escuchados o tenidos por minoritarios. Estas operaciones permitían dibujar líneas que las



\* Investigadora de las Artes escénicas y las Artes vivas. Filósofa y Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana, candidata a doctora en Estudios Literarios y Culturales Hispánicos en la Universidad de Illinois en Chicago, en donde desarrolla su tesis sobre el teatro colombiano de la violencia entre 1990 y 2015. Es docente de los departamentos de Filosofía y Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana y de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Sus áreas de investigación son la teoría e historia de las artes escénicas/vivas en Colombia, la estética y la filosofía del cuerpo. Igualmente se ha desempeñado en diversas tareas en el sector editorial, entre ellas como editora asistente de la revista *Letras femeninas*, publicación de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica, y como asistente de edición de *Universitas Philosophica* de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Parte de su producción en investigación ha sido publicada en revistas o colecciones como *Pensar la danza*, *Cuadernos de Artes Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *Letras femeninas*, *Estudios del discurso* y *Latin American Theatre Review*. Es miembro de la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL) y autora del libro "Ferocidad y mansedumbre: exploraciones poéticas de lo animal en el teatro contemporáneo sobre la violencia en Colombia".  
ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-5807-0955>

## CÓMO CITAR:

Marín, Alejandra. 2025. "Relatar en el arte: materias, dramaturgias, imbricaciones y perspectivas de mundo en América Latina" *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 20 (1):8-15. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma>

conectaban, vinculadas por aquello que reclama atención y elaboración: “desde el conocimiento público de un enorme volumen de testimonios de actores y víctimas del conflicto armado en Colombia, hasta la apertura a las voces de las entidades más que humanas, pasando por la nueva escucha prestada a los saberes ancestrales, pero también a las historias íntimas o a las vidas marginalizadas”; decía el texto de la convocatoria. La pregunta por el lugar del relato se tensaba entonces atravesada por las fuerzas palpitantes de las que estas operaciones emergen en nuestro continente, a saber: una fuerza de la recuperación y afirmación de la memoria, que se enfrenta al borramiento sistemático y organizado de las experiencias de lxs violentadxs, marginadxs y excludxs; una fuerza de desestabilización y subversión del patriarcado, que impugna los órdenes de dominación material y simbólica del mundo, sostenidos por siglos sobre el cuerpo y la psique de las mujeres; una fuerza descolonizadora que se las ve con las inscripciones de la historia colonial de América en nuestros cuerpos, territorios, saberes, prácticas e instituciones, y una fuerza a la vez de reestablecimiento y redefinición de la relación de la humanidad con lo más que humano, que procura una visión todavía posible de la vida ante la acuciante devastación ambiental de nuestro tiempo. El reconocimiento de estas fuerzas anticipaba una serie de desplazamientos que invitaban a reevaluar la idea misma de relato, para abrir la discusión a la singularidad de sus configuraciones y mutaciones. “¿De qué materias están hechos estos relatos? ¿Cómo se componen? ¿Qué formas de implicación práctica, ética, política, establecen con el mundo? ¿Desde dónde se enuncian?” fueron preguntas con las que se buscaba abrir la conversación sobre los modos contemporáneos y situados de relatar en el arte.

La amplia acogida que tuvo esta convocatoria, para la que recibimos poco menos de setenta artículos, puso en evidencia que el problema está en “en la atmósfera”, y que el tiempo es propicio para habilitar una gran conversación, más grande de lo que un solo dossier puede contener. Por ello, agradezco a cada una de las personas (y también colectivos) que enviaron sus contribuciones por atender tan generosamente a este llamado.

Los doce artículos que componen este número de *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* condensan y precipitan, como la lluvia, lo que en la convocatoria intuíamos y anticipábamos, quizá nebulosamente: una serie de desplazamientos y descentramientos que ponen en movimiento nuestras percepciones y modos de relación con el arte y con la vida misma. Descentramiento del antropocentrismo y el androcentrismo, del logocentrismo, del eurocentrismo, del textocentrismo, del óculocentrismo;

desplazamiento o desvío de las coordenadas del acto de expectación, de la objetualidad de la obra, de las figuras autoriales del arte, de las relaciones del arte con la historia oficial, de las lógicas extractivistas o apropiacionistas, de la separación y diferenciación entre los lenguajes artísticos y sus materias propias, entre otros.

Entre ellos hay múltiples resonancias que permitirían constituir constelaciones diversas, agrupándolos por sus afinidades en relación con sus formas de tratar los problemas estudiados, por sus temas, por sus tesis fuertes y por sus posiciones relativas. He optado por agruparlos en cuatro tríadas, siguiendo una secuencia contingente, que bien podría ser rearticulada de otros modos.

En primer lugar, lxs lectorxs encontrarán tres artículos que, si bien son heterogéneos en sus objetos y preguntas, se pueden agrupar por su atención al campo de fenómenos situados en Colombia: en primer lugar, se encuentra el artículo de Mauricio Durán Castro, “La luz venía de atrás”, que se ocupa de las condiciones materiales, situadas, de la recepción de una cinefilia, especialmente del cine francés, como dice el autor, desde “su último lugar de circulación, exhibición y consumos” en la década de 1970. En segundo lugar, y dando continuidad a la tematización de fenómenos cinematográficos, se encuentra “Sobre la víctima del conflicto en el cine colombiano reciente”, de Éder Alexander García-Dussán, que aborda las maneras formales y funcionales en las que se relata la experiencia de la víctima del conflicto armado como actor social, atendiendo a un corpus de filmes colombianos/transnacionales producidos entre 2010 y 2022. Cierra este grupo el artículo de Eloísa Jaramillo Arango, “*Los devoró la selva*: trayectos de investigación + creación”, que reconstruye las operaciones creativas del proceso de producción de la puesta en escena que da nombre al artículo, en la que se propone una relectura y actualización de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, con ocasión de los cien años de su publicación y la conversación nacional en la academia y en las artes en torno a esta conmemoración.

Los artículos de la segunda tríada se circunscriben, a través de procedimientos diversos, en el abordaje de problemas que atañen al entramado del orden social y la producción de subjetividades políticas, en el marco de relaciones de exclusión y opresión dictadas por la clase y el género. El primero de ellos, “Memória e transformação: O papel das narrativas na criação do Coletivo Estopô Balaio”, de Daniela Mota Silva y José Eduardo Silva, persigue la trayectoria del grupo de teatro comunitario Coletivo Estopô Balaio desde su singular ubicación en el barrio Jardim Romano, en los márgenes de São Paulo, y su relación con la

comunidad de inmigrantes del nordeste de Brasil que lo habitan, así como con la gran ciudad. Le sigue el artículo de María Isabel Reverón Peña y Mario Antonio Pérez Parra, "Vulva escribe con sangre y la letra con sangre entra: Una aproximación desde la estética de la abyección al trabajo artístico de Nadia Granados y el Colectivo Zunga." Allí, lxs autorxs exploran la obra de estas artistas focalizando el trabajo con la sangre menstrual y sus asociaciones con las violencias de la guerra en Colombia y con los cuerpos de las mujeres a la vez objetualizados/pornificados y expulsados del campo de lo visible, a través de la figura de la escritura de la vulva. Cierra este grupo el artículo de Juliana Borrero Echeverry, "Las Extraterrestres: Desmontaje de una escritura mutante", en el que la autora desensambla su libro/*performance* atendiendo a la pregunta por qué es escribir literatura en el fin de la literatura, desde la perspectiva de una escritora-mujer que se desenmarca de los encasillamientos de la academia y que atiende, como motor creativo, a la escucha de la rabia y a las voces múltiples de un "feminismo furioso".

La tercera tríada de artículos está conformada por aproximaciones que abordan nuestra relación con saberes y conocimientos por fuera de la epistemología moderna occidental, interrogando formas de aprehensión del mundo desvalorizadas, acalladas o desconocidas. Abre este grupo "Cuando la mosca habla: Relatar a través del cuerpo místico y supersticioso", de Daiana Sierra Camacho, que reconstruye una serie de operaciones artísticas realizadas por la autora a partir de la "verdad a oídos", como característica del saber popular vinculado a los relatos de apariciones corporizadas y de las representaciones de la mosca, en relación con el cuerpo femenino. Le sigue el artículo de Diego García-Bernal, "De brujas y artesanas textiles: Tras-pasos científicos y tecnológicos entre materialidades, espacialidades, temporalidades y corporalidades del más allá", que nos conduce por un recorrido a la vez histórico y ficcionado en el que se tejen los saberes ancestrales de las brujas europeas y las artesanas textiles andinas, como un modo de arrojar luz sobre sus modos de producción científica y tecnológica, y de producir un contra-relato de la historia del arte. Para terminar esta tríada, se encuentra el artículo "Piedras-verbo, recurrencia, cuerpo y relato", de Calafia Montserrat Piña Juárez, que, desde la perspectiva del teatro y los estudios de la *performance*, se aproxima a las huellas de los relatos míticos en las pinturas rupestres del Gran Mural en Baja California, México, para hallar en ellas dimensiones performativas y rituales, y vislumbrar a partir de allí lo que desde aquellos tiempos se extiende hasta nosotros, como recurrencia de una memoria material.

El dossier termina con un grupo de artículos dedicados a distintas operaciones de descentramiento de lo humano. Es importante señalar que esta mirada

no es exclusiva de estos artículos, como lo mostraré más adelante, pero, en la agrupación imperfecta que propongo, son estos los que se abocan a pensar este problema de manera más enfática. En primer lugar, se encuentra el artículo de Kimmel Chamat Garcés, "Desentrañando el antropomorfismo: Imbricaciones de artistas latinoamericanas con mundos más que humanos." Allí, a través del comentario de algunas obras de Maria Thereza Alves, Tomás Saraceno y Ana Mendieta, se exploran las "narrativas posantropocéntricas" que estxs artistas ponen en juego en el marco de preguntas por la ecología, la identidad y la decolonialidad, como modos de redefinir las relaciones del arte y de nuestras comprensiones de la realidad con el mundo más que humano. Le sigue el artículo "¿Cómo configurar un relato escénico de una voz que se desprende del cuerpo? *En coro te hablamos*: Aproximaciones a una práctica vocal expandida para las artes escénicas", de Luis Andrés Aros Sánchez. En este artículo, el autor conceptualiza la pregunta de investigación con que se construyó la obra *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*, atendiendo a "la pregunta por el lugar de la enunciación de lo vocal y sus implicancias estético-afectivas en el tejido aural del relato escénico". En el tejido de las preguntas y las apuestas de esta creación, se destacan, por una parte, la búsqueda de la autonomía de la voz en relación con el cuerpo como su fuente de emisión, y por otra, la conversión de toda la materia, concebida en sus dimensiones vibrátiles, como despliegue y lugar de realización de la voz. Finalmente, el artículo "Contaminar los relatos: Materialidades y representaciones desantropocéntricas", de Eva Natalia Fernández, aborda la pregunta por la representación en la intersección entre la ciencia, la tecnología y el arte, a partir de una serie de retratos de la artista y biotecnóloga argentina Luciana Paoletti. Esta autora señala las operaciones de descentramiento del paradigma antropocéntrico y representativo que se producen al otorgar agencia a los microorganismos y bacterias obtenidos de los cuerpos de los retratados.

\*\*\*

Esta breve presentación del orden de los artículos que componen el presente dossier no tiene otro fin que exponer una de las posibles formas de combinarlos y que se queda sin hacer justicia a la riqueza de estos artículos y a las resonancias existentes entre ellos. Como podrán darse cuenta quienes lean la totalidad del número (lo que invito con entusiasmo) estos doce artículos conversan entre sí de muchas maneras y en registros diversos, independiente de sus temas u objetos de estudio. Por ello, en lo que sigue quisiera abordar algunas de las líneas que, a mi modo de ver, dibujan un paisaje más complejo de la conversación que este dossier se propuso convocar a propósito del

quehacer y el pensar de las artes en América Latina en relación con el acto de relatar.

## Acceso indirecto, imposible o imperfecto a la experiencia

En varias de las propuestas recogidas, se hace manifiesto que traer de nuevo al presente la experiencia está sujeto a una serie de mediaciones que tienen que vérselas con el hecho de que el acceso que la experiencia misma nos permite es imperfecto e incompleto. Esto es, contiene en sí mismo la falla que trastoca la relación transparente y unívoca del relato con la "verdad"; con lo que "realmente sucedió" o con la "realidad tal como ella es". Sucede así, por ejemplo, en "La luz venía de atrás", donde Mauricio Durán Castro construye un relato de "educación sentimental" sobre cómo las imágenes cinematográficas formaron la mirada de una generación de cinéfilos y el sentido que esta formación adquiere hoy. Este autor reelabora estas imágenes como "imagen-ruina", esto es, como "inevitable exhibición residual y empobrecida del cine extranjero en la periferia de sus grandes industrias", determinada por el deterioro y la mutilación de los filmes a su llegada a los cineclubes y salas bogotanas. Es justamente el acceso parcial, de algún modo fallido, a las imágenes del cine europeo lo que forma la mirada cinéfila local de finales del siglo XX en Bogotá, a la vez que construye este relato de formación que no recompone ni restituye la integridad de lo recibido, sino que afirma su fragilidad tanto como la fragilidad misma de la experiencia y su sentido presente.

Este énfasis sobre el acceso indirecto (por incompleto o imposible) se encuentra también en el artículo de Éder Alexander García-Dussán, quien define el cine colombiano de los últimos años sobre el conflicto armado como un "delegado de los testimonios que no se testimonian o, al menos, el delegado de los testimonios que testimonian lo intestimoniable". Se trata de establecer las múltiples modalidades de lo sensible a través de las cuales el cine relata las experiencias del dolor "indecible, inenarrable, inhistorizable" de las víctimas, "en una lógica que se emparenta con el juego del teléfono roto, esto es, la cadena de sujetos que distorsionan, de suyo, el mensaje". En ello importa la relación indirecta y siempre diferida entre los órdenes testimoniales de la víctima, el director y sus actores, y el espectador, con quienes se establece una mediación de primer y segundo orden. Por ello, las producciones filmáticas analizadas no funcionan como espejo de una realidad capturable y sintetizable, sino como agentes encargados (delegados) de producir lazos afectivos que emergen en la incompletud e imperfección del acceso a la experiencia de las víctimas.

Algo similar sucede con la imposibilidad de acceder a las vidas remotas de la especie humana abordadas por Calafia Monserrat Piña en "Piedras-verbo". Puesta la mirada sobre los petroglifos de la Cueva de la Serpiente del Gran Mural, nos asalta la evidencia de que estas son huellas materiales "de lo que no vimos ni veremos tal como fue". No solo se revelan pérdidas para siempre, como prehistoria apenas accesible, aquellas formas de vida, sino que también lo están sus huellas inexorablemente expuestas a la desaparición. Un "deber de memoria" respecto de estas pérdidas pasadas y futuras ancla la reflexión de la autora en el presente y demanda la imaginación y la revivificación de estas huellas desde la perspectiva de un "teatro yacimental", que las actualice en sus formas vivas, acontecimentales, para hablar a nuestro presente y preguntarle por su vigencia.

Finalmente, el acceso indirecto y parcial a la experiencia relatada se hace patente en el punto de partida de la investigación artística de Daiana Sierra Camacho: la "verdad a oídos"; como el rasgo singular de los relatos populares místicos y supersticiosos en torno a los cuerpos aparecidos. Característica de la historia oral, la "verdad a oídos" es distorsionada por las repeticiones variables, los préstamos o robos de otros relatos, las adiciones y supresiones que sufren en su ir de unas voces a otros oídos y a otras voces, que terminan conformando versiones irrepetibles e irreductibles. En el trabajo de la artista y autora de este artículo, se atiende así a esta variabilidad de la "verdad a oídos" a través de un ejercicio de migración de los relatos a materias plásticas y sonoras que hacen proliferar los modos de transmisión, de distorsión y de escucha de los relatos recogidos como materia primera de indagación.

## Recomposición geográfica y topológica del relato

La incompletud del acceso a la experiencia relatada coexiste, en no pocas ocasiones, y quizá como su resultado, con lo que llamo una recomposición geográfica/topológica del relato. Esto es visible en algunos de los casos ya comentados. En el artículo de Durán Castro, la asociación entre imagen-ruina e imagen-recuerdo enlaza las imágenes a su *locus* haciendo que el recuerdo de las imágenes derruidas sea inextricable de los lugares donde acontecían las experiencias de su recepción: cineclubes, cafés, teatros convertidos en salas de cine por el proceso de modernización de Bogotá, las calles recorridas en búsqueda de los filmes y de los lugares de proyección para refugiarse del clima lluvioso; en fin, toda la atmósfera cultural de una urbe andino-tropical, centro relativo en la periferia

de la industria cinematográfica y sus circuitos de exhibición y consumo. La actualización de estas imágenes y de la educación de la mirada que produjeron en su momento está enraizada en la vivencia de la ciudad, que, si bien, como lo sugiere el autor, podría superponerse a la vivencia de otras ciudades latinoamericanas de características culturales similares, sigue siendo, sobre todo, *esta* ciudad.

En el artículo de García-Dussán, este rasgo es todavía más patente. Al señalar las operaciones formales con las que el *cine-stésico* de los últimos quince años en Colombia procura traducir las experiencias del trauma de las víctimas, el autor señala que el espectador, como testigo de segundo orden, es convertido en un “voyeur-voyageur”. Este es expuesto a la experiencia de personajes en tránsito cuyo testimonio no es la acción, sino el de la parálisis y el desarraigo. En su tratamiento de dicho desarraigo, este cine conduce a los espectadores a través de largos recorridos desde los lugares de origen de los personajes hasta destinos frecuentemente hostiles en los que se atraviesa la geografía nacional y sus paisajes: “el testigo-intruso puede ver, oler, palpar, escuchar y tener experiencias térmicas gracias al uso de su memoria sensorial estimulados por la presencia protagónica de la naturaleza en sus diferentes pisos intertropicales determinados por la altitud”.

También en “Piedras-verbo” podemos encontrar este rasgo: “un relato en el que el cuerpo (primer territorio y continente) no se delisca del paisaje”. Para Piña Juárez, el acceso a las huellas parietales está marcado por el recorrido necesario para llegar a ellas. Al recorrer el territorio que lleva hasta la Cueva de la Serpiente, se hace presente el esfuerzo de quien camina, en calidad de viajero, a través del paisaje-ecosistema de las sierras de San Francisco y Guadalupe en Baja California. Pero también se pone en evidencia que las pinturas mismas están integradas a dicho paisaje, que las paredes y las cuevas donde se encuentran destacan su vastedad y sus particulares quebramientos, y a la vez se refugian en él. Así, visitar como expectante las pinturas rupestres supone repetir y hacer persistir en el propio cuerpo las condiciones espaciales y materiales en relación con dicho territorio de quienes en un pasado remoto las crearon.

Este rasgo es visible también en el artículo “*Los devoró la selva*” de Eloísa Jaramillo Arango. La reconstrucción de las operaciones creativas en la aproximación de la autora a *La vorágine* dan cuenta de una decisión de releer la novela como una “ruta de viaje, tanto literal como arquetípico”. Una aproximación que no solo supuso “rastrear la precisión geográfica y cartográfica que pretende José Eustasio Rivera” a través de la lectura de las ediciones de *La vorágine* acompañadas

por mapas (1928, 2023), sino también emprender ella misma el recorrido como parte del proceso de investigación + creación, convirtiendo el trabajo de lectura y reescritura de la novela en un viaje “literal”. Esta dimensión experiencial nutre las operaciones creativas que constituyen los varios formatos por los que transita *Los devoró la selva* y, en particular, la mirada ecosomática de esta obra de la autora, que procura “resalvar” el relato y ubicarse en un terreno de la creación donde las divisiones “entre teoría y práctica, entre cuerpo y mente [...] no tienen lugar”.

Finalmente, el artículo de Mota Silva y Silva evidencia esta recomposición topológica del relato, al señalar cómo el trabajo de Estopô Balaio se inserta en la vida comunitaria del barrio Jardim Romano, y hace extensibles sus propuestas artísticas a São Paulo, acogiendo las memorias de los habitantes del barrio. En el primer trabajo de este colectivo con toda la comunidad, niños, jóvenes y adultos fueron convocados a recordar sus vivencias a propósito de una gran inundación que había dejado al barrio bajo el agua y en condiciones (aún más) precarias de movilidad y salubridad. El resultado de este primer proceso se escenificó en las calles mismas donde había ocurrido la inundación, manteniendo y destacando el lazo de estos relatos con el territorio. En las subsiguientes exploraciones, el colectivo propicia nuevos ejercicios de memoria y, entre otros, ingenia un dispositivo sonoro que será puesto en marcha en el metro de la ciudad. Gracias a este, los espectadores seguirán los relatos de los habitantes del Jardim Romano mientras recorren las estaciones y los paisajes que del centro de São Paulo los conducen hasta el barrio en el margen este de la ciudad. Tanto esta como las siguientes operaciones descritas vívidamente en su artículo dan cuenta de que los relatos adquieren una dimensión singular en su espacialización dilatada, o recorrida, fuera de los recintos tradicionalmente asignados al teatro; simultáneamente, la ciudad misma, con sus transiciones entre zonas centrales y periféricas, visibles e invisibles, atendidas y desatendidas por el Estado, se convierte en un escenario que acoge, actualiza y conecta los relatos de la comunidad, mientras el paisaje mismo se transforma narrativamente.

## Alteraciones de la cronología

Junto con la recomposición geográfica de los relatos, es posible detectar también una serie de alteraciones de la cronología que se deslindan de las concepciones lineales, teleológicas o dramático-climáticas del relato. Entre ellas, una intervención frecuente es la condensación de tiempos que encontramos en algunos de los artículos que ya he comentado: en la

“imagen-recuerdo” de “La luz venía de atrás”, convergencia (sin distinción posible) de los años de “educación sentimental” y el presente que los interroga, y que modifica la naturaleza de las imágenes mismas, experimentadas como ruina: las imágenes en ruina y la ruina que es toda imagen. En “*Los devoró la selva*”, superposición de las travesías y de las cartografías de *La vorágine* con las de la propia autora, que revela a un mismo tiempo la transformación del territorio y su pertinaz impenetrabilidad; pero también actualización del “relato fundacional” desde la perspectiva ecológica y ecosomática que extiende sus raíces hasta la selva, la de hoy y la de hace un siglo. En “Piedras-verbo”, la revivificación del pasado remoto de una humanidad supuestamente desconocida o perdida para la memoria, en la experiencia del recorrido y en el encuentro del cuerpo expectante con las pinturas rupestres, esto es, la presentificación de las formas de vida prehistórica en su carácter *entonces* y *todavía* acontecimental, que desdice de su “haber quedado en el pasado” y que afirma su vigencia y su persistencia.

Otra alteración es identificable en el *cine-stésico* de “Sobre la víctima del conflicto armado en el cine colombiano reciente”. Ya no condensación, sino vaciamiento del tiempo, que deja de ser soporte del encadenamiento motor de la acción de los personajes, y se convierte en “un tiempo dilatado, casi mítico, [...] un tiempo que no pasa porque no deja de pasar”, y que es condición de la *cine-stesia* que el artículo conceptualiza.

Por otra parte, es posible detectar unas fabulaciones del tiempo, esto es, una serie de operaciones que, más que condensar tiempos heterogéneos, pero de algún modo ya existentes, los imaginan, a veces atados a la historia, a veces como tiempos hipotéticos, sustraídos, incluso, de su historización o de las historizaciones hegemónicas. En “*Memória e transformação*”, la reconstrucción de los procesos de creación llevados a cabo por el colectivo Estopô Balaio revela distintas estrategias que, no obstante, tienen como premisa la ficcionalización de un futuro en el que la inundación real (punto de partida de la experiencia) se magnifica en sus alcances: Primero: “Toda São Paulo ha quedado bajo el agua”; luego: “Todo Brasil ha quedado bajo el agua”; y finalmente: “Toda Abya Yala ha quedado bajo el agua”, como afirmaciones que interpelan los lazos con el territorio y que reclaman a la vez la recuperación de su memoria y la transformación urgente de los repartos presentes. En “*Las Extraterrestres: Desmontaje de una escritura mutante*”, Juliana Borrero se instala en el tiempo del “fin de la literatura” y del “fin del mundo”, para imaginar y realizar (performar), a través de una “construcción de tiempo futuro”, el advenimiento de una escritura que se hace por fuera de sus márgenes disciplinar-académicos y físicos, desplazándose de los

géneros, de la letra y el papel a la impureza, al cuerpo y a la acción. Y también el advenimiento de una inversión del orden de la opresión alebrestada por la sublevación de las extraterrestres, mujeres feroces que, porque han mutado, vienen a hacer mutar el planeta. Estos dos artículos permiten ver una fabulación del tiempo al modo de una intensificación del presente y sus consecuencias, no para complacerse en la afirmación de la inevitable catástrofe, sino para anticipar futuros alternativos.

Otro tipo de fabulación del tiempo acontece en “*De brujas y artesanas textiles*”, donde García-Bernal pone en funcionamiento una imaginación transhistórica y transatlántica, para tejer las historias separadas geográficamente y desfasadas cronológicamente de las mujeres que, en razón de sus saberes, su espiritualidad, su relación estrecha con el cuerpo y con los seres del mundo (deidades, animales, elementos, fuerzas), fueron sometidas al acallamiento, la invisibilización y la muerte. Esta fabulación permite, por una parte, desestabilizar las separaciones entre ciencia, técnica y arte; y por otra, contravenir la historización del arte occidental, desestratificando las distinciones jerárquicas entre arte y artesanía, y entre lo ancestral/atemporal y lo contemporáneo.

Finalmente, un tiempo hipotético y casi abstracto aparece en “*En coro te hablamos*”, de Aros Sánchez, donde el autor reconstruye una decisión dramática que funciona como pretexto y como catalizador de la búsqueda por una voz escénica que reclama su autonomía respecto del cuerpo como fuente o emisor, y respecto de la sujeción del logos y el texto: “La voz ha decidido abandonar al cuerpo humano, ha roto el ancla que los une. / La voz ha decidido irse a vivir a un lugar sin tiempo ni espacio, ahí, ya no habla más uno, hablan todos”. Se inaugura con este preludio un tiempo intraescénico, un pasado ficcional que es, a la vez, un futuro de la escena y su presente pleno, en la medida en que posibilita suspender y desorientar las asignaciones habituales de los dispositivos teatrales para hacer emerger la voz en sus potencias resonantes, y despertar con ellas la capacidad vibrátil, polifónica y coral de toda la materia.

## Migración de las materias, fluidez de los lenguajes y formatos

En una relación de resonancia/disonancia con la exploración de Aros Sánchez, se encuentran los artículos de Jaramillo Arango, Sierra Camacho y Borrero Echeverry. Estos cuatro artículos coinciden en ofrecer una reconstrucción de las preguntas y operaciones que, en cada caso, condujeron un proceso creativo, pres-

tando especial atención al trabajo de lxs artistas con las materias de su campo. Difieren, sin embargo, en que en el primero se trata de explorar una materia propia de las artes escénicas (la voz) para llevarla a sus límites, pero siempre contenida en el dispositivo de la escena; mientras en los otros tres los campos disciplinares se ven desbordados y los géneros y formatos pierden su identidad como aparatos clasificatorios y se convierten en terrenos de expansión o, incluso, traición. Ello es visible en las distintas operaciones realizadas sobre los artículos de *La vorágine*, que los hacen migrar a la radionovela, a la lectura colectiva y a la pieza escénica, trastocando en el proceso las separaciones entre escritura/lectura y acción/expectación. También con los borramientos entre prosa, poesía y ensayo, y las operaciones de recolección y reciclaje de discursos minoritarios en la escritura de *Las Extraterrestres (slogans, gingles, grafitis, arengas)*, que minan la integridad del discurso literario y sus divisiones y jerarquizaciones, para ponerlo fuera de sí, en un campo expandido donde, al final, escritura y *performance* se hacen indistinguibles. Y con las operaciones de transposición de los archivos sonoros de relatos supersticiosos a materias plásticas, silbatos en barro, que, recuperando la tradición de la alfarería precolombina, se convierten a la vez en dispositivos de escucha y de transmisión de los relatos.

## Redistribución de la agencia

Esta es quizá una de las líneas que conectan de manera más transversal los artículos del dossier, en muchos de los cuales encontramos que el acto de relatar se descentra de los sujetos habituales de la acción para desplazarse hacia una nueva escucha de aquello que obra o actúa en el relato. Ello es patente en los artículos de Chamat Garcés y Fernández, dedicados cada uno a la exploración de descentramientos de lo humano que desestabilizan la agencia exclusiva del artista, para poner de presente la agencia de las semillas, de las arañas y de las arquitecturas que estas componen, de las materias terrestres en relación con el cuerpo, como lo muestra Chamat Garcés, o de los microorganismos como productores de "retratos" desantropizados, como lo muestra Fernández. Un descentramiento semejante se encuentra en la propuesta ecosomática de Jaramillo Arango, para quien el proceso de "resalvajamiento" del relato y del mundo que este trabajo emprende concede a la selva amazónica capacidad de acción y una performatividad que le es propia. Esta agencia reconocida en los seres más que humanos es señalada también por García Bernal, al recuperar los agenciamientos de las brujas y las textileras con cuerpos y materialidades animales, vegetales y minerales, así como con elementos y deidades. En un registro similar, al revivir la

experiencia de encontrarse con las pinturas rupestres de la Cueva de la Serpiente, Piña Juárez apunta a las correlaciones complejas de los murales con el paisaje, con los animales que lo habitan, pero también con los vientos, con la temperatura, con las dimensiones del horizonte y con las formaciones rocosas, todos estos elementos que no son caracterizados como simples contenedores, accesorios u ornamentos de la experiencia, sino que ejercen unas formas de presencia activa y constituyente en la conformación de los ritos, los mitos y su materialización pictográfica.

En otra conexión, las bacterias extraídas de los cuerpos resuenan con la excrecencia de la sangre menstrual como materia de la escritura, que en el artículo de Reverón Peña y Parra Pérez pone en acción la figura de una vulva que contra-escribe los relatos de dominación escópica y material de las mujeres, produciendo un reposicionamiento de lo abyecto en el arte. Y todavía en otro registro la puesta en valor de la vida material de las fibras, que reconoce las artesanías textiles a la vez como objetos y sujetos de conocimiento, señalada por García-Bernal, se conecta con la vitalidad desencuerpada y des-subjetivada de la voz, que, en la exposición de Aros Sánchez, hace de todo lo resonante un agente vibrátil: los cuerpos de los "espectadores," pero también los telones y las pantallas, en fin, los electrones y campos electromagnéticos de la luz y el sonido que, lejos de ser concebidos como receptores o vehículos de la voz, se convierten en agentes de su despliegue.

\*\*\*

Otras dimensiones comunes a estos artículos podrían ser todavía objeto de un comentario: el privilegio concedido al espectador sobre el artista o el ejecutante, la importancia acordada al oído y a la escucha por encima de la visualidad, el énfasis en las dimensiones afectivas y performativas de las operaciones, la reivindicación del hacer del cuerpo por encima de la discursividad, los entrecruzamientos entre las miradas ecológicas y feministas... y seguramente muchos más, que han escapado a mi mirada, pero lxs lectorxs podrán, sin duda, vislumbrar. Con agradecimiento por la diversidad de las perspectivas propuestas por lxs autorxs de este dossier, así como por la riqueza y pertinencia de sus aparatos teóricos, no me queda más que invitar a una lectura detenida y rumiante de sus artículos, como a la que yo misma me he concedido el placer de entregarme.